

VOZES DE SÃO JORGE E OGUM: UM PERCURSO DO ROMANCEIRO PORTUGUÊS AOS PONTOS DE UMBANDA NO BRASIL

Roncalli Dantas Pinheiro (PROLING/UFPB)
roncallid@gmail.com

Introdução

O mito de São Jorge surge no início da Idade Média, por volta do século IV no Oriente Médio e se desloca até o ocidente europeu através das narrativas que se multiplicaram com o passar dos séculos, convergindo histórias diversas que produzem uma estrutura mitológica coletiva em várias nações. Em Portugal estas narrativas se fixaram na memória da população através das procissões de *Corpus Christi*, dos cantos rurais do Romanceiro e nas imagens pictóricas.

Embora este mito tenha seu fundamento linguístico no universo da oralidade, as narrativas de São Jorge não se estabeleceram apenas como comunicação, pois além de transmitir significados verbais, o mito está vinculado a um rito, uma ação corporal de memória, possuindo uma proposição clara de criatividade subjetiva, que segundo Eliade (1999), Cassirer (2006), Zumthor (1997) extrapola a condição de signo e transforma-se em objeto modificador da realidade referencial do território e da comunidade. Este artigo pretende apresentar o desenvolvimento do imaginário em torno do mito de São Jorge que foi fixado inicialmente no Romanceiro tradicional Português, influenciado pela religiosidade cristã católica popular e que ao se deslocar para o Brasil através de textos e imagens, interpenetra na cultura afro-brasileira com a figura do Orixá Ogum, fornecendo dados sobre o deslocamento simbólico entre os dois personagens na Umbanda Brasileira, como a força, a conquista e a proteção, deslocando expectativas do devoto ou iniciado para um espaço-tempo futuro, para momentos e lugares ainda não conhecidos.

1 Os espaços urbanos no imaginário europeu em relação a São Jorge

As imagens pictóricas que representam a luta do guerreiro com o dragão presente desde a Idade Média proporciona leituras do imaginário europeu medieval, pois os marcos arquitetônicos, assim como as palavras, ora se agregam formando universos que falam aos habitantes ora representam silêncios, vazios de significados, para uma determinada comunidade.

Segundo Sodré (2002), Os gregos entendiam como um *topos*, um espaço-lugar, local marcado, um espaço demarcado que afeta os corpos materiais. Heidegger (2005) retoma os estudos clássicos e acrescenta que a criatividade atuando no espaço é o que produz o lugar, distinguindo o espaço-lugar, com limites específicos, do espaço, este sendo como um *spatium*, em latim, a extensão descontínua e heterogênea entre dois pontos.

O espaço-lugar é o resultado do morar, é algo que indica a identidade do grupo, que possui as marcas impressas na terra, nas árvores, nos rios, escrituras, que vão fixar o ordenamento simbólico da comunidade. Com o passar do tempo, a maneira como os indivíduos ordenam essas relações entre a terra, a água, e os outros homens, criam uma demarcação na diferença com outros espaços que dão identidade.

Esse espaço exclusivo, diferenciado e possuindo uma carga de identidade chama-se território.

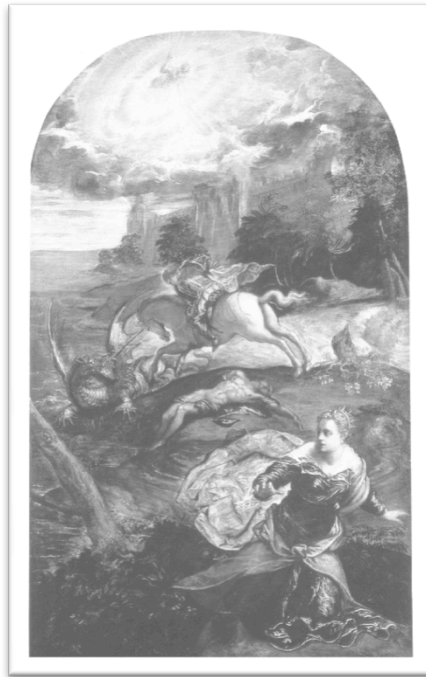


Fig 1: São Jorge

Fonte: Pintura de Tintoretto. Site allposters¹

Portanto pode-se dizer que o espaço físico é demarcado pelos habitantes intencionalmente, imprimindo significantes, fornecendo significados de identidade para a sociedade local. Decodificar um território urbano é entender como as estruturas físicas e as relações entre elas e o corpo social estão presentes no convívio caótico e dinâmico da cidade.

Sodré (2002) apresenta os significantes da linguagem arquitetônica e faz uma associação dos elementos materiais ao imaginário, coordenando significações de entrada, saída, verticalidade, interiores, volumes, aparência e fachada, com sua articulação nas práticas sociais. Para o autor, esses elementos de linguagem ocupam um lugar no imaginário infinitamente maior que a realidade concreta, pois ela registra variáveis políticas, econômicas e ideológicas, articulando a padronização das diferenças sexuais, confirmando as hierarquias e certas formas de controles sociais além de servir como pano de fundo para uma memória nem sempre consciente dos habitantes.

1.2 O espaço mítico do Dragão e da cavalaria

Observando o cenário das imagens que contém a luta mitológica entre o São Jorge e o dragão, percebe-se que o local, o espaço em torno do evento está sempre fora dos muros da cidade, é um local não urbanizado. O dragão pertence a um ambiente fora do território, ele ocupa o espaço heterogêneo sem identidade, é o próprio *spatium*. É uma floresta, uma caverna úmida, é sempre um ambiente que não tem significados decodificados, que ainda está por desvendar, que é envolvido pelo

¹ http://www.allposters.pt/-sp/St-George-and-the-Dragon-posters_i1342052_.htm Acesso em: fev 2011

segredo. Le Goff (1993 p. 240) analisando as imagens medievais e renascentistas que retratam as relações entre os santos e os animais selvagens, cita São Francisco com seu lobo e São Jerônimo com o leão. Em ambos encontramos as faces tranquilas e os animais domesticados, simbolizando o poder dos santos em transformar a natureza selvagem, decodificada. São Jerônimo, ver figura 2, está inclusive escrevendo em seu quarto de estudo, sua morada, seu território, enquanto o leão encontra-se em paz, na maioria das vezes, agachado aos pés do santo. Na imagem de São Francisco, figura 3, embora o espaço seja fora da cidade, a natureza está simbolicamente ordenada, em equilíbrio, harmonia através da imagem corporal do lobo selvagem domesticado.

Diferentemente das imagens estudadas por Le Goff, nas imagens de São Jorge, o Dragão é a besta não domesticável, o que deve ser expulso ou morto, habitando um território não decodificável no discurso imagético. Na fig. 1, São Jorge está armado, com uma lança, apontando para a boca ou pescoço, fixando em imagem o momento em que há um domínio do santo sobre ao mal, que habita em um local não demarcado significativamente para a população.

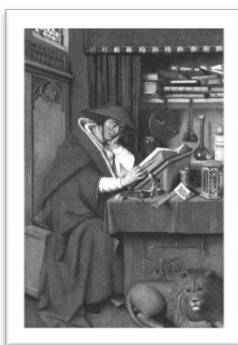


Fig. 2: São Jerônimo em seu quarto.

Fonte: Autor anônimo. Site culturageralsaibamais²

A vitória sobre um dragão é mais do que derrotar o mal, é também a possibilidade de ordenar um sítio natural, a floresta, um lodaçal. Derrotar um dragão simbolicamente é civilizar, demarcar um local não conquistado ainda e tem relações fortes com o empreendedorismo de uma comunidade, com a expansão do território.



Fig. 3: São Francisco e o lobo

Fonte: Autor anônimo. Site noviciado de varatojo³

² <http://culturageralsaibamais.wordpress.com/2009/08/28/o-leao-de-sao-jeronimo>. Acesso em 15 de maio de 2011

³ <http://noviciadofm.blogspot.com/2011/03/outra-lenda-dos-fioretti-florinhas-diz.html> Acesso em 2/fev/2011

Outro ponto a considerar é o arquétipo do cavaleiro medieval em relação ao espaço geográfico. São Jorge na Idade média foi acolhido como mártir pelos cavaleiros, uma classe social que ascendeu principalmente a partir do sec X com as cruzadas e as guerras de reconquista na Europa. Assim a cavalaria é a instituição que vai conectar espacialmente a catedral, o castelo e os pontos de peregrinação. Em outras palavras, a cavalaria é o elo entre o espaço político do clero, da nobreza, dos militares e o espaço heterogêneo, sem identidade, do desconhecido, do medo, das áreas não habitadas, porque o cavaleiro medieval é um ser errante, não possui conforme Le Goff (2009 p.118) natureza hereditária.

2 Mecanismos de tradução do mito entre suportes de linguagens

De Portugal para o Brasil, o mito se desloca na memória dos que vieram desde o período da colonização através de textos orais, nas memórias das procissões do dia de *Corpus Christi*, dia da celebração de São Jorge para os Lusos, e pelas imagens pictóricas medievais e renascentistas. Ao chegar na Umbanda afro-brasileira, este mito encontra lugar em outras estruturas de linguagem, tais como os pontos cantados e nas *performances*. Portanto é necessário conhecer mecanismos que estabelecem as traduções míticas entre estruturas de linguagem, culturas e tempos diferentes.

Cassirer (2006) considera que no mito a linguagem possui capacidade de extrapolar a condição de signo para se transformar em objeto, atuando e modificando a realidade referencial. Ele defende esse argumento dispondo a função da linguagem do mito em oposição à linguagem científica, que se realiza da reflexão descritiva da realidade. Assim, a existência do mito não é para a descrição, para o entendimento, mas é a atuação da criatividade humana, do encantamento, modificando as experiências das pessoas envolvidas no território em comunidade.

Outro ponto a considerar sobre o mito é a sua capacidade de tradutibilidade. A tradução do mito se dá não só intrinsecamente no campo verbal, mas ele se desloca entre diversos suportes sem perdas comunicativas. Para entender essa tradutibilidade, Durand (1996) considera o mito em oposição à estrutura textual do poema. Enquanto este é praticamente refém de uma formalidade de linguagem, sendo quase impossível transferir os dados semânticos entre diferentes suportes, basta lembrar que alguns tradutores de poemas usam o termo transcrição ao invés de tradução, o mito não se fixa em estruturas de linguagens, é totalmente traduzível, pois é totalmente semântico, de caráter simbólico.

Assim, por binariedade, a partir dos pressupostos teóricos de Cassirer e Durand, a estrutura do mito de São Jorge se desloca entre os diversos gêneros textuais com a função de modificar a representação da realidade social do devoto ou iniciado, em que um herói montado em seu cavalo empreende uma força para subjugar o mal e conseqüentemente, aquele espaço, disposto em imagens, que pertencia ao Dragão, geralmente a floresta, a caverna, o local do medo e do desconhecido, se transforma em um espaço - território, apto para receber a carga cultural da comunidade. É portanto um mito que se relaciona com a expansão territorial de identidades, além de simbolizar também proteção.

3 São Jorge do Romanceiro aos pontos cantados para Ogum

Assim como nas imagens, o mito de São Jorge se desenvolve também no campo verbal com a mesma intenção de produzir organização e harmonia simbólica no universo mítico do devoto. Mas, se nas imagens, o espaço que envolve o dragão e o Santo indicia o silêncio, o desconhecimento e o medo, próprios da floresta e do lodaçal das cavernas, no campo verbal, as orações deslocam o orador para um tempo vindouro. O futuro é o tempo do enfrentamento, das angústias. É o tempo do desconhecido, do por vir, da luta e, conseqüentemente, da vitória, se ele estiver sob a proteção de São Jorge.

Dentre os Romances Populares que contemplam o mito de São Jorge, utilizou-se para esta pesquisa, os textos coletados por Manoel da Costa Fontes no distrito de Bragança, localizado na província de Trás-os-Montes em Portugal publicados em 1987.

A oração de São Jorge está presente nos ensalmos do Romanceiro Português transcritos abaixo em referência aos salmos bíblicos do Velho Testamento de tradição Judaico-Cristão, textos de orações, de súplicas e de louvor ao Deus de Israel. Os Ensalmos do Romanceiro Português tem o mesmo teor, contudo pertence ao universo católico popular Português, declamados coletivamente de maneira responsiva, enquanto se trabalha nos campos de centeio no norte de Portugal.

Ensalmos Justo Juiz (contra inimigos)

Recitado por Marcelina Augusta Centena, nascida em 1917 Avelada/Bragança. Coleta em 17 julho de 1980 Fontes (1987 p.1100).

Justo juiz divinal
Filho da virgem Maria,
Que em Belém fostes nascido
No meio da Judaria:
Peço-vos que guardeis o meu corpo
De noite e de dia
Não seja preso,
Nem ferido Nem morto Nem de justiça envolto
- Paz teco, paz teco, paz teco
- Disse Deus aos seus discípulos.
Se não passarem por 'qui os nossos inimigos,
Não nos deixeis ver,
Nem ouvir,
Nem falar,
Nem pinga de sangue Do nosso corpo tirar
Tenham olhos não nos vejam
Tenham pernas não me alcancem
Tenham braços não mos ofedem
Tenham ouvidos não nos ouçam
Tenham boca não nos falem
Tenham olhos não nos vejam
Co'as armas de São Jorge seremos bem armados
Co'as chaves de Pedro seremos bem fechados
Co'os tres cálix benditos Co'as tres hostias consagradas,
Tres sacerdotes revestidos Subiu Deus do seu horto A orar por
todos os séculos dos séculos.

Amém.

No Brasil, os versos do Romanceiro Português encontra ressonâncias em várias canções de música popular que fazem referência às armas de São Jorge, sendo o desenvolvimento atual do Romance Justo Juiz, modificado às referências culturais do sujeito brasileiro com marcas também da religiosidade africana, vindos durante o período da escravidão, produzindo interpenetrações arquetípicas entre o Santo católico e o Orixá Ogum.

Para entender esse amálgama arquetípico entre os dois personagens e a convergência cultural religiosa, utilizou-se nesta pesquisa a observação direta e participante da realidade do terreiro Nossa Senhora do Carmo e do terreiro Kwe Ceja Azirin, ambos em João Pessoa, Paraíba, a partir de anotações e coleta de pontos cantados sob orientação do líder Pai Marcelo José Ferreira dos Santos, antigo Ogã da casa de Ogum Toperinã, casa tradicional de João Pessoa, que funcionou ativamente entre os anos de 1950 a 1990.

3.1 São Jorge e Ogum nos pontos de Umbanda

O mito de São Jorge ao ser traduzido da tradição religiosa católica popular para a Umbanda, se hibridiza com o Orixá Ogum, que ao incorporar em um iniciado, visita a comunidade presente no barracão enquanto performatiza-se em danças com espada, capacete, armaduras em estilo romano e vestes de São Jorge em tonalidades verde e vermelho.

Durante a celebração, os iniciados reverenciam a *performance*, em toda multiplicidade sensorial enquanto cantam os pontos, que são de acordo com Ferreira (1986), cada um dos cantos religiosos particulares de cada entidade, usado para invocá-las, homenageá-las, enquanto incorporadas, e saudá-las, quando partem do corpo do médium. Moreira (2008) desenvolveu o conceito de ponto cantado, abrangendo os diversos campos de linguagem e o percurso cultural que se faz presente nas vozes durante o ritual.

“Os Pontos Cantados possuem ritmos e funções variadas. Sua poesia, constituída da palavra e seus ritmos cantados, conferem-lhe um poder mágico, sendo interpretado na Umbanda como uma forma de oração, servindo para direcionar as giras e auxiliar os guias em seus trabalhos. Assim, além de evidenciarem sua matriz centro-africana, eles apresentam as marcas adquiridas no seu caminho histórico, que é nosso caminho histórico, brasileiro” (Moreira, 2008 p1).

Ortiz (1999 p.83) para tentar compreender este caminho cultural de hibridizações entre as diversas entidades indígenas, africanas e européias, catalogou um possível percurso cultural brasileiro na cosmogonia da Umbanda. Para Ortiz, existe a presença da brasilidade na estrutura semântica das entidades através da presença dos nomes indígenas, africanos e portugueses nas linhas de Umbanda, que representam o emaranhado de divindades entre as culturas, utilizando a mistura lexical das diferentes matrizes envolvidas e dos vários panteões que estão representados no ritual.

Assim, a linha de Ogum, que está hibridizado com São Jorge, é composta por sete legiões: Ogum Matinata, Ogum Yara, Ogum Beira mar, Ogum de Lei, Ogum Rompe Mato, Ogum Megê e Ogum Malê, que ao se comunicarem com outras linhas, promovem outras conexões. Entre Oxalá e Ogum, Caboclo Guaraci. Entre Yemanjá e

Ogum, Cabocla Sereia do Mar e assim, sucessivamente, criando uma rede intercultural de divindades entre as diferentes matrizes étnicas, durante os rituais.

Esta multiplicidade de expressões das entidades não alteram os arquétipos dos Orixás africanos, mas promovem um dinamismo de interpenetrações entre as divindades de origens culturais distintas. No caso de Ogum, Orixá ferreiro africano, das guerras, o empreendedor, o que abre os caminhos, Ele assume, visualmente, os arquétipos de São Jorge, presente simbolicamente nas vestimentas e adereços dos filhos de Ogum em Umbanda, fato que é criticado pelos praticantes mais radicais do Candomblé no Brasil como sendo uma atitude de submissão cultural ao catolicismo desde o período colonial. No entanto a mesma diversidade de manifestação do Orixá ferreiro está presente na mitologia tradicional de Ogum na África, um ancestral histórico, mas que se manifesta com diferentes denominações. Esta diversidade está presente nos contos Africanos, coletados por Verger (1997 p.16), apresentando nomes relacionados com as regiões dominadas pelo Orixá Guerreiro ou de acordo com as suas atitudes durante as guerras. Veja o trecho a seguir:

Ogum continuou suas guerras.
Durante uma delas ele tomou Irê
Antigamente, essa cidade era formada por **sete** aldeias
Por isso chamam-no ainda hoje **Ogum mejejê lode Irê**
Ogum das sete partes de Irê
Ogum matou o rei Onirê(...)
Ele [Ogum] é saudado como **Ogum Onirê**
Entretanto, ele foi autorizado a usar apenas uma pequena coroa –
akorô.
Daí ser chamado também de Ogum Alakorô – Ogum dono da
pequena coroa (VERGER 1997, p. 19)

Tendo em mente as relações complexas entre as entidades de Umbanda nas letras dos pontos cantados, para a análise melódica, utilizou-se o esquema proposto por Luiz Tatit (2002), que tem por princípio a compreensão do sentido do texto a partir da conexão com a melodia. Assim tem-se uma notação textual em função da altura tonal, incluindo, ao invés das figuras da escrita musical [colcheias, semi-colcheias, mínimas etc], a própria letra da “canção” que nesta pesquisa serão as letras de pontos de Umbanda.

O primeiro ponto a ser analisado é o ponto Ogum Yara, coletado no Terreiro Nossa Senhora do Carmo em abril de 2007.

Se meu pai é Ogum
Vencedor de demanda
Ele vem de Aruanda
Pra salvar filhos de umbanda
Ogum, Ogum, Ogum Iara
Ogum, Ogum, Ogum Iara
Salve os campos de batalha
Salve as sereias do mar
Ogum, Ogum Iara Ogum, Ogum Iara

O ponto cantado, ver no diagrama 1, inicia-se em uma linha melódica grave, com um filho da casa cantando sozinho no microfone e apresentando o Orixá a ser reverenciado. Na segunda parte do ponto, diagrama 2, os outros filhos entram em coro, todos juntos em altura tonal bem acima, seguido das percussões, dando o tom

forte de saudação a Ogum, efetuando um climax no ponto cantado.

	lá
	sol
	fá
	mi
vem	re
le de da	do
e- aru- fi	si
an- sal- lhos	Lá
var de	sol
pra banda	fá

Diagrama 1

O- O-	Lá
gum gum Cam-	sol
Ya- ve- nos Ba-	fa
ra Sal- de	mi
	re
	do
	si
	Lá
de	sol
banda	fá

Diagrama 2

Ogum Yara forma a conexão em linha de Umbanda entre Yemanjá, Ogum e a Sereia do Mar, de matriz indígena. Aruanda, um território místico na Umbanda de onde partem os orixás, é possivelmente o desenvolvimento linguístico da palavra Luanda, cidade de Angola. Joãozinho da Golméia em seu disco *Rei do Candomblé*⁴ (1969) na faixa 10 ainda canta "Pedrinhas miudinhas de *Aluanda* iê(...)" com a articulação do segmento consonantal [L] palatalizado em [λ], precedido da vogal [u] já acrescentado da vogal [a].

No ponto São Jorge é Guerreiro, a relação entre Ogum e São Jorge é mais evidente. O ponto inicia-se com saudação para Ogum em Iorubá, mas em português, o líder canta o primeiro verso: "um cavaleiro na porta bateu". O segundo verso "Passei a mão na pemba para ver quem era" tem notas graves, e prepara o verso seguinte que irá revelar a identidade do cavaleiro, criando uma zona de tensão entre as duas regiões marcadas no diagrama 3, entrando em seguida o coro, os filhos da casa, em notas acima do restante do ponto. Todos cantam: "Era São Jorge guerreiro minha gente" formando o ápice de uma parábola melódica e retornando a região anterior.

Cavaleiro na porta bateu
 Passei a mão na pemba para ver quem era...
 Cavaleiro na porta bateu
 Passei a mão na pemba para ver quem era...
 Era São Jorge guerreiro, minha gente !

⁴ O disco *Rei do Candomblé* de Joãozinho da Goméia está disponível em <http://discosdeumbanda.blogspot.com.br/2010/11/joaosinho-da-gomea-rei-do-candomble-ou.html>

Cavaleiro na força e na fé
 Era São Jorge guerreiro, minha gente !
 Cavaleiro na força e na fé.

		rei		fa
				mi
		Jorge		re
	São	gue	ro/mi	do
	era		nha	si
ra				Lá
ver			gente	sol
pa	quem/era			fá

Diagrama 3

Como se observa nos dois pontos, as diferentes linhas de alturas tonais são utilizados como recurso de comunicação entre os membros da casa na prática ritual. Seja como preparação para evocação do Orixá, seja para sugerir a entrada da voz da comunidade em uníssono. Na maioria das vezes estas harmonias como em ondas tonais são amplificados pelas percussões, que variam de intensidade conforme a sensibilidade do Ogan durante o ponto cantado, sendo portanto um recurso muito utilizado como forma de chamar a comunidade à participação do ritual, facilitando a mediunidade, o encantamento dos filhos da casa à esconder-se em êxtase na identidade simbólica do Orixá Ogum/São Jorge.

Considerações finais

O mito de São Jorge chega ao Brasil por vias do Romancelheiro tradicional português através de textos que são entoados oralmente até os dias atuais nas zonas agrárias mais conservadoras do norte Lusitano e pelas dezenas de imagens que expressam a luta do Santo Guerreiro contra o mal. No solo brasileiro, o mito entra em contato com os povos de origem Afro, que impossibilitados de cultuarem seus Orixás com liberdade, promovem interpenetrações arquetípicas entre São Jorge e Ogum, produzindo um ritual dinâmico, que faz nascer uma profusão de diferentes expressões lexicais do mesmo Orixá ferreiro, visualmente observado com posse das armas e das vestes de São Jorge.

Nas *performances* que envolvem os pontos cantados, estão presentes os arquétipos que criam os elos míticos entre São Jorge e Ogum na Umbanda Brasileira, como a força, a conquista e a proteção. Eles promovem sempre um deslocamento de expectativas do devoto ou iniciado para um espaço-tempo futuro de conquista, para momentos e lugares ainda não conhecidos, como uma forma de tornar compreensível o desconhecido, transparecer o que está encoberto e opaco. O mito de Ogum/São Jorge desencadeia um sonho empreendedor da comunidade, que contempla e almeja um futuro ainda em mistério, muitas vezes relacionado também ao medo, traduzido imageticamente pela figura do Dragão.

Além de ser uma cultura viva no Brasil, que portanto recebe contribuições diferentes dependendo da casa de Umbanda analisada, os pontos cantados também formam base importante na música popular brasileira, principalmente em vozes femininas. Clara Nunes, Maria Betanea, Roberta Sá, Rita Ribeiro, Mariana Aydar, Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara, Jovelina Perola Negra, Céu entre outras, frequentemente fazem alusão aos pontos cantados, reatualizando os textos outrora fixados no Romance Português e em pontos cantados da Umbanda Brasileira.

Referencias

- CASSIRER, Ernst. *Mito e Linguagem*. Perspectiva: São Paulo, 1992.
- DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano - a essência de religião*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FONTES, Manoel da Costa. *Romanceiro da província de Tras-os-Montes (Districto de Bragança)*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 1987
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petropolis, RJ: Vozes, 2005
- LE GOFF, Jacques. *Para um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Estampa 1993
- LE GOFF, Jacques. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009
- MOREIRA, Carina M. G. *Metáforas da Memória e da Resistência: uma análise dos pontos cantados na Umbanda* In. XI Congresso Internacional da ABRALIC 13 a 17 de julho de 2008 USP – São Paulo, Brasil.
- SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade*. Salvador: Imago, 2002
- VERGER, Pierre. *Lendas Africanas dos orixás*. Salvador: Corrupio, 1997
- TATIT, Luis. *O cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997