



NA INFÂNCIA TODO CORPO POÉTICO É CONCRETO

Adriana Carolina Hipólito de Assis¹

Resumo

Toda arte é por princípio concreta afirma Haroldo de Campos. Sobre esse princípio a literatura infantil se configura, à medida que a palavra opera analogamente à realidade sem realizar mediações de idéias ou conceitos: captando-a como um signo icônico. Acreditamos que uma das formas de se apreender o fenômeno literário na infância é pela compreensão desse corpo concreto. O legado dos poetas concretos, assim como das poéticas ideogramáticas, constitui métodos aplicáveis para se compreender a literatura na infância. Com ele a criança aprende a forma poética sem estabelecer associações lineares com a palavra, as quais se valem, na maioria das vezes, pela temática do objeto artístico, pela moral e pelos valores que delineiam o comportamento social da criança e não pelo jogo imanente da palavra.

Palavras-chave: literatura infantil, corpo poético, ideograma

Abstract

Every art is at the beginning concrete, affirms Haroldo de Campos. About beginning the infantile literature is configured, as it operates with similarly to the reality without accomplishing mediations of ideas or concepts: capturing it as a icônic sign. We believed that one in the ways of apprehending the literary phenomenon in the childhood is for the understanding of that concrete body. The concrete poets' legacy, as well as of the poetic ideogramatics, it constitutes applicable methods to understand the literature in the childhood.

Word-key: infantile literature, poetic body, ideogram

¹ Mestre em Literatura e Crítica Literária – PUC/SP; Endereço Eletrônico: carolbas@terra.com.br.

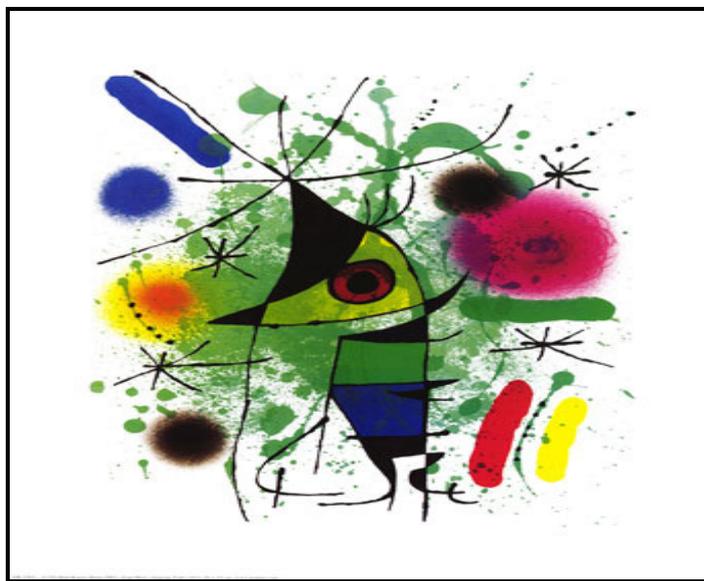


Uma das linhas de discussões que contornam os cursos de letras em São Paulo, sobretudo os advindos da PUC, é o legado dos poetas concretos, patronos desta universidade. E, como todo ser vem sempre marcado pelos espaços críticos e literários dos quais pertence, acabamos por carregar esses autores onde quer passamos. Mas não com o intuito de se criar um “plano piloto” do que se deve ou não dar em termos de estética na infância ou na vida adulta, mas como um olhar que percrusta constelações poéticas em todos os tipos de textos e imagens que perpassam pelo viés dos concretos.

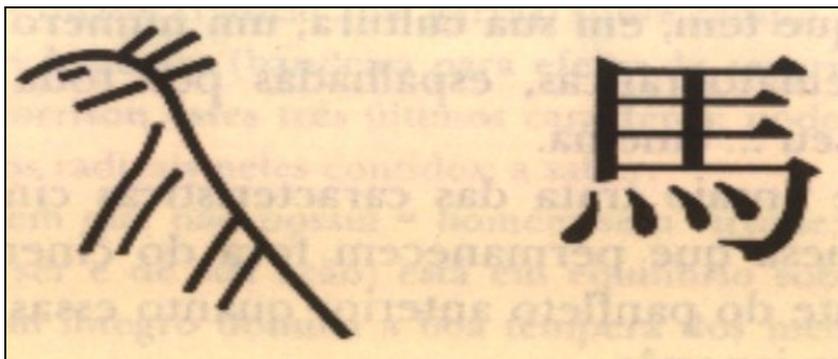
Assim, uma das lutas ou bandeiras, sem querer tornar essa discussão panfletária, é mostrar que as questões estéticas, formais têm sido preteridas no ensino. Grande parte do que se veicula no ensino ou da apreensão do signo estético na infância - que não é só da infância, uma vez que a poética prescinde qualquer idade -, se dá de modo temático. A criança, neste contexto, aprende com os textos oferecidos em sala temas que auxiliam a lidar com as diferenças culturais, com as diferenças de cor, a lidar com sua própria subjetividade de forma equilibrada – haja vista as linhas psicanalíticas regadas a Bruno Bettelheim –; ou, então, a utilizar os textos poéticos como um meio para se chegar a fim prático, utilitário relacionado, sobretudo, à alfabetização, ou, a entrar em uma forma que lhe possibilite sociabilizar-se com os chamados “valores” considerados pelo senso comum, como uma mistura do que é “certo” ou “errado” com algum coisa religiosa, quando, neste momento, a escola e, principalmente, a poética deveria ser laica, como afirma Maiakovski com o poema intitulado “Balalaica”: revolucionário como uma bala e laica.

A princípio, essa história de estética, de poética na infância pode parecer estranha, uma vez que a criança está em formação e criou-se o mito com relação aos concretos de que é muita abstração, uma vez que este grupo de poetas construiu um eixo poético, teórico e crítico extremamente metaliguístico e semiótico. Há até quem diga que eles são mais interessantes enquanto críticos, teóricos e tradutores do que poetas, o que é uma inverdade, visto que toda teoria necessita de uma práxis. Bom, mas o caso é que a poética concreta se assenta em bases lúdicas, num *continuum* montar e desmontar do próprio código: um brinquedo verbal, visual, sonoro, um jogo anagramático para aqueles que gostam de buscar, na palavra, o tesouro escondido, ou, ainda, de observar a dança da palavra, o desenho que gestualiza cores, sons, enfim, sinestésias em um único objeto poético.

Já é prática infantil fazer o que os poetas concretos teorizaram em estilo joyceano ao utilizarem palavras-valises para dizer tudo numa só palavra: **verbovocovisual**. Condensando em um único desenho ou traço verbal, a narrativa inteira. A criança usa espontaneamente, um princípio estudado pelo erudito Ezra Pound (1990, p. 40) que utiliza a expressão “*Dichten = condesare*” ou o seu famoso jargão da “*linguagem carregada de significado até o máximo grau possível*”. Além desse aspecto, as produções infantis associam-se a estética primitiva, uma vez que trabalha com um tipo de acumulação associativa de significado. Ela escreve e pinta ao mesmo tempo, operando por uma gramática natural no início da alfabetização, ou, quando não, por uma associação agramatical muito próximo das imagens ruprestes, das pinturas de Miró, ou, ainda, dos caracteres ideogramáticos. Observe as imagens que seguem. A primeira, a de Miró, há uma abstração que possibilita o voo perceptivo do espectador/leitor. A partir dela emanam semioses infinitas, como afirma Humberto Eco (1980). Constelações mallarmaicas que possibilitam afirmações como as da minha filha que vê nela um peixe cantor ou, como eu, um passarinho cantor de opera de algum conto de fadas:



Fonte: **Le chanteur** by Joan Miró, disponível no site: [WWW. artsender.com](http://WWW.artsender.com), em 09/09/2009.



Fonte: Campos, Haroldo. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*, São Paulo: UDUSP, 1994.p.150

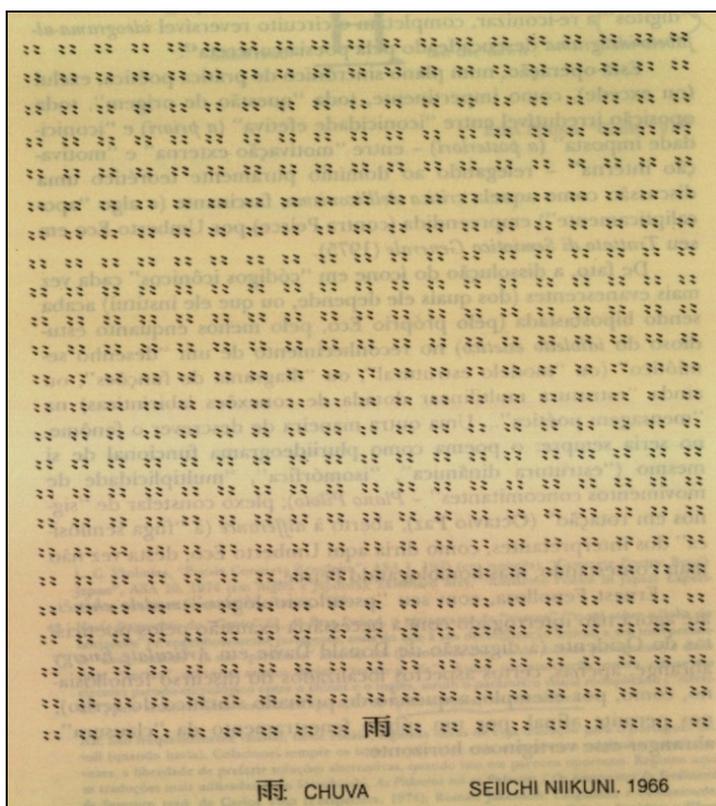
Já a segunda imagem, retirada da obra de Haroldo de Campos (1994), verifica-se a evolução da caligrafia chinesa que, derivada das artes plásticas, aproxima-se por analogia, dos hieróglifos até chegar à formatação do ideograma: do desenho do cavalo à caligrafia final. O ideograma é o próprio objeto: um cavalo. Por isso Haroldo de Campos afirma que todo corpo poético é concreto, pois a natureza de toda poética é concretizar o objeto pela imagem, pela idéia, pelo som, ou, ainda como afirma Ezra Pound (1990, p.11), com as afamadas categorias, utilizadas pelos concretos: a **fanopéia** como “*um lance de imagens sobre a imaginação*” que nos remete a imagem concreta do objeto; a **melopéia** como “*aquela em que as palavras são empregadas de uma propriedade musical que orienta seu significado*” o que corresponde ao uso do ritmo, das onomatopéias, das aliterações e das assonâncias; e a **logopéia** como “*a dança do intelecto sobre as palavras*”.

A riqueza visual da poesia haikai advém do ideograma, uma chama gráfica cujo espírito está manifestado na poesia primitiva, no desenho do objeto que reflete as imagens do mundo. O processo de compreensão do signo linguístico oriental é essencialmente feita por hipoícones que, geralmente, são utilizados para descrever a delicadeza de algum quadro da natureza. Daí encontrarmos ecos de discussão com infinitas vertentes advindas da teoria da percepção, uma vez que tanto a poética oriental como a concreta estabelece elos indissociáveis com a natureza: uma relação pansemiótica com o mundo.

Afirma Haroldo de Campos que,

quanto mais concreta e vividamente expressamos as interações das coisas, melhor é a poesia. Em poesia, necessitamos de milhares de palavras ativas, cada qual fazendo o máximo para revelar as forças matrizes e vitais. Não podemos exibir a opulência da Natureza por simples adição, amontoando sentenças. O pensamento poético trabalha por sugestão, acumulando o máximo de significado numa única frase repleta carregada, luminosa de brilho interior. (CAMPOS, 1994, p. 132).

A lógica infantil assemelha-se a oriental, à medida que o ideograma “cavalinho” funciona não como um substantivo, mas como um feixe de ações funções (SEGOLIN, 1978) discursivas que, por associação, envereda em várias histórias. O signo ideogramático (cavalo) traz consigo uma ideia verbal, pinturas abreviadas das ações. Nós ocidentais necessitamos sempre dos verbos para indicar ação, precisamos sempre da ordem silogística de sujeito e predicado para significar o que queremos; já os orientais, o ideograma “falar”, por exemplo, é a própria boca. O poema abaixo, do poeta Seiichi Niikuni (apud CAMPOS, 1994, p. 105), muito nos lembra as poéticas concretas advindas desde Apollinaire do livro *Caligrammes*, que apresenta o mesmo título: Chuva. Neste, de Niikuni, a chuva advém das gotinhas contidas dentro ideograma, ou seja, o poema chove:



Mas não queremos com isso afirmar que a lógica oriental é infantil ou mesmo dicotomizar as relações entre oriente e ocidente, mas frisar que a criança, geralmente, combina diversos elementos pictóricos/verbais em um único texto, estabelecendo assim, analogias de similaridade imagética com os objetos, como fazem as poéticas contemporâneas e as orientais. A criança não pensa o conceito, ela sensorializa a palavra analogamente à realidade sem realizar mediações de idéias ou conceitos: capta-a como um signo icônico, asseguram Maria José Palo e Maria Rosa O. Duarte (2006). Ela (re)propõe o mundo real, com um olhar concreto, como afirma Décio Pignatari (1987).

A captura do olhar da criança para os espaços lúdicos do mundo se dá num tempo sincrônico, isto é, no famoso “aqui e agora”, advindo das poéticas e da filosofia oriental, na qual se seleciona a cena de um instante. Não se trata de trabalhar como faz a escola: um tipo de “poética de solução”, como brinca Haroldo de Campos, que desfuncionaliza o caráter essencialmente poético ou da função poética como enfatiza Jakobson (1995), fixando-se na função emotiva do signo. Daí que o aluno - quando amadurece, como leitor crítico -, passa a detestar poesia, pois vê nela “solução”, ou um tipo de poesia “sentimental” e extremamente linear. Não consegue enxergar, em outros gêneros textuais, elementos advindos do destaque da função poética nos slogans publicitários, nos jornais, no vídeo, no cinema, nos games informatizados, nos outdoors destinados ao público infantil, etc. Gêneros textuais relacionados à poesia concreta, e ditos pelos irmãos Campos e Décio Pignatari em *Teoria da Poesia Concreta* (1975), como poéticas utilitárias advindas desde a Revolução Industrial e dos postulados de Marshall McLuhan como um objeto de consumo. Modalidades discursivas próprias do nosso século, como aponta Ítalo Calvino (1998) em *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, quanto à velocidade e a concisão informacional derivada da era tecnológica. Sinais de um tempo cujo ritmo nos aponta cada vez mais para a digitalização dos meios, enquanto *mass media*, que estabelece intersemioses com outras áreas.

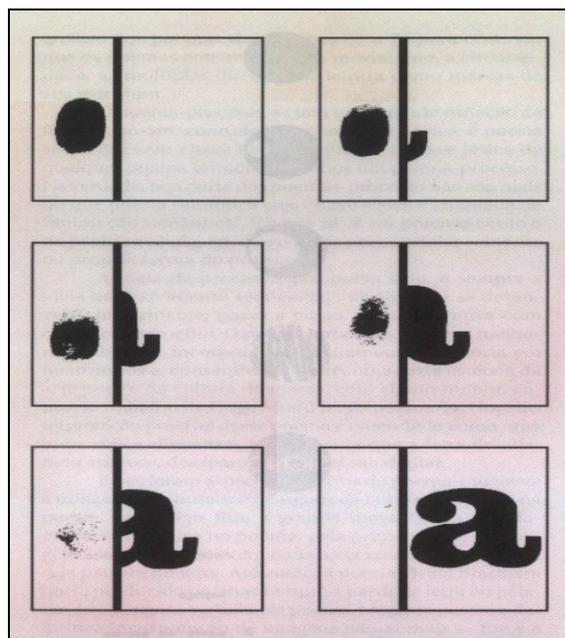
Neste momento, assim como na vida adulta, não há necessidade de se trabalhar a espacialidade fixa presente nos sonetos, por exemplo, e que são sempre dadas, em sala, com ênfase na função emotiva. Uma das marcas da poética concreta é justamente a utilização do verso livre no espaço da folha em branco, do aspecto gráfico da palavra, da iconização da imagem, do som, como vemos na música do compositor e cantor Arnaldo Antunes que, embora adulto, poetiza a infância perfazendo um casamento entre os códigos,

utilizando a mídia televisiva na apresentação do clipe-poema musical, no qual a letra da música aparece em compasso nasalizante da palavra **MÃO**, conjuntamente à imagem das crianças lavando as mãos, no mesmo ritmo do bater das mãos. Texto que é ao mesmo tempo educativo e poético, com ênfase na função poética:

**LAVA UMA
LAVA A OUTRA
MÃO**

A montagem também é um dos procedimentos das poéticas contemporâneas derivadas do cinema. Uma prática, enquanto método utilizado pelos concretos, no qual se faz uso de tomadas em primeiro e segundo plano, dispendo os fragmentos textuais com direções graficamente diversificadas. Na sequência das ações justapostas constrói-se a imagem, geralmente, uma metonímia metaforizada pelo poeta. O que tem tudo a ver com a infância, com a montagem existente nos gibis, nos vídeos infantis que as crianças curtem tanto - às vezes, até mais que os livros o que acaba por gerar uma competição desnecessária entre as mídias, pois não se trabalha as produções textuais e as leituras com a perspectiva da montagem.

Observe a sequência do poema sem título, de Hugo Mund Jr (apud MENEZES, 1998, p. 84). O esconde, esconde da letra “a” possibilita leituras nas quais a criança vê analogicamente, a princípio a ponta de um signo qualquer, depois a tromba de um elefante, até chegar finalmente a letra “a”, um poema-brinquedo metalinguístico:



Os haikais são também um exemplo de poéticas que se utilizam da montagem muito antes de se sonhar com a existência do cinema. Cada verso é uma tomada, um recorte de câmara, uma condensação do olhar. Na esteira do oriente, os poetas concretos encontraram repouso e pousada nas “sendas ideogramáticas” para criar, recriar e traduzir poéticas. Esse recorte pode ser observado no aspecto gráfico que, à moda dos concretos, apresentam tomadas em três tempos ou em três versos como fazem os haikaistas que, na maioria das vezes, tratam de um evento que acontece (o salto da rã); depois, da mudança de estado do objeto percebido pelo haikaista (o som da água); e, por fim, a terceira linha do verso que representa o resultado dos estados anteriores, que, para os orientais, nada mais é do que o estado de equilíbrio estético.

O *nousense* da releitura do clássico haikai de Matsuó Bashô, feito por Haroldo de Campos e Décio Pignatari (apud LEMINSKI, s/d, p. 46) esta na palavra que, efetivamente, “tomba” na água criando o efeito do movimento do corpo poético; e, a segunda, que iconiza gráfica e metaliguísticamente o mergulho da rã ao inserí-la dentro da própria palavra, uma simbiose na horizontal entre o vocábulo mergulho e a água, além da reverberação sonora, desse mergulho, com a repetição do anagrama-paronomásico da palavra “água” derivado do espelhamento aglutinado de “águágua”:



Já no poema a seguir de Issa, um dos seguidores de Matsuó Bashô, traduzido por Paulo Leminski (s/d, p. 38) é exemplo de método não só da montagem, como também do efeito de linguagem denominado pelos japoneses de: “**Kake-kotoba**” ou “**palavra pendurada**”. Esse mesmo efeito é observado nas poéticas concretas, na medida em que possibilita movimento corpóreo, além do cinematográfico. A iconização da cena toda ou de sua metaforização se dá não só pela espacialidade gráfica trabalhada por planos, como também, pela recorrência de advérbios de intensidade e, depois de lugar. Utilizados numa equivalência isomórfica de “poucas pessoas” com “poucas folhas”, isoladas graficamente pelos advérbios de lugar. Pessoas e folhas condensam o mesmo olhar:

poucas pessoas
as folhas são poucas
aqui

uma

ali

outras

Outro aspecto que não podemos deixar de tratar é quanto ao mito semiótico que, muitas vezes, impossibilita tanto o professor quanto o aluno de alçar voos devido às segmentações e classificações barrocas que, geralmente causam estranhamento. A começar pela veia mestra peirceana (1995; 1990; 1987; 1980) que compreende a arte dentro de uma lógica tricotômica: signo-objeto-interpretante, mas cuja ênfase esta para iconização de qualquer objeto. Concepção essa, que está em consonância com a estética concreta, uma

vez que para eles a única maneira de se comunicar diretamente uma ideia é por meio de um ícone. Uma imagem, diz o dito popular, vale mais do que mil palavras. Então, o quê é o ícone, afinal? Ou como podemos verificar a abordagem dos poetas concretos nos textos da infância? Começemos pela concepção de signo que *grosso modo* deve representar alguma coisa, chamada de objeto a uma mente interpretadora. Os signos se corporificam, ganham carne ou vida quando vestem uma palavra verbalmente ou não verbalmente, assim podemos dizer que, para que signo seja icônico é preciso que algum objeto emane uma materialidade icônica; se for um índice o signo será um pequeno fragmento extraído do objeto; e, finalmente, se for um símbolo pode-se dizer que seja uma convenção, uma lei diante do objeto. Temos assim uma tríade que se autogera como um DNA comunicacional.

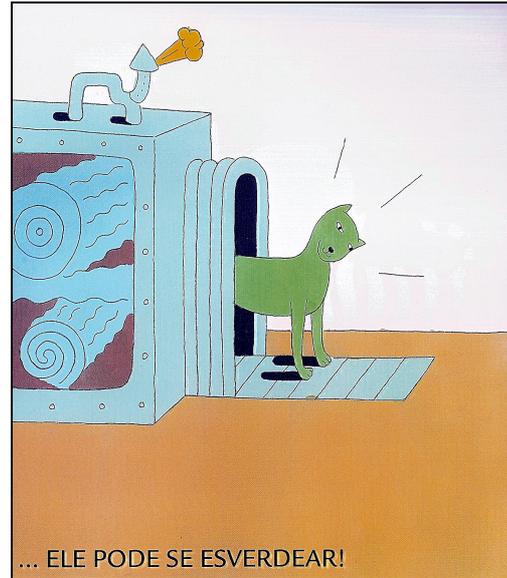
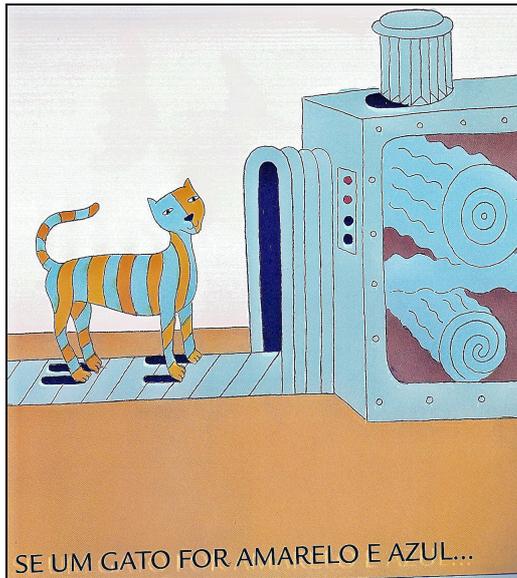
Os poetas concretos afinadíssimos com as possibilidades advindas das teorias semioticistas verificam que a arte se concretiza de modo icônico, mas não de uma forma chapada como nas correspondências diádicas do tipo denotação/conotação. Eles observam que as segmentações são importantes, pois possibilitam leituras várias de um mesmo objeto dentro da concepção das tríades de Peirce. Logo, o ícone por ser a musa eleita dos poetas e artistas apresenta-se como um prisma mallarmaico, isto é, ele sai de uma escala derivada de uma idealização, de uma pureza icônica quase imponderável advinda de processos abduativos, isto é, dos insights que somente os poetas e cientistas compreendem; passa pelo “ícone atual”, pela reação diádica da percepção de uma qualidade externa de algum objeto, um quase-objeto icônico, para, finalmente chegar ao campo das representações iconizadas (verbalizadas ou não pela palavra, pela pintura, pelas mídias visuais etc) como um hipoícone. Observe o fragmento do esquema proposto por Décio Pignatari (1987, p. 48), em *Semiótica & Literatura* utilizado para elucidar, com muita propriedade, essa gradação que vai do ícone ao hipoícone.

	Si Mesmo	Objeto	
			Signos Icônicos ou Hipo-Ícones
Primeiridade	Qualissigno	Ícone	Imagem
Secundidade	Sinsigno	Índice	Diagrama
Terceiridade	Legissigno	Símbolo	Metáfora

Um hipoícone (PIGNATARI, 1987; PEIRCE, 1990; SANTAELLA, 1995) é um signo icônico, denominado assim por representar seu objeto por similaridade, como um substituto, como uma virtualidade, geralmente poética, pois se circunscreve no espaço do verossímil. Dentro dele encontramos: a primeiridade como a **imagem** propriamente dita; a secundidade, com os **diagramas** que estabelecem relações de analogia por similaridade, semelhanças com a forma; e, a terceiridade, com as **metáforas** que se associam às imagens amplamente convencionadas, pois é quase um símbolo icônico. Mas é preciso cuidado, pois os ícones não são só imagens: fotos, quadros, desenhos como quer o senso comum. Um hipoícone pode ser uma cor, um som, um traço, uma letra: uma qualidade qualquer que pode estabelecer infinitas analogias triádicas com o objeto captado.

Essa segmentação pode parecer um “bicho de sete cabeças”, mas ela auxilia e, muito, não só na produção poética como na recepção estética de qualquer objeto artístico. Na poética concreta opera-se uma correspondência simultânea de semelhanças (por isso icônica) entre a palavra, o som e a imagem, criando assim uma “linguagem-coisa” ou uma “carnadura concreta”, como afirmam Maria José Palo e Maria Rosa Duarte (2006) em *Literatura infantil: voz de criança* ao se referir à função poética que estabelece a projeção do eixo de similaridade sobre o de contiguidade, na qual a linguagem assume a dominante poética em detrimento às outras funções de linguagem, justamente por iconizar a mensagem.

Observe a imagem abaixo, embora tenha sido recolhida de gênero infantil, da obra de Marcelo Cibis (2009): *Se um gato for...* apresenta uma correspondência direta com as poéticas concretas, uma vez que hipoiconiza o signo:



Na sequência das imagens poéticas temos uma narrativa que não necessita de arroubos verbalizantes advindos de uma lógica subordinativa do narrar, ela vem condensada numa justaposição de recortes fílmicos. Nela, os códigos verbais e não verbais perfazem uma fusão de formas, feita em uma fabrica-brinquedo.

O gato desde o início do livro é apresentado como uma hipótese advinda tanto do condicional **SE**, quanto da recriação imagética de um mundo possível, que só pode existir na poética. O gato é constantemente fundido por códigos, como no fragmento acima, no qual o código verbal surge a partir dos respectivos adjetivos “amarelo, azul e verde”; e do código não verbal com as cores que se alternam em “**cor-sim-cor-não**”. No desenrolar narrativo-imagético possibilitado pelas reticências e pela mudança de página, o gato sai misturado pelas cores, todo verde. Aqui há uma hibridização icônica tanto das cores, quanto da palavra que contém um quase anagrama derivativo de verde: es**VERDE**ar. Um esverdear mágico, surpreendente ocasionado pelo uso da exclamação e das linhas desenhadas próximas à cabeça do gato que abrilhantam sua imagem: um gato novinho, transmutado pelos códigos, pelas cores, pelas formas.

Um gato que pode, ainda, suscitar diagramas analógicos com as cores da bandeira brasileira (azul, verde e amarelo), e, conseqüentemente com uma crítica velada, uma vez que nasce da ambigüidade discursiva com o condicional SE. O gato pode ser um hipoícone-metáfora, ritualizado como símbolo fraudulento, para os adultos, como pode ser um simples gato mágico colorido advindo do reino das águas claras, para as crianças. Um gato

mallarmaico, derivado de uma escolha probabilística diante de tantos **SEs**, um reflexo da era industrial, digitalizado. Um gato desmontável e miscigenado por culturas/cores de algum pintor que segmenta signos, ou, ainda, um gato haikaista, que carrega em si um ideograma-gato, enfim um gato que pode criar semioses infinitas a partir de leitura.

Conclusão...

O método de leitura/recepção e produção advindos das poéticas concretas possibilita à criança a compreensão da função poética e da dominância do signo icônico, que, ao contrário de uma linha “autoritária/utilitária” que utiliza produções infantis como pré-texto para inserção no mundo grafo, colocando-a em uma lógica moldada para um fim, não priorizando o aprendizado estético do signo.

O método concretista coaduna com a infância, pois *“rejeita a poesia discursiva, o jogo oratório de conceitos, o poema narrativo, com ordem sintática semelhante ao discurso lógico”* (CAMPOS, 1994, p. 100), seu princípio ordenador, ou sua lógica está muito mais próxima daquilo que as teorias perceanas afirmam quanto ao raciocínio pré-lógico, analógico, próprio dos processos abduativos, que são, por natureza, poéticos.

De outro modo, a criança, ao inserir-se neste espaço, descobre que pode estabelecer intercâmbios sensórios, lúdicos e estéticos com o mundo que a cerca, pois aprende a iconizar **verbovocovisualmente** o espaço gráfico do poema. Espaço que, muitas vezes, evoca ou alude ritmos/cadências criados na página numa relação espaço-tempo imagética-corporal, uma vez que carrega em si o movimento, o gesto do corpo da palavra e/ou pictórico-ideogramático, enquanto palavra-objeto.

Referências consultadas...

- BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos Contos de Fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BONINI, Estela. **Haikai para Van Gogh**. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1995.
- CALVINO, Ítalo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- CAMPOS, Augusto. **Poesia, antipoesia, antropofagia**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- CAMPOS, Haroldo. **Arte no Horizonte do Provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

- _____. **Ideograma, lógica, poesia, linguagem.** São Paulo: EDUSP, 1994.
- _____. **Metalinguagem & Outras Metas.** São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Haroldo; et al. **Teoria da Poesia Concreta – Textos críticos e manifestos 1950-1960.** São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975.
- CIPIS, Marcelo. **Se um gato for...** São Paulo: Global, 2009.
- ECO, Humberto. **Tratado Geral de Semiótica.** São Paulo: Perspectiva, 1980.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação.** São Paulo: Cultrix, 1995.
- LEMINSKI, Paulo. **Matsuô Bashô.** São Paulo: Brasiliense, s/d.
- MENEZES, Philadelpho. **Roteiro de Leitura: poesia concreta e visual.** São Paulo: Ática, 1998.
- PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa D. **Literatura infantil: a voz da criança.** São Paulo: Ática, 2006.
- PEIRCE, Charles S. (Trad. Neto, J. T. Coelho). **Semiótica.** São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura.** São Paulo: Cultrix, 1987.
- POUND, Ezra. **ABC da Literatura.** São Paulo: Cultrix, 1990.
- SANTAELLA, Lucia. **A Teoria Geral dos Signos, semiose e autogeração.** São Paulo: Ática, 1995.
- _____. **A Assinatura das Coisas. Peirce e a Literatura.** Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- SEGOLIN, Fernando. **Personagem e Anti-personagem.** São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Ligia C. **Literatura Infantil: Autoritarismo e Emancipação.** São Paulo: Ática, 1982.
- MIRÓ, Juan. **Le chanteur,** disponível no site: www.artsender.com, em 09/09/2009.