

O *ethos* de Maria na Música Popular Brasileira

Ana Lúcia Magalhães
Maria Flávia Figueiredo
Maria Sílvia Pereira Rodrigues-Alves

Introdução

A música é, como as demais artes, reflexo do pensamento. Apresenta, diferentemente da literatura ou da pintura, escultura, arquitetura, uma complexidade adicional – a melodia – que, por si só, é capaz de mover pela emoção, pelos sentimentos que desperta. Na história do ocidente, a música foi considerada por muito tempo apenas vocal e ligada às palavras, assim, é natural que se tenha estabelecido estreita relação entre retórica e música desde a Antiguidade, ou seja, as influências retóricas afetaram os elementos mais profundos da linguagem musical, embora possam ser, muitas vezes, confusas e difíceis tais percepções, principalmente para leigos.

Pretendemos, neste artigo, utilizar a retórica, entendida por Aristóteles como faculdade de ver teoricamente o que, em cada caso, pode ser capaz de gerar a persuasão, para analisar algumas letras de música brasileira que fazem alusão à figura de Maria. Em meio à grande quantidade e diversidade da música popular brasileira, optamos por verificar aquelas que apresentam Maria como divindade¹, porém vamos utilizar o termo divindade associado à figura feminina com ressalva. Como não usaremos todas as músicas que tratam do tema, tomamos três músicas escritas no século XX. Procuramos nos afastar daquelas estritamente religiosas, uma vez que a intenção é mostrar, retoricamente, de que maneira o *ethos* dessa figura feminina tem sido construído na música popular brasileira. Não pretendemos tratar aqui a melodia, mas tão somente as letras.

¹ Embora segundo as teologias monoteístas só exista um Deus, na prática popular, Maria é reconhecida como divindade, com os poderes correspondentes. A Igreja Católica considera heresia a titulação de Maria como divindade. Só a trindade teria a condição divina. A Igreja Católica considera Maria medianeira de todas as graças. As frases bíblicas Jo 1,14, Jo 2,1-12 e Jo 19,25-27, por exemplo, se referem a Maria, mas não conduzem à divindade, sim a sua santidade. Em outro texto bíblico ela se mostra como serva: “eis aqui a serva do Senhor, exulta meu espírito em Deus, meu salvador” Lc 1,46-47.

1 Retórica e Música

Segundo Cano (2000, p. 24), os compositores sempre foram influenciados por doutrinas retóricas que determinavam uma adequação dos textos à melodia e tal influência remonta a Aristóteles, Cícero e Quintiliano. Com o advento do cristianismo, tanto a retórica como a música passaram por uma releitura cristã de Platão, Aristóteles e Cícero.

Com a instituição da Universidade, no século 12, a música foi considerada como importante área do saber e colocada no QUADRIVIUM que, junto ao TRIVIUM², faziam parte do ensino formal. A música recebeu forte influência da retórica nos séculos XVI a XVIII. Segundo Cano, (2000, p. 7) diversos tratados foram escritos entre 1535 e 1792 que relacionavam a música à retórica, com o título genérico de música poética. Com a decadência da retórica, no século XIX, sua influência na música também diminuiu.

A revitalização da retórica, em meados do século XX, mais precisamente com o lançamento de importantes obras em 1958³, trouxe novas luzes sobre o assunto e permitiu que passássemos a análises mais substanciais nos diversos campos do conhecimento. A música não escapa, portanto, pois é considerada também como fonte de informação.

Segundo Aristóteles, a retórica “parece ser capaz de, por assim dizer, no concernente a uma dada questão, descobrir o que é próprio para persuadir. Por isso dizemos que ela não aplica suas regras a um gênero próprio e determinado”. (ARISTÓTELES, 1998, p. 33). Entre os conceitos explicados pelo filósofo, destacam-se as três provas retórico-discursivas: *ethos*, *pathos* e *logos*. Em linhas gerais, o *ethos* refere-se ao caráter, à imagem que o orador transmite por meio do seu discurso; o *pathos* está ligado ao componente emocional que o discurso desperta no auditório e o *logos* está associado à instância do discurso.

A análise das canções aqui proposta está firmada na teoria retórica, a qual tem por objeto “o estudo das técnicas discursivas que permitem provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses que se lhes apresentam ao assentimento” (PERELMAN;

² O Trivium era composto pelas artes liberais (Gramática, Retórica e Dialética), e o Quadrivium era o conjunto de quatro disciplinas matemáticas (Aritmética, Geometria, Música de Astronomia).

³ Na Bélgica, o *Tratado da argumentação* (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1958); na Inglaterra, *Os usos do argumento* (TOULMIN, 1958); nos Estados Unidos, *Filosofia e argumentação*, (JOHNSTONE, 1958).

OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 4). A partir dessa ótica, buscaremos o entendimento das letras escolhidas como *corpus*.

2 A figura da Maria na música

Conforme comentado, escolhemos três letras que tratam do tema Maria. Não falamos aqui das diversas “Marias” mostradas na MPB, mas da construção do *ethos* de Maria como símbolo relacionado ao imaginário religioso.

Sendo assim, as canções elegidas para composição do *corpus* são: *Romaria*, *Anunciação* e *Maria, Maria*.

2.1 Maria em Romaria

Renato Teixeira, autor de *Romaria*, nasceu em Santos, SP, passou a infância em Ubatuba e a adolescência no interior de São Paulo, mais precisamente em Taubaté. A música esteve sempre presente em sua vida, desde o avô materno Jango Teixeira, que tocava bombardino em uma banda. A poesia provavelmente foi herdada do avô paterno, que, em suas próprias palavras, “tem uma linda história intelectual com a poesia e a literatura”⁴.

Ainda segundo o autor, seu conhecimento de música vem de um desejo pela nossa história musical, da vontade de ouvir todas as canções e gêneros: do samba à música caipira. Participou do Festival da Record, em 1967 e sua primeira gravação foi feita com Gal Costa, quando ainda morava em Taubaté. Durante bom tempo tocou sem visar lucro e foi com o grupo Água, em parceria com Sérgio Mineiro, que “assimilou o espírito da cultura caipira” (site do autor) e passou a criá-la de uma forma contemporânea.

Após a gravação de *Romaria*, por Elis Regina, teve sua carreira projetada no cenário nacional. A parceria com Almir Sater é considerada por ele como outro grande momento na sua história musical, pois compuseram juntos. Aliás, existe uma identidade bastante grande entre esses dois compositores-cantores. Seu projeto é continuar na divulgação e difusão do espírito do caipirismo do Vale do Paraíba.

O autor escolheu o título “*Romaria*”, termo que traz como um dos significados, “peregrinação religiosa”. Etimologicamente peregrinar vem do latim peregrino, “peregrinar, viajar”, ver; peregrini, peregre, adv. “em país estrangeiro” e “por país

⁴ Disponível no site do autor www.renatoteixeira.com.br . Acesso em: 01 set 2015.

estrangeiro”, “de fora”. O verbo peregrinar significa “andar em peregrinação por; ir em romaria”, assim, o primeiro vocábulo já alerta o leitor. São bastante comuns as peregrinações a lugares considerados santos.

Eis a letra da canção⁵:

É de sonho e de pó, o destino de um só (1)
Feito eu perdido em pensamentos
Sobre o meu cavalo
É de laço e de nó, de gibeira o jiló
Dessa vida cumprida a sol

Sou caipira, Pirapora nossa (Refrão)
Senhora de Aparecida
Ilumina a mina escura
E funda o trem da minha vida

O meu pai foi peão, minha mãe, solidão (2)
Meus irmãos perderam-se na vida
Em busca de aventuras/ (a custa de aventuras)
Descasei, joguei, investi, desisti
Se há sorte eu não sei, nunca vi

Refrão (2 x)

Me disseram, porém, que eu viesse aqui (3)
Pra pedir em romaria e prece
Paz nos desaventos
Como eu não sei rezar, só queria mostrar
Meu olhar, meu olhar, meu olhar

Refrão (2 x)

O *ethos* do narrador, no texto de Renato Teixeira, é construído com forte apelo ao *pathos* que nos conduz ao que Cícero⁶ ensina sobre convencer (*docere*), comover

⁵ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/renato-teixeira/romaria.html>. Acesso em: 10 ago. 2015.

⁶ O discurso retórico compreende três ordens de finalidade: o *docere* (que está relacionado a ensinar, transmitir noções intelectuais), o *delectare* (da ordem do agradar, manter a atenção do auditório) e o *movere* (que se refere a comover, atingir os sentimentos, movimentar as paixões humanas) (cf. FERREIRA, 2010, p. 15-16). Assim, em retórica, o orador tem, à sua disposição, meios de ordem racional (como o silogismo, por exemplo) a fim de convencer e/ou persuadir, bem como meios de ordem afetiva. Os meios decorrentes da afetividade são os relacionados ao caráter do orador e à disposição do auditório. Tais meios podem ser relacionados às seguintes funções: o *logos* (*docere*), a de ensinar; o *ethos* (*delectare*), a de agradar e o *pathos* (*movere*), a de “tocar” os sentimentos do auditório. Cícero (apud REBOUL, 2004, p. XVIII) os distingue da seguinte forma: *docere* (instruir, ensinar) é o lado argumentativo do discurso; *delectare* (agradar) é seu lado agradável, humorístico, etc; *movere* (comover) é aquilo com que ele abala, impressiona o auditório.

(*movere*) e agradar (*delectare*). Trata-se de um indivíduo de origem humilde, montado em seu cavalo. As metáforas dos três primeiros versos o mostram como solitário “o destino de um só”, que se diz “perdido em pensamentos”, sem definição, sem objetivo claro. O reconhecimento de que sua vida segue sem destino é construído retoricamente pelas figuras escolhidas. As metáforas iniciais “é de sonho e de pó” referem-se à sua vida sem substância como um sonho e que se esvai feito o pó, e são reforçadas pelo segundo e terceiro versos: “perdido em pensamento”. Ele não toma o destino nas mãos: o cavalo o conduz. A construção retórica do último verso da primeira estrofe “dessa vida cumprida a sol” reforça o caráter emocional com o qual ele se apresenta: ele não apenas é solitário, mas é também oprimido pelas próprias condições do tempo e espaço. As metonímias “laço” e “nó”, fazem remissão à ausência de autoridade sobre a própria existência – o narrador se vê preso no laço da vida por um nó, vocábulo que traz a força retórica dos termos *aperto* (laço feito com corda ou assemelhado, cujas extremidades passam uma pela outra, apertando-se), *dureza* (parte mais dura da madeira), *gravidade* (ponto grave, mais difícil de um negócio), *embaraço*, *enredo*, *intriga*, *espaço pequeno* (orifício por onde passa cada um dos fios da urdidura).

O *ethos* de pessoa humilde é enfatizado no primeiro verso do refrão, que se repete após cada estrofe e ressalta sua condição: “sou caipira, Pirapora”⁷ e pelo primeiro verso da terceira estrofe, que mostra uma simplicidade de origem, de berço, e não fruto de escolha pessoal: “o meu pai foi peão, minha mãe solidão”. Aliás, a metáfora “solidão” como ofício, mais uma manifestação do *pathos*, desenha a mãe provavelmente como dona-de-casa, sempre desacompanhada na lida diária. É preciso lembrar que não se trata do *ethos* do cantor, mas de um narrador por ele instaurado. São claras as diferentes origens: Renato Teixeira nasceu em Santos e foi criado em Taubaté; o narrador é de Pirapora.

O meu pai foi peão, minha mãe solidão (2)
Meus irmãos perderam-se na vida
Em busca de aventuras/(a custa de aventuras)
Descasei, joguei, investi, desisti
Se há sorte eu não sei, nunca vi

A letra mostra que não somente ele está perdido (em pensamento), mas os irmãos também, por conta das escolhas “em busca de aventuras”⁸. O *ethos* continua o de

⁷ Pirapora é uma cidade hoje industrializada, mas seu passado está associado a caminho de tropeiros, além de estar localizada no polígono das secas.

⁸ Uma das versões mostra “em busca de aventuras” e outra apresenta “à custa de aventuras”.

indivíduo fraco, que procurou, mas, por não ter objetivo definido, não alcançou nada concreto: “descasei, joguei, investi, desisti”. O *pathos* se mostra mais uma vez nos verbos: se descasou, é porque teve um casamento mal sucedido; foi jogador que perdeu; investiu, mas também não conseguiu seu intento e, por fim, desistiu de lutar. A expressão “se há sorte eu não sei, nunca vi” reforça o *ethos* de perdedor, desistente.

O refrão apresenta a personagem central do nosso artigo:

Sou caipira, Pirapora nossa (Refrão)
Senhora de Aparecida
Ilumina a mina escura
E funda o trem da minha vida.

Ao solicitar à Nossa Senhora Aparecida que ilumine sua vida, ele faz um apelo à força restauradora atribuída à santa. Pede não só que ilumine a “mina escura”, mais uma vez metaforizando sua vida, mas que guie seu caminho, que o coloque nos trilhos “funda o trem da minha vida”.

O *ethos* de Maria é construído ao citar Nossa Senhora (Aparecida), uma das muitas denominações pelas quais é conhecida. Assim, ao nos referirmos a Nossa Senhora, tratamos de Maria com poderes mais do que santos, divinos. Conforme a oração da igreja católica, Maria é santa “Santa Maria, mãe de Deus, rogai por nós...”, e não deusa. Deus, sim, tem poderes de criar, curar, dar e retirar a vida; Maria é intercessora, mãe.

A aparição de Nossa Senhora Aparecida ocorreu, segundo relatos, em 1717. A devoção cresceu entre o povo da região da cidade de Guaratinguetá, situada no Vale do Paraíba paulista e tomou corpo após as inúmeras graças atribuídas à imagem encontrada no Rio Paraíba. Por volta de 1734, o vigário de Guaratinguetá construiu uma capela, aberta à visitação pública em julho de 1745. Como o número de fiéis não parava de crescer, em 1834 iniciou-se a construção de uma igreja maior (hoje denominada Basílica Velha), inaugurada em 1888. Em 1930, Nossa Senhora Aparecida foi proclamada Padroeira do Brasil, por decreto do papa Pio XI. Em 1955 teve início a construção da Basílica Nova, considerada pelo papa João Paulo II como o maior santuário mariano do mundo. São incontáveis os milagres atribuídos à santa, mas alguns deles são considerados oficiais e citados constantemente.

Assim descrita, por si só, a figura de Nossa Senhora já poderia ser relacionada à de alguém que cuida, uma vez que, segundo os relatos, tem feito milagres, tem salvo vidas, promovido curas. Porém, vamos nos ater à letra de Renato Teixeira.

No refrão, o narrador pede que a santa ilumine sua vida (mina escura) e que o coloque em um bom caminho (funda o trem da minha vida). Assim, ele atribui poderes divinos à santa, com capacidade suficiente para resolver sua vida, de dar-lhe um rumo. “Trem” pode estar ligado ao sentido literal, normalmente um veículo grande, composto de partes, pesado, que possui um caminho bem definido, onde estão pregados os trilhos. A palavra “trem” pode se referir, portanto, à sua vida composta de partes conectadas umas às outras por elos, mas que também se apresentam separadas, uma vida pesada, difícil. É possível também considerar o sentido figurado da palavra “trem” como expressão típica dos habitantes de Minas Gerais, que tem o significado do hiperônimo coisa, por exemplo, “esse trem é muito bom” (esse doce é muito bom); “pega aquele trem ali” (camisa). Nesse caso, a palavra “trem” não tem substância, trata-se de existência sem essência, ou seja, uma coisa qualquer, sem valor, sem definição, sem especificidade.

Percebe-se assim, que o poder associado a Maria pode ser comparado ao de Deus.

Me disseram, porém, que eu viesse aqui (3)
Pra pedir em romaria e prece
Paz nos desaventos
Como eu não sei rezar, só queria mostrar
Meu olhar, meu olhar, meu olhar.

A invocação a Maria, mãe de Jesus, é quase tão antiga quanto a igreja católica. A bíblia faz menção a Maria, mas não a coloca como poderosa ou milagrosa. O evangelho de Lucas é o que mais trata da figura de Maria, assim, em Lucas 1,28 “Salve, agraciada; o Senhor é contigo”, o *ethos* é o de presenteada, uma vez que agraciada tem o significado de favorecida, não o de merecedora. Em outro versículo, o anjo revela a Maria que a concepção será um milagre: “Virá sobre ti o Espírito Santo, e o poder do Altíssimo te cobrirá com a sua sombra; por isso o que há de nascer será chamado santo, Filho de Deus” (LUCAS 1,35), dessa forma, quem faz o milagre é o Altíssimo e não ela. Em nova passagem bíblica, Maria responde ao anjo: “Eis aqui a serva do Senhor; cumpra-se em mim segundo a tua palavra” (LUCAS 1,38). Aqui o *ethos* é o de indivíduo que está não apenas abaixo de Deus, mas submissa a ele, escrava (serva).

Há três imagens de Maria: a personagem histórica que viveu na Galileia, da qual há muito pouca informação, a Maria mostrada no Novo Testamento, pessoa humilde e resignada, e a santa venerada pela Igreja Católica como Mãe de Deus. Pesquisadores e

arqueólogos datam o início da veneração à mãe de Jesus em imagens e quadros das catacumbas romanas do século II (MIRAVALLE, 1993, p. 41-45). As primeiras igrejas especialmente dedicadas a Maria são do século IV (BUTLER; FARMER; BURNS, 2000, p. 3). Santo Ambrósio, bispo de Milão, iniciou, também no século IV, a veneração teologicamente sancionada, colocando Maria primordialmente como exemplo de vida cristã (DU PIN; WOTTON, 2010, p. 212). Através dos séculos, a visão católica de Maria tem acontecido sob várias perspectivas, de humilde serva de Deus a rainha onipotente dos céus. Essas visões variam segundo a época e a cultura de locais e regiões (TAVARD, 1996, p vii-viii e 81).

Antes de continuar a construção do *ethos* de Maria, depreendido do texto de Renato Teixeira, é preciso lembrar que a Bíblia atribui somente a Deus as características de *onipotência* “No princípio criou Deus os céus e a terra...” (Gen. 1,1-3), *onisciência* “Não sabes, não ouviste que o eterno Deus, o Senhor, o Criador dos fins da terra, nem se cansa nem se fatiga? É inescrutável o seu entendimento” (Is 40,28) e *onipresença* “Porventura sou eu Deus de perto, diz o SENHOR, e não também Deus de longe? Esconder-se-ia alguém em esconderijos, de modo que eu não o veja? Porventura não encho eu os céus e a terra?” (Jr 23,23-24). Essas são propriedades divinas.

No entanto, na última estrofe de “Romaria” pode-se entender que são conferidos retoricamente poderes divinos à santa, uma vez que o narrador crê que basta seu olhar para que Maria (Nossa Senhora Aparecida) compreenda tudo o que ele próprio não sabe a respeito de si (onisciência) e atenda a todas as suas necessidades (onipotência). O *ethos* de Maria (Nossa Senhora), assim, pode ser comparado ao de Deus. Embora possamos dizer que se trata de heresia, uma vez que somente Deus tem tais poderes, a própria Igreja incentiva esses sentimentos nos indivíduos que, em romaria, visitam constantemente a igreja de Nossa Senhora Aparecida em busca de seus milagres e não os contesta.

Poderíamos atribuir o *ethos* de mãe a Maria, aquela que cuida, que é bondosa, capaz, que percebe os sentimentos dos filhos pelo simples olhar, “como eu não sei rezar, só queria mostrar, meu olhar, meu olhar, meu olhar”. Contudo, aqui ela transcende esse *ethos* e assume papéis divinos, pois executa os milagres. A Nossa Senhora Aparecida, conforme comentado, são atribuídos inúmeros prodígios. Nesses casos, ela não é vista pelos fiéis como intercessora, já que não pedem que interceda junto a Deus ou a Jesus, mas dirigem-se diretamente a ela como executora, como poderosa para corrigir problemas, curar doenças, salvar vidas, reconduzir a bons caminhos.

Em síntese, a letra constrói retoricamente, ao mesmo tempo, a figura de Maria-mãe cuidadora, auxiliadora, bondosa e Maria-santa, com poderes divinos adivinhatórios (onisciência) e de resolução de problemas (onipotência).

Vejamos como a imagem de Maria é construída na próxima canção.

2.2 Maria em *Anunciação*

A música *Anunciação* foi gravada no disco *Anjo Averso*, em 1983. Este disco, de estreia, foi o primeiro trabalho do compositor e que o trouxe para a cena entre os músicos consagrados no Brasil. O compositor é pernambucano, nascido em 1946, em São Bento do Una, cidade localizada nos limites do sertão com o agreste.

O envolvimento de Alceu com a música começa na infância, por meio dos cantadores de feira da sua cidade natal. Em casa, a formação ficou por conta do avô, Paulo Alves Valença, que era poeta e violeiro. Aos 10 anos vai para Recife, onde mantém contato com a cultura urbana, e ouve a música de Orlando Silva e Dalva de Oliveira, alternando com o ritmo de Little Richard, Ray Charles e outros ícones da chamada primeira geração do rock'n'roll. Em 1969, recém formado em Direito no Recife, desiste das carreiras de advogado jornalista e resolve investir na música.

A produção musical de Alceu Valença tem suporte na ampla e rica tradição cultural nordestina. Como artista criativo, suas composições se delineiam numa mescla estética de influência de ritmos populares nordestinos – baião, coco, maracatu, frevo. Influenciado por esses ritmos, o compositor conseguiu utilizar a guitarra com baixo elétrico e, mais tarde, com o sintetizador eletrônico em suas canções.

A canção analisada, *Anunciação*, está, então, na batida dos ritmos nordestinos e traz uma marcação rítmica que confere ao ouvinte emoções palpitantes do forró, baião ou afoxé. Além disso, sua letra constitui um discurso capaz de gerar persuasão, pois está dirigida ao homem, e “a persuasão leva em conta a dotação humana das faculdades, sentimentos, impulsos, paixões” (FERREIRA, 2010, p. 15).

Assim, ao convencer (*docere*), comover (*movere*) e agradar (*delectare*), a canção ainda traz à luz a tríade retórica *ethos*, *pathos* e *logos*. Como não há dissociação entre os componentes desse tripé retórico, buscaremos traçar as reflexões acerca da canção, considerando, principalmente, a interligação das instâncias *ethos* e *logos*. Tal concatenação se permite pela ótica das figuras retóricas e a constituição do *ethos*. Nesse sentido, valemo-nos da afirmação de Eggs (2005, p. 31):

O lugar que engendra o *ethos* é, portanto, o discurso, o *logos* do orador, e esse lugar se mostra apenas mediante as escolhas feitas por ele. De fato, toda forma de expressar resulta de uma escolha entre várias possibilidades linguísticas e estilísticas.

Pretendemos, assim, tecer nossa análise com base na constituição do *ethos* de Maria, viabilizada pelas interpretações da pessoa de Maria na canção e por meio de um paralelo com os textos bíblicos. Ademais, buscaremos observar a utilização das figuras retóricas presentes na música, pois, como afirma Meyer (2007, p. 88), “o objetivo das figuras é instaurar uma identidade que salienta um traço comum – para chamar a atenção sobre o que conta, no espírito de quem o utiliza”.

Nessa perspectiva (interrelação *ethos/logos*, textos bíblicos, pessoa de Maria e figuras retóricas), pautaremos nosso estudo.

Na década de 80, *Anunciação* chegou ao público. Em um ritmo que se define entre baião, maracatu e afoxé, o título da canção nos remete às seguintes acepções trazidas pelo dicionário:

ação ou efeito de anunciar; participação
notícia, levada pelo anjo Gabriel à Virgem Maria, de que ela seria a mãe do Filho de Deus
festa da Igreja católica em memória desse acontecimento (HOUAISS, 2009)

Tomando “anunciação” como *notícia levada pelo anjo Gabriel à Virgem Maria, de que ela seria a mãe do Filho de Deus*, ou, ainda, como *festa da Igreja católica em memória desse acontecimento*, infere-se a relação de interpretação da canção com os estudos bíblicos e a figura de Maria.

Vejam o que nos diz a letra da canção⁹:

Na bruma leve das paixões que vêm de dentro (1)
Tu vens chegando pra brincar no meu quintal
No teu cavalo peito nu cabelo ao vento
E o sol quarando nossas roupas no varal

Tu vens, tu vens (Refrão)
Eu já escuto os teus sinais

A voz de um anjo sussurrou no meu ouvido (2)

⁹ Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/alceu-valenca/anunciacao.html#ixzz3khmVrcGC>>. Acesso em: 10 ago. 2015. Nesse link, além de ouvir a canção, é possível assistir ao excerto de um show de seu compositor, Alceu Valença.

E eu não duvido já escuto os teus sinais
Que tu virias numa manhã de domingo
Eu te anuncio nos sinos das catedrais

O primeiro verso, “Na bruma leve das paixões que vêm de dentro”, conduz a um *ethos* com forte apelo ao *pathos*. O narrador exprime as emoções experimentadas ao anunciar a chegada de alguém.

A segunda estrofe, nos dois primeiros versos, possibilita considerar o *ethos* de Maria como Mãe do Salvador. Em “A voz de um anjo sussurrou no meu ouvido, E eu não duvido já escuto os teus sinais”, temos o diálogo entre o anjo Gabriel e Maria, conforme o Evangelho de Lucas:

Entrando, o anjo disse-lhe: Ave, cheia de graça, o Senhor é contigo. Perturbou-se ela com estas palavras e pôs-se a pensar no que significaria semelhante saudação. O anjo disse-lhe: Não temas, Maria, pois encontraste graça diante de Deus. Eis que conceberás e darás à luz um filho, e lhe porás o nome de Jesus. Ele será grande e chamar-se-á Filho do Altíssimo, e o Senhor Deus lhe dará o trono de seu pai Davi; e reinará eternamente na casa de Jacó, e o seu reino não terá fim. Maria perguntou ao anjo: Como se fará isso, pois não conheço homem? Respondeu-lhe o anjo: O Espírito Santo descera sobre ti, e a força do Altíssimo te envolverá com a sua sombra. Por isso o ente santo que nascer de ti será chamado Filho de Deus. Também Isabel, tua parenta, até ela concebeu um filho na sua velhice; e já está no sexto mês aquela que é tida por estéril, porque a Deus nenhuma coisa é impossível. Então disse Maria: Eis aqui a serva do Senhor. Faça-se em mim segundo a tua palavra. E o anjo afastou-se dela. (LUCAS 1,28-38)

O caráter de Maria, mansa, humilde, está elucidado no verso “A voz de um anjo sussurrou no meu ouvido” em consonância com “Entrando, o anjo disse-lhe: Ave, cheia de graça, o Senhor é contigo”. E, ainda, o *ethos* de Maria, humana, mulher, ao se verificar a dúvida na qual se encontrou a princípio, em “Perturbou-se ela com estas palavras e pôs-se a pensar no que significaria semelhante saudação”. E, depois, o *ethos* de santa, subserviente, absorta, confiante e obediente, na certeza instaurada em sua voz, ao assumir a vida que lhe estava sendo confiada, a vida de Jesus, o filho de Deus, ao pronunciar, na voz do narrador da canção, “E eu não duvido já escuto os teus sinais” e, no texto bíblico, “Eis aqui a serva do Senhor. Faça-se em mim segundo a tua palavra”.

Expressa-se, ainda, o *ethos* de Maria, de maneira poética, menina, simples, modesta, singela, inocente nos versos da estrofe de introdução da canção “Tu vens chegando pra brincar no meu quintal/ No teu cavalo peito nu cabelo ao vento/ E o sol quarando nossas roupas no varal”. O verbo brincar nos remete à infância, ao pueril; o

que pode ser uma alusão à pureza de Maria. Estão claras a modéstia e a simplicidade ao apresentar elementos de sua vida cotidiana nos elementos “roupas”, “varal”, “quintal”. Nesses mesmos versos, ainda é possível deduzir o *ethos* de despojada, por meio do pronome possessivo “meu” em *meu quintal*, podendo interpretar-se o esvaziamento de si mesma para receber o messias. Nesse caso, é o próprio Jesus quem se apossa de sua vida singela.

Esses mesmos versos (“Tu vens chegando pra brincar no meu quintal/ No teu cavalo peito nu cabelo ao vento/ E o sol quarando nossas roupas no varal”) podem ainda remeter à figura retórica metábole. Metábole, do grego variação, consiste no uso de sinônimos para dar ênfase ao sentido (FIORIN, 2014, p. 143). E as palavras “quintal”, “vento” e “varal”, dentro do mesmo *frame*, referem-se a ar livre, reportando à forma como se deu a concepção de Jesus, por meio do Espírito Santo, sinônimo de sopro, ar, vento (LUCAS, 1,35).

E, ao esvaziar-se de si mesma e se completar de Jesus, temos o *ethos* de Maria submissa em “Eu te anuncio nos sinos das catedrais” como aquela que se coloca abaixo de Jesus, subordinada a ele, anunciando-o, dando-lhe o esplendor, a grandiosidade das “catedrais”. Pode-se extrair, ainda, nesse mesmo excerto, o *ethos* de intercessora, aquela que, ao estar submissa, anuncia Jesus e ainda proclama o seu poder nos *sinos das catedrais*.

O termo “catedrais” está associado à figura retórica metonímia, que é:

[...] o tropo em que se estabelece uma compatibilidade predicativa por contiguidade, aumentando a extensão sêmica com a transferência de valores semânticos de um para outro dos elementos coexistentes e aumentando sua aceleração com a supressão de etapas de sentido. (FIORIN, 2014, p. 38)

Na cultura cristã, dentro da hierarquia da igreja como instituição, catedral é a igreja principal de uma diocese, a matriz, e evoca-se por sua grandiosidade e magnificência. Determina-se, então, o elevado anúncio de Maria, corroborado no excerto do magnificat “porque realizou em mim maravilhas aquele que é poderoso e cujo nome é Santo” (LUCAS 1,49).

A repetição de *Tu vens*, no segundo verso da primeira estrofe e como refrão consiste em uma anáfora. Tal figura tem a função de realçar a ação, enfatizar a vinda do Messias. A ênfase dada por Maria ao anúncio de vinda pode ser comprovada no excerto do Magnificat, do evangelho de Lucas: “E Maria disse: Minha alma glorifica ao Senhor,

meu espírito exulta de alegria em Deus, meu Salvador, porque olhou para sua pobre serva” (LUCAS 1,46-48). Ao glorificar ao Senhor, Maria anuncia Jesus.

A sinestesia, reunião de termos pertencentes a planos sensoriais diversos (FIORIN, 2014, p. 63), está presente nas expressões: “escuto os teus sinais” e “bruma leve”. Esse contexto se reporta ao *ethos* de Maria humana, dotada de características humanas, como os sentidos.

Por fim, observamos a hipotitose, figura de presença que se concretiza por meio da descrição de uma cena ou situação com cores tão vivas, que faz o auditório ter a sensação de que as presencia pessoalmente (HOUAISS, 2009 e FIORIN, 2014).

Nota-se, na letra, a descrição da Anunciação do anjo Gabriel a Maria, pela voz de Maria. Tal possibilidade de análise nos permite o paralelo com o texto bíblico, narrado pelo evangelista Lucas, que com detalhes conta o episódio.

Passemos, então, à análise da terceira canção.

2.3 Maria em *Maria, Maria*

Iniciaremos nossa interpretação da canção *Maria, Maria* a partir de um entendimento de seu contexto de produção, pois acreditamos que esse procedimento nos auxiliará na análise a que visamos efetuar.

A canção *Maria, Maria* foi composta por Milton Nascimento em parceria com Fernando Brant. Seus compositores são referência no universo musical brasileiro e ambos têm sua trajetória marcada pela integração do “Clube da Esquina”. Esse grupo foi inicialmente constituído pelos artistas: Milton Nascimento, Wagner Tiso, Fernando Brant, Márcio Borges, Nivaldo Ornelas, Toninho Horta e Paulo Braga. Paulatinamente, incorporou outros instrumentistas e compositores que colaboraram na consolidação do universo cultural e musical por eles proposto. O Clube se constituiu na capital mineira, Belo Horizonte, no início dos anos 60, e sua produção musical apresentava uma fusão de elementos da Bossa Nova, do jazz, do rock’n’roll (sobretudo sob influência dos Beatles), da música folclórica (de origem negra), além de recursos da música erudita e da música hispânica. (VILELA, s/d, p. 1)

A composição em análise integra o álbum *Clube da Esquina - Vol. 2* e foi gravada originalmente em 1978 pelos próprios integrantes do grupo. Posteriormente foi regravada por inúmeros artistas, com destaque para Elis Regina (no álbum *Saudades do Brasil*, de 1980), a banda Roupas Novas (no álbum *De Volta ao Começo*, em 1993), o

grupo MPB4 (no álbum *Encontro marcado – MPB4 canta Milton Nascimento*, também em 1993).

Vejamos, então, a letra da canção¹⁰.

Maria, Maria (1)
É um dom, uma certa magia
Uma força que nos alerta
Uma mulher que merece
Viver e amar
Como outra qualquer
Do planeta

Maria, Maria (2)
É o som, é a cor, é o suor
É a dose mais forte e lenta
De uma gente que ri
Quando deve chorar
E não vive, apenas aguenta

Mas é preciso ter força (3)
É preciso ter raça
É preciso ter gana sempre
Quem traz no corpo a marca
Maria, Maria
Mistura a dor e a alegria

Mas é preciso ter manha (4)
É preciso ter graça
É preciso ter sonho sempre
Quem traz na pele essa marca
Possui a estranha mania
De ter fé na vida

O título *Maria, Maria* é constituído pela repetição de um nome próprio. Em uma leitura mais apressada, poderíamos ter a impressão que se trata de uma só pessoa que tem o seu nome repetido no título. Porém, em uma leitura feita com mais vagar, podemos levantar algumas hipóteses a respeito desse aparente pleonasma. Podemos supor, por exemplo, que o título nos fala de duas facetas da personagem histórica Maria. Uma dessas facetas nos reportaria ao seu aspecto divino, nesse caso Maria seria tomada como a mãe de Jesus; e a outra nos remeteria ao seu lado humano, nesse caso Maria passaria a ser vista como uma mulher como todas as outras. Ainda outra interpretação possível seria supor que a primeira Maria do título se referisse à mãe de Jesus e a segunda se referisse a toda e qualquer mulher que com ela se identificasse. Outra

¹⁰ Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/milton-nascimento/maria-maria.html>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

interpretação possível seria supor que o título se refere a um simples vocativo de um nome feminino que aparece de forma repetida apenas para ilustrar o seu caráter de evocação.

Vejam, por meio da análise, qual das hipóteses mencionadas se tornará mais plausível. Para tanto, partamos da enumeração e da descrição de algumas figuras retóricas observadas na canção. Como foi ressaltado no título, a primeira delas é a *repetição*. Segundo Fiorin (2014, p. 116), “a repetição é [...] um aumento da extensão de um dado texto com o emprego, várias vezes, do mesmo segmento textual (palavra, sintagma, oração, verso), para intensificar o sentido exposto”. Para Koch (2002), a recorrência de determinados elementos produz o efeito de ênfase e intensificação; nesse sentido, a repetição tem função retórica. Tal recurso promove o efeito de presença na memória do auditório. Por essa razão, Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005) declaram que a repetição pode agir diretamente sobre o auditório, uma vez que acentua o fracionamento de um acontecimento complexo em episódios detalhados para favorecer a presença.

Além do título, a expressão “Maria, Maria” se repete por mais três vezes ao longo da canção. Suas ocorrências se dão nos primeiros versos das duas primeiras estrofes e no quinto verso da terceira estrofe. Como nos ensinam os autores supracitados, tal repetição, corroborada pelo efeito de condicionamento semântico acionado pelo título, pode gerar, no ouvinte, um forte efeito de presença.

Uma outra incidência da figura da repetição na letra da canção se dá por meio da expressão “é preciso ter”, que ocorre reiteradamente na terceira e na quarta estrofes da canção:

Mas é **preciso ter** força (3)
É preciso ter raça
É preciso ter gana sempre

Mas é **preciso ter** manha (4)
É preciso ter graça
É preciso ter sonho sempre

Nos versos acima, a repetição da expressão “é preciso” reforça, na mente do auditório, a força argumentativa do conselho: de que precisamos ter raça, gana, graça e sonho. Além disso, por meio dessa estratégia, o orador parece pretender despertar, no auditório, a paixão da *confiança*, já que as escolhas lexicais que sucedem à repetição trazem consigo uma carga semântica vinculada ao otimismo (raça, gana, graça e sonho).

Assim, fica também deflagrado um *ethos* de guerreira (por meio dos vocábulos “raça” e “gana”) e, ao mesmo tempo, um *ethos* de plena (por meio das palavras “graça” e “sonho”, que também aludem ao texto bíblico “Ave, cheia de graça”).

A segunda figura retórica observada na canção é a *antítese*. Essa figura de pensamento vem do grego *antí*, “em face de”, “em oposição a”, e *tésis*, “proposição”, “afirmação”, “tese”. Por meio dela, amplia-se o sentido, salientando a oposição entre dois segmentos linguísticos (palavras, sintagmas, orações ou unidades maiores do que o período), para intensificação do que está sendo dito. Segundo Fiorin (2014, p. 151), “o fundamento lexical da antítese é a antonímia. Saussure afirma que na língua só há diferenças. Isso quer dizer que só se compreende o sentido, quando se apreende uma oposição, que, normalmente, fica implícita”.

Na letra da canção em análise, a antítese é identificada nos seguintes excertos:

De uma gente que **ri**
Quando deve **chorar**

Mistura a **dor** e a **alegria**

No primeiro excerto, o *riso* (ri) e o *choro* estabelecem uma relação antagônica. Ao colocar uma contradição no interior de uma oração, o orador busca ressaltá-la. A oposição entre os termos intensifica o sentido proposto e evidencia a diferença entre eles. Figuras como a antítese, por exemplo, são oratórias por contribuírem para agradar ou comover, mas, ao mesmo tempo, são também argumentativas, visto que exprimem um argumento condensando-o, tornando-o mais contundente (REBOUL, 2004). Nesse sentido, a contradição instaurada entre os dois termos adquire forte poder persuasivo. Por meio dessa construção linguística, podemos detectar um *ethos* de forte (já que “ri quando deve chorar”) e um *ethos* de humana (sujeita à “dor” e à “alegria”).

Outra figura observada na canção é a *sinestesia*. O termo sinestesia vem do grego *syn*, que significa “reunião”, “junção”, “ao mesmo tempo” e *esthesia*, “sensação”, “percepção”. Trata-se da reunião de termos pertencentes a diversas esferas sensoriais como, por exemplo, a reunião de palavras referentes ao olfato e ao paladar (FIORIN, 2014). Como mencionamos na análise anterior, a mescla de sentidos diversos num mesmo plano de expressão gera uma concentração semântica que contribui para a intensificação do sentido.

É possível verificar a mescla de sentidos nos trechos: “É o **som**, é a **cor**, é o **suor**/ É a **dose** mais **forte** e **lenta**”. O som relaciona-se com a audição; a **cor** com a

visão; o **suor** refere-se ao tato; a **dose** nos remete ao paladar; e os adjetivos atribuídos à dose, a saber: **forte** e **lenta**, evidenciam esse trabalho com os sentidos com vistas ao despertar de diferentes sensações no auditório.

Para refletir sobre as paixões passíveis de serem despertadas no auditório, faremos uma reflexão a partir do gênero retórico que se sobressai na canção. Na obra *Arte Retórica*, Aristóteles elenca os três grandes gêneros oratórios: o judicial, o deliberativo e o epidítico (ou laudatório). Para o filósofo, quem determina a estrutura do discurso é o público. Ele parte de dois grupos de receptores: os que têm que tomar uma decisão sobre o tema levantado e os que não têm que atuar nem decidir sobre a questão tratada. Aos primeiros, aplicam-se os gêneros deliberativo e judicial e, ao segundo, o gênero demonstrativo. Além disso, o momento temporal também é decisivo para a classificação dos gêneros. Isto é, a decisão a ser tomada pelos ouvintes pode se referir a eventos passados (gênero judicial), a eventos futuros (gênero deliberativo), ou a eventos passados ou presentes (gênero epidítico).

No quadro abaixo, buscamos compilar as contribuições de diferentes teóricos acerca das características que constituem os gêneros retóricos.

Quadro 1 – Gêneros retóricos

<i>Gêneros Retóricos</i>	DELIBERATIVO	JUDICIAL(ÁRIO)	EPIDÍCTICO
<i>Tipos de oratória</i>	Política	Jurídica	Exibicional – Laudatória
<i>Ouvinte</i>	Membro de uma assembleia (terá que tomar decisão sobre coisas futuras)	Juiz, jurado ou membro de uma assembleia (terá que tomar decisão sobre coisas passadas)	Expectador ou observador (decidem meramente sobre a destreza dos oradores)
<i>Tempo</i> (cria alternativas)	Refere-se ao futuro . Poderia ser diferente no futuro.	Refere-se ao passado . Podia ter sido diferente no passado.	Refere-se ao presente . Poderia ser diferente agora.
<i>Propósito comunicativo</i> (meio – função)	Estimular a fazer ou não fazer algo. Conselho ou dissuasão .	Atacar ou defender alguém. Acusação ou defesa .	Elogiar ou censurar alguém. Elogio ou Censura .
<i>Fim</i> (objetivo último)	O estabelecimento de um determinado curso de ação. O conveniente e o prejudicial . O UTIL	O estabelecimento da justiça ou injustiça sobre determinada ação. O justo e o injusto . O JUSTO	O intuito de provar o mérito da honra ou o seu contrário. O belo e o feio . O BELO
<i>Problematicidade</i>	Máxima	Grande	Fraca

Fonte: Elaborado por Figueiredo (2015).

Como podemos observar, o quadro apresenta características gerais sobre os gêneros, porém, interessa-nos pontuar aspectos pertencentes ao gênero epidítico, uma vez que o nosso objeto de análise apresenta marcas que nos remetem a esse gênero.

Algumas características do gênero epidítico que se mostram relevantes para nossa análise são:

- 1 o discurso laudatório pode exercer influência considerável naquele que ouve, contudo, não implica necessariamente uma decisão ulterior ao discurso;
- 2 tal discurso louva ou vitupera algo, ou seja, compreende tanto a exaltação quanto o vilipêndio;
- 3 é um gênero orientado ao elogio ou à censura;
- 4 o objeto de seu discurso é a beleza da virtude ou a feiura do vício;
- 5 “dos três gêneros oratórios, o laudatório é o que mais afinidades mantém com a literatura, funciona mesmo, por assim dizer, como ponte de passagem entre a literatura e a Retórica”. (TRINGALI, 1988, p. 53)

Ao considerarmos o item 1 (discurso capaz de exercer influência naquele que ouve), podemos observar que a letra da canção busca comover o ouvinte, isto é, atingir os seus sentimentos. Sendo assim, podemos verificar a utilização da função retórica *movere* por parte do orador, já que busca movimentar as paixões humanas.

Já o segundo item (discurso que compreende tanto a exaltação quanto o vilipêndio) nos conduz à observação dos aspectos de louvor e exaltação da figura de Maria na canção. Isso pode ser observado nas duas primeiras estrofes da canção, em que Maria recebe os seguintes predicativos (um dom, uma certa magia, uma força que nos alerta, uma mulher que merece viver e amar como outra qualquer do planeta, o som, a cor, o suor, a dose mais forte e lenta)

O item 3 (gênero orientado ao elogio ou à censura) nos leva a observar que a canção é inteiramente dedicada ao elogio da mulher, Maria, que apresenta todas as características destacadas nas estrofes 1 e 2 e, além disso, é capaz de misturar “a dor e a alegria” e não perder a “fé na vida” .

O quarto item (o fim de seu discurso é o belo ou o feio) nos mostra que a canção tem como objeto a beleza da virtude de Maria.

Por fim, o quinto item (ponte entre a literatura e a Retórica) nos revela que a letra da canção, por configurar um tipo de construção poética, literária, constitui um gênero epidítico, como foi demonstrado nos quatro itens anteriores.

Evidenciando certa afinidade com a literatura, a letra dessa canção apresenta, como finalidade retórica, o *movere*, que se refere ao lado emotivo do discurso, aquele que movimenta as paixões humanas (FERREIRA, 2010, p. 16). A partir dessa reflexão, podemos observar que a letra da canção (por meio dos atributos dirigidos a Maria: (“um dom, uma certa magia, uma força que nos alerta”)) pode levar o auditório, que com ela se identifica, ao sentimento da *emulação*¹¹. Em outras palavras, o auditório pode ser conduzido ao desejo de possuir os atributos relacionados à mulher descrita na canção, isto é, ser como ela.

Essa última reflexão nos dá pistas mais concretas para escolher uma das hipóteses de interpretação do título da canção como a mais adequada dentre aquelas que foram apresentadas no início desse tópico. Assim, acreditamos que o uso do gênero epidítico atrelado ao despertar da paixão da emulação nos conduz à seguinte interpretação: a primeira Maria pode se referir à mãe de Jesus e a segunda se refere a toda e qualquer mulher que com ela se identifica. Talvez seja esse o aspecto responsável pelo significativo alcance persuasivo da canção, o qual pode ser verificado por meio do enorme sucesso logrado ao longo dos anos.

Assim, podemos concluir que, por meio do gênero selecionado e da utilização das figuras, foi possível perceber a atitude do orador na busca de tocar o auditório pelas paixões. Ademais, por meio de sua sensibilidade e imaginação criativa, o orador buscou excitar à emulação em seu auditório. Nesse sentido, o *movere* assumiu a função predominante nesse discurso que, além de comover, inspirou a imitação.

Considerações finais

Conforme verificado, as três letras escolhidas evidenciam os diversos *ethé* de Maria: como mãe, santa, humana, mãe do filho de Deus. O *ethos* de mãe constrói-se naquela que cuida, é bondosa e percebe os sentimentos dos filhos pelo simples olhar, “como eu não sei rezar, só queria mostrar, meu olhar, meu olhar, meu olhar”. Como

¹¹ Dentre as paixões aristotélicas, tem-se a emulação – que tende a prolongar a simetria entre aquele que almeja e o objeto almejado; ao contrário da inveja, a emulação busca a identificação com o sujeito imitado. (ARISTÓTELES, 1998; MEYER, 2003). Por meio do elogio (típico do gênero laudatório), a paixão da emulação é despertada no auditório, que se dispõe a imitar o modelo proposto.

santa, o *ethos* é o de alguém que transcende o de humana e assume papéis divinos, pois efetua milagres. Segundo comentado, são atribuídos inúmeros prodígios a Nossa Senhora, mostrado na primeira letra estudada. Ela não é vista pelos fiéis como intercessora, mas como executora, como poderosa para corrigir problemas, promover cura, salvar vidas, reconduzir os homens.

As figuras exploradas na segunda letra reforçam, em planos sensoriais diversos, o *ethos* de Maria humana, dotada de características humanas, como os sentidos. A figura de presença se concretiza por meio da descrição de cena ou situação com cores vivas, que conduz o auditório à sensação de presenciar a Anunciação do anjo Gabriel a Maria e permite o paralelo com o episódio bíblico, narrado por Lucas.

A análise da terceira canção demonstra, por meio do uso do gênero epidítico atrelado ao despertar da paixão da emulação à interpretação de uma primeira Maria, que pode se referir à mãe de Jesus e a uma segunda, que se refere a toda e qualquer mulher que com ela se identifique. Esse aspecto pode ser responsável pelo alcance persuasivo da canção, verificado por meio do sucesso ao longo dos anos.

As três canções mostram de que forma o *movere* é capaz de comover, inspirar a imitação. E de que maneira o *ethos* pode ser construído retoricamente com forte apelo ao *pathos*.

Referências

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. 14ª Edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

BÍBLIA CATÓLICA. Versão online Bíblia Sagrada. Ave Maria. 2015.

BUTLER, A.; FARMER, D.; BURNS, P. **Butler's lives of the saints**. v. 1. London: Bums & Oates, 2000.

CANO, R. L., **Música y retórica en el Barroco**, Colección Bitácora de Retórica 6, Instituto de Investigaciones Filológicas – UNAM, México: 2000.

DU PIN, L. E.; WOTTON, W. **A new history of ecclesiastical writers**. v. 1 e 2. Oxford: Clarendon Press, 2010.

EGGS, E, Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna. In: AMOSSY, R. (Org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu, Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005. p. 29-56.

FERREIRA, L. A. **Leitura e persuasão: princípios de análise retórica**. São Paulo: contexto, 2010.

FIORIN, J. L. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.

HOUAISS, **Dicionário eletrônico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JOHNSTONE, H.W. Jr. **Philosophy and argument**. Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 1958.

MEYER, M. **A retórica**. Tradução Marli M. Peres. São Paulo: Ática, 2007. (Série Essencial)

MEYER, M. Prefácio. In: ARISTÓTELES. **Retórica das paixões**. Introdução, notas e tradução do grego de Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MIRAVALLE, M. **Introduction to Mary**. Goleta, California: Queenship Press, 1993.

MONTEIRO, F. M. F. A intertextualidade em “Maria, Maria”. **Cadernos do CNLF**, v. X, n. 8 – Literatura, como se faz. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/xcnlf/8/03.htm>>. Acesso em: 25 maio 2015.

PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA L. **Tratado da argumentação**: a nova retórica. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

REBOUL, O. **Introdução à retórica**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SILVEIRA, A. C. F. **A intertextualidade como estratégia argumentativa nos artigos de Luiz Felipe Pondé**. 2014. 116f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de Franca, Franca.

TAVARD, G. H. **The thousand faces of the Virgin Mary**. Collegille, Minnesota: The Liturgical Press, 1996.

TRINGALI, D. **Introdução à retórica**: a retórica como crítica literária. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

TOULMIN, S. E. **Os usos do argumento** (1ª ed. 1958). São Paulo: Martins Fontes, 2006.

VILELA, I. O movimento. In: **Museu Clube da Esquina**. Disponível em: <<http://www.museuclubedaesquina.org.br/o-movimento/>>. Acesso em: 25 maio 2015.