



A DANÇA DA BAILARINA – DA CAIXA DE MÚSICA À SALA DE AULA

Marília De Almeida E Bueno¹

José Hélder Pinheiro Alves²

RESUMO: Acreditamos que a ativação do corpo na leitura de poesia não apenas envolve a criança, mas é aspecto fundamental na construção de sentidos no texto. Partilhamos aqui da performance enquanto aquele “acontecimento oral ou gestual” que emana da recepção do texto poético e gera, no momento de leitura oral, uma conexão entre leitor e texto, chamada por Zumthor de “energia propriamente poética” (2007, p.39). Temos portanto a leitura oral como uma ferramenta metodológica fundamental, capaz de promover todo o fenômeno performático. Essa escolha ganha força pela sugestão de Alves (2011) e as experiências de leitura corporal da professora Eliana Kefalás (2012). A professora Eliana fala em um *professor-metamorfose* que “não dá o sentido, mas cuida, procura que seus alunos o imaginem, ou o inventem” (p.40). Oferecemos, pois, um caminho ativo de leitura multissensorial aos alunos em contato com o texto poético. Relatamos, portanto, neste trabalho uma intervenção com vinte alunos do quarto ano do ensino fundamental de uma escola pública municipal de campina grande, na qual lemos a canção “ciranda da bailarina”, de Chico Buarque. Promovemos um diálogo analítico entre a análise pré-existente de Tito (2000) da ciranda e a percepção dos nossos alunos. Nessa vivência, procuramos observar a recepção das crianças, tendo como critério suas construções de sentido e sua percepção corporal dos aspectos rítmicos e lúdicos oferecidos pelo texto. Os leitores mirins tiveram, com essa abertura, a possibilidade de criar sentidos a partir do texto e experimentá-lo pela dança coletiva.

PALAVRAS-CHAVE: poesia infantil, performance, ensino.

ABSTRACT : We believe that the activation of the body in poetry reading involves not only child, but is a fundamental aspect in the construction of the meanings in the text. We believe here in performance as he "oral or gestual act" which comes from the reception and generates the poetic text, at the time of oral reading, a connection between reader and text, called by Zumthor of "properly poetic energy" (2007, p.39). We have therefore the oral reading as an essential methodological tool, it is able to promote all the performative phenomenon. This choice gains strength through the suggestion of Alves (2011) and the experiences of gestual reading by professor Eliana Kefalas (2012). Professor Eliana tells us about a *metamorphosis teacher* who "provides no meaning, but takes care, looking for students to imagine, or invent one" (p.40). That being said, we offer an active way for multisensory reading to students in contact with the poetic text. We report therefore with this work an intervention with twenty fourth-year-students from elementary school of a public school in campina grande, in which we read the song "ciranda da bailarina" by Chico Buarque.. We promote a dialogue between analytical analysis preexisting by

¹ Mestranda em Literatura e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). buenomarilia@hotmail.com

² Professor Doutor da Universidade Federal De Campina Grande (UFCG). helderpin@uol.com.br



Tito (2000) about this ciranda and the perception of our students. This experience, aims to observe the reception of children having as criteria the construction of meaning and its perception of body issues and rhythmic enjoyment offered by text. Young readers had with this opening, the possibility of making smeanings from the text and trying it for group dancing.

INTRODUÇÃO

Comprendemos que a experiência de leitura de poesia com crianças se torna significativa quando permite que elas interajam com os poemas usando não apenas olhos e ouvidos, mas todo seu corpo. Chegamos à nossa premissa de trabalho ao partilharmos experiências partilhadas e em andamento que tiveram por objeto de estudo a leitura de poesia com crianças do Ensino Fundamental em seus anos iniciais.

O grupo de pesquisa da professora Marly Amarilha (2013), em Natal, observou como o corpo dos leitores-mirins pede para ser envolvido na experiência de leitura quando leram o poema “Voo, voo e volto” de Marina Colasanti. As crianças do quarto ano do Ensino Fundamental se deixaram envolver de tal forma que marcavam com as mãos nas pernas o andamento dos versos que simulam o galope de cavalos. Não que a proposta inicial contasse com essa surpresa agradável, mas certamente há o que se aprender dela. A professora Diná Silveira (2007) leu poemas com crianças da alfabetização e, na leitura do poema “A canção dos tamanquinhos” de Cecília Meireles, observou fato semelhante. As crianças foram remetidas aos tamancos de uma colega e os imitaram com o corpo e a voz. Além desses dois breves recortes de intervenções feitas já lançando luz a nossa frente, é importante frisar aqui indicações feitas por Alves (2011). Em um trabalho breve contendo algumas sugestões para leitura de poesia em sala de aula, encontramos sugestões de poemas como “As abelhas”, de Vinicius de Moraes, apontando para a possibilidade que o poema abre para se experimentar a dança como ampliação da experiência de recepção do leitor-mirim.

Partindo dessa premissa, entendemos que o poema é o responsável por abrir portas de leitura que permitam a ampliação da experiência de leitura através de experiências corpóreas como a dança. Dentre esses poemas, certamente se encontram os já citados pelas leituras dos distintos colegas. Além desses, a “Ciranda da bailarina” nos provoca os sentidos para ganhar corpo e é o que fazemos aqui. Partindo de elementos linguísticos da canção de Chico Buarque até chegarmos à fusão deles com os corpos das crianças, propomos uma leitura voltada para essa pulsação da canção como que clamando para lançar-se para fora do papel e dar-nos as mãos.



O poema

CIRANDA DA BAILARINA

- | | |
|------------------------------------|---|
| 1 Procurando bem | 24 Só a bailarina que não tem |
| 2 Todo mundo tem pereba | 25 Medo de subir, gente |
| 3 Marca de bexiga ou vacina | 26 Medo de cair, gente |
| 4 E tem piriri, | 27 Medo de vertigem quem não tem |
| 5 Tem lombriga, tem ameba | 28 Confessando bem |
| 6 Só a bailarina que não tem | 29 Todo mundo faz pecado |
| 7 E não tem cocceira | 30 Logo assim que a missa termina |
| 8 Verruga nem frieira | 31 Todo mundo tem |
| 9 Nem falta de maneira ela não tem | 32 Um primeiro namorado |
| 10 Futucando bem | 33 Só a bailarina que não tem |
| 11 Todo mundo tem piolho | 34 Sujo atrás da orelha |
| 12 Ou tem cheiro de creolina | 35 Bigode de groselha |
| 13 Todo mundo tem | 36 Calcinha um pouco velha ela não tem |
| 14 Um irmão meio zarolho | 37 O padre também |
| 15 Só a bailarina que não tem | 38 Pode até ficar vermelho |
| 16 Nem unha encardida | 39 Se o vento levanta a batina |
| 17 Nem dente com comida | 40 Reparando bem, |
| 18 Nem casca de ferida ela não tem | 41 todo mundo tem pentelho ³ |
| 19 Não livra ninguém | 42 Só a bailarina que não tem |
| 20 Todo mundo tem remela | 43 Sala sem mobília |
| 21 Quando acorda às seis da matina | |
| 22 Teve escarlatina | |
| 23 Ou tem febre amarela | |

³ Na primeira versão do álbum, a palavra foi silenciada por ter sido censurada dado o público ao qual se destinava. Foi considerada inadequada para a época. Consta nas versões seguintes, inclusive na de Adriana Calcanhoto (2004)



44 Goteira na vasilha

46 Procurando bem

45 Problema na família quem não tem

47 Todo mundo tem...

Sabemos que o poema foi musicado e lançado inicialmente em um álbum produzido junto com o músico Edu Lobo em 1983 sob o título de “*O grande circo místico*”. Foi ainda relançado em versão de Adriana Calcanhoto – Adriana Partimpim para os pequenos – em 2004 e cantado ainda na voz de Sandy e tantas outras. Preferimos, contudo, partir da leitura vocalizada do poema várias vezes, afinal “é preciso ler e reler o poema, valorizar determinadas palavras, descobrir as pausas adequadas, e, o que não é fácil, adequar a leitura ao tom do poema” (PINHEIRO, 2006 p.34).

Bota aqui o seu pezinho

As leituras repetidas, sensíveis ao ritmo, toca facilmente o leitor que conhece a ciranda. Tomemos aqui o conceito de ciranda oferecido por Câmara Cascudo (2012, p. 208), a saber “dança infantil, de roda, vulgaríssima no Brasil e vinda de Portugal, onde é bailado de adultos”. Os movimentos mais comuns se dão com a introdução do pé esquerdo rumo ao centro da roda, o pé direito então desliza para a direita – a roda toda gira, a princípio, para a direita – seguido do retorno do pé esquerdo para fora da roda, até que o movimento se repete marcado pela percussão e puxado pelo pé esquerdo. Há, portanto, um pé que entra e sai da roda, o que faz girar a roda, sempre de mãos dadas.

Tomemos uma estrofe, cujo padrão se repete nas demais, para analisar o ritmo contido nela. Notemos a alternância entre sons nasais, mais fracos e as sílabas fortes oclusivas /d/ e /t/ em destaque. A transição não é estanque, há convivência entre os sons que se alternam para marcar os pés, o ritmo do texto. Afinal “o ritmo é formado pela sucessão, no verso, de unidades rítmicas resultantes da alternância entre sílabas acentuadas (fortes) e não-acentuadas (fracas); ou entre sílabas constituídas por vogais longas e breves” (GOLDSTEIN, 2008, P. 17).

16 *Nem unba encardida*

17 *Nem dente com comida*

18 *Nem casca de ferida ela não tem*



No padrão que se repete, há um acento na primeira sílaba e outro ao final, marcando o pé que entra e sai posteriormente, intercalado pelos movimentos do pé direito que desliza girando a roda. Percebemos, no terceiro verso, contudo, um ritmo diverso. O último verso de cada estrofe é alongado em vocalização e em metrificação. Dando então à ciranda um elemento de contraste, como no esquema a seguir.



Há, notemos, um ritmo marcado nos dois primeiros versos, como ao som da ciranda e uma desaceleração no último verso, com o alongamento da sílaba tônica de “vacina”.

A partir desses dois ritmos, descerra-se todo o universo que nos encantou, motivou nossa escolha e pode cativar nossos leitores-mirins. Notemos que os dois primeiros versos de cada estrofe carregam consigo características triviais de crianças – as que são e as que foram – geralmente cômicas com um toque sutil de constrangimento risível. Esses recortes da vida infantil englobam uma coletividade de gente real, com segredos de que nem sempre se orgulharam. Coletividade ratificada por “todo mundo tem”, “Não livra ninguém”, “quem não tem”. O ritmo que observamos inicialmente também reforça a união popular, em um clima confortável, cotidiano, sem maiores embaraços, na medida em que mimetiza a ciranda, dança que é exatamente isso. A ciranda não exige figurino e dá as mãos a homens, mulheres, crianças e idosos em qualquer ambiente, sem demandar maiores preparos, por vezes, sequer instrumentos musicais. Ela encerra na roda uma atmosfera de comunhão, harmonia e brincadeira, bem como a infância.

Destaquemos rimas internas ainda que servem de gancho entre versos, como a repetição do final “ina” que se repete e puxa versos ao seu redor. Como o fazem as mãos e os pés, enfim todo o corpo, na ciranda.

O ritmo do terceiro verso de cada estrofe, contudo, é mais lento e de tom levemente triste. Como se, de fato, lamentasse. Esses últimos versos tratam das diferenças entre a bailarina e “todo mundo”, sinalizadas por “só a bailarina que não tem”, “Nem...ela não tem”. Excetuemos as estrofes 7, 8, 9 e 10, em que os versos finais destacam trechos referentes a cenas adultas, como



o padre, a missa, os problemas na família e acordar cedo reforçando a oposição e o tom de lamentação.

A bailarina, figura tão cultuada no imaginário infantil, tão abordada sob redomas de cristal, é aqui resignificada pelo poeta. Nossa bailarina é privada do que é mais típico da infância, a brincadeira, a espontaneidade, as doenças, as peças pregadas pelas crianças. Sua beleza depende de uma postura pouco natural, de figurino específico, maquiagem, perfeição e uma certa monotonia em contraste com a agitação e a bagunça infantis. Seu espaço é restrito, formal. Ser bailarina é ser perfeito, mas é também não poder se sujar, se rasgar, se machucar, se misturar, que são temperos da salada da infância. Portanto, nossa bailarina não entra na ciranda, dançada na terra, descalços, à vontade. Nossa bailarina não tem sequer um primeiro namorado, perde as delícias da infância para ser perfeita.

Indo além da figura imediata da bailarina, podemos remetê-la à vida adulta como um todo. Os adultos é que se preocupam com a perfeição, o limpo, o organizado, o claro. Sendo assim, o poema se amplia de tal forma que alcança o leitor adulto e a criança por exaltar as belezas da infância, afinal “O homem não pode voltar a ser criança, sob pena de cair na puerilidade. Mas não é verdade que acha prazer na inocência da criança e, tendo alcançado um nível superior, não deve aspirar ele próprio a imitar aquela verdade?” (BOSI, 2000 p.184).

A infância é valorizada como recordação, para o leitor adulto, já que “Pode ser que não conservemos um aroma na memória, mas sem dúvida o conservamos na recordação. Quando ele se espalha de novo, um acontecimento passado de há muito torna-se subitamente perceptível; o coração bate e finalmente a recordação instiga a memória” (STAIGER, 1975 p. 55). Para tanto, o poema é feito todo de verbos no presente, ações que se eternizam para a criança e para o adulto, nas palavras de Staiger (idem p.59), “o poeta lírico nem torna presente algo passado, nem também o que acontece agora. Ambos estão igualmente próximos dele; mais próximos que qualquer presente. Ele se dilui aí, quer dizer ele “recorda””.

Maria Rejane Tito (2000) viu nessa passagem de fases da vida da bailarina uma transição da infância para a adolescência separada pelo medo. O poema, assim como a vida, seria dividido em duas partes/fases pelos versos

25 Medo de subir, gente

26 Medo de cair, gente

27 Medo de vertigem quem não tem

Na primeira parte, portanto, os relatos se voltam para ocorrências típicas da infância, enquanto a segunda trataria de experiências mais maduras. Há ainda trocadilhos entre “gente” e



“vertigem”, em enjambement, “ou seja, “gente” parece ser objeto e sujeito do medo, ou ainda, aquilo que causa esse sentimento e aquilo que o cura” (ITTO, 2000, P.140)

O andamento, o ritmo, as rimas, o conteúdo e as imagens montam uma cena capaz de atrair e interagir com diversos públicos, provocar um “um-no-outro lírico” (STAIGER, idem). Para nossos leitores-mirins, no entanto, esse estado tem características bem particulares.

Me dê a mão

Escolhemos o caminho da recepção como performance segundo Zumthor (2007) e ampliada por Kefalás (2012) para fundamentar nossa proposta didática. A percepção dos efeitos que a leitura vocalizada de um texto literário tem sobre o corpo do leitor é ponto pacífico entre os dois autores e nós comungamos dessa ideia. Zumthor (2007, p.33) diz que podemos ler em qualquer posição que os nossos “ritmos sanguíneos são afetados” e continua dizendo ser verdade que “mal conceberíamos que, lendo em seu quarto, você se ponha a dançar, e, no entanto, a dança é o resultado normal da audição poética”.

Partimos dessa premissa para compreender melhor o efeito causado pela leitura vocalizada de “Ciranda da bailarina” tem sobre os leitores. A professora Eliana Kefalás (2012) defende que o intelecto sozinho não dá conta da amplitude do texto literário. De fato, a leitura performática do poema que escolhemos para este trabalho fala ao leitor mais do que está dito. Sobre a dança, Garaudy diz que “se pudéssemos dizer uma coisa, não precisaríamos dançá-la” (GARAUDY, 1980, p.22). É nesse indizível do texto poético que entra a performance e a dança, porque entendemos e sentimos que o poema escolhido nos toca e nos chega mais perto do que as palavras dão conta.

Lendo a canção

Diante da riqueza oferecida pelo poema e partindo do referencial que elegemos pertinente, escolhemos uma turma de 20 alunos, sendo a maioria meninas, do quarto ano do Ensino Fundamental de uma escola pública municipal de Campina Grande. Era uma turma na qual fizemos uma intervenção de vinte encontros, este foi o quarto encontro e segundo momento de leitura de poemas. Lemos a canção em dois momentos de 30 minutos cada. Já conhecíamos a turma há 3 meses e observamos que seus contatos com textos poéticos se davam com finalidades



classificatórias, para identificar rimas, estrofes e versos. Ao longo de toda a nossa intervenção, vivemos momentos em que eles diziam perceber “poesia” no texto sempre que identificavam rimas.

Iniciamos com um levantamento de impressões sobre “bailarina”. Escrevemos no quadro branco o nome e elencamos o que os alunos tinham de conhecimento prévio sobre essa figura. Usamos perguntas para remetê-los ao contexto imagético ao qual pertence a bailarina, como, por exemplo, “quando eu digo “bailarina”, do que vocês lembram?”; “o que é mesmo uma bailarina?”; “se pode dançar balé vestido de qualquer jeito?”; “como é a dança delas?”, “o que uma menina precisa ser para se tornar uma bailarina?”. Contamos com participação majoritariamente feminina e vimos que a imagem da bailarina e o que fazia estava bem clara para nossos leitores. Tivemos, ao final da conversa, uma lista que tinha os seguintes itens: postura, elegância, figurino específico, bom comportamento.

Feita a primeira sondagem do horizonte de expectativas, foram entregues as cópias do poema para os alunos lerem em silêncio individualmente em um primeiro contato com o texto. Uma segunda leitura foi realizada oralmente por nós. Enquanto líamos a canção, percebemos alguns alunos rindo, outros negando ter passado pelas situações descritas, mas numa clara interação emocional com o texto e o universo sugerido por ele, já que é tão próximo da vida das crianças.

Uma terceira leitura foi feita oralmente por eles, sendo um aluno por estrofe. Os alunos demonstravam grande disponibilidade para participar dos momentos de leitura vocalizada, mesmo, alguns deles, apresentarem leitura silábica truncada. A medida em que as crianças liam, fazíamos provocações e sugeríamos aspectos relativos ao ritmo proposto pelo texto.

Terminadas as leituras integrais da canção, iniciamos uma conversa sobre a bailarina e “todo mundo”. Partiu de uma aluna o questionamento “por que só a bailarina não tem?”, o qual devolvemos à turma para discussão. Eles levantaram a possibilidades como ela ser rica “amostrada”, o que não resistiu ao retorno ao texto. Até que um aluno, na sua primeira participação na aula, disse que a bailarina era uma boneca, não poderia ser real. Os demais ampliaram a interpretação feita por ele e, voltando ao texto várias vezes, encontraram vários apoios para essa ideia. A única maneira de não se sujar, nem adoecer seria não sair de casa, ser perfeita, diferente, ela teria que morar numa casa de boneca. Voltando ao verso 31, eles disseram que ela seria “esquisita”, teria “vergonha”, por não ter um primeiro namorado. Muitos alunos participaram, discutiram, voltaram ao texto, e decidiram que a bailarina do texto só poderia ser



uma boneca, porque até quem vive em casa e é tímido se suja e adocece. Se ela dança e precisa de música, ela seria uma bailarina de caixa de música, arrematou uma aluna.

Nos voltamos, então, para a música que acompanha o balé, clássica, e a ciranda. Nessa oposição, percebemos que eles também conhecem a ciranda infantil, sua melodia e sua coletividade. Perguntamos como se dançava, quem poderia dançar, com que roupa, como funcionavam os passos e eles tinham bom conhecimento prévio dessa dança. Eles nos disseram, portanto, que qualquer pessoa poderia dançar ciranda, independente de sexo, idade ou condição social; a ciranda poderia ser dançada em qualquer lugar usando qualquer roupa e que ela teria um acesso coletivo, seria para “todo mundo”. Concluímos o primeiro encontro de trinta minutos com os contraste: ciranda x balé; bailarina x todo mundo. Combinamos que o texto seria levado para casa e leriam para alguém da família ou vizinhos.

Nosso segundo encontro, perguntamos quem leu o texto fora da aula, os poucos alunos que disseram ter lido leram para familiares e gostaram da experiência. Relataram que os interlocutores gostaram do texto, acharam divertido.

Depois, fizemos uma releitura oral. Cada aluno leu uma estrofe. Ouvimos, então, a versão musicada pela Adriana Alcanhoto (Adriana Partimpim para as crianças). As crianças acompanharam atentamente. Apresentamos, depois, os passos para que a roda da ciranda gire com a ajuda de dois alunos diante do restante da turma. Fomos então para o pátio da escola, em frente à sala, dançar e cantar a “ciranda da bailarina”. Filmamos cantando junto com a participação, inclusive, da professora regente da turma. Embora os passos não tenham sido harmônicos, levando a crer que era a primeira ciranda dançada desse modo por eles, houve grande envolvimento. De volta à sala, conversamos sobre a experiência e eles alegaram ter gostado. Ao final do nosso vigésimo encontro, pedimos que escrevessem o momento que mais gostaram e muitos se remeteram a essa experiência.

Considerações finais

Vimos como bastante frutífera nossa experiência de leitura, uma vez que deu aos alunos a oportunidade de interagir com o texto poético de uma maneira com a qual eles não estavam familiarizados. Nossa leitura se distanciou de propósitos técnicos, afinal “adentrar um texto procurando não enquadrá-lo a padrões demasiadamente objetivos pode ser uma experiência transformadora” (KEFALÁS, 2012, P.4). Não tínhamos, portanto, a intenção de ensinar o que



eram rimas, versos ou estrofes e não trouxemos respostas interpretativas prontas. Os alunos saíram da sua zona de conforto para construir sentidos junto com o texto. As perguntas que nos faziam eram devolvidas ao grupo, discutidas, até que o próprio grupo concluísse a melhor resposta. A percepção da bailarina como boneca de caixa de música foi original de tal maneira que nos escapou e a Maria Rejane (2000) também, mesmo sendo autorizada pelo texto. Essa construção foi viável por priorizarmos a recepção do texto poético como experiência ativa do leitor. Priorizamos durante a leitura a figura do *professor-metamorfose*, aquele que “não dá o sentido, mas cuida, procura que seus alunos o imaginem, ou o inventem” (KEFALÁS, 2012, P.40). Além de construir sentidos, nossos leitores puderam ainda interagir com o texto de maneira inédita na sua vida escolar, com todo o seu corpo, enquanto cantavam e dançavam coletivamente. Acreditamos nesse como um caminho possível para uma visão da leitura de poesia como aquele momento capaz de envolver e despertar as percepções dos leitores junto com o texto, que só existe enquanto literatura no contato com seu leitor. Podemos sintetizar com mais algumas considerações de Kefalás (2012, p.8)

O que se reivindica aqui é que no ensino da literatura não se pode prescindir da experiência da leitura, do trato com o texto, pois é nesse corpo a corpo com ele que se dá o trânsito de sentidos, fazendo por vezes com que a compreensão do mundo seja transgredida, ressignificada.

REFERÊNCIAS

- ALVES, José Hélder Pinheiro; SOUZA, Renata Junqueira; GARCIA, Yara Maria. Lendo e brincando com sextilhas e outros versos. In. SOUZA, Renata Junqueira; FEBA, Berta Lúcia. *Leitura literária na escola, reflexões e propostas na perspectiva do letramento*. Campinas, SP: Mercado das letras, 2011.
- AMARILHA, Marly; FREITAS, A.C. *A educação para a sensibilidade: a poesia na escola*. 2013 (Apresentação de trabalho, conferência ou palestra)
- BOSI, Alfredo. *Estudos literários*. São Paulo: Ática, 1988.
- BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. *O grande circo místico*. São Paulo: Som livre, 1983.
- CALCANHOTO, Adriana. *Adriana Partimpim*. São Paulo: BMG, 2004.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.



GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. 14. ed. São Paulo: Ática, 2008.

KEFALÁS, Eliana. *Corpo a corpo com o texto na formação do leitor literário*. Campinas, SP: Autores associados, 2012.

PINHEIRO, J. Hélder. Teoria da Literatura, crítica literária e ensino. In. ____; NÓBREGA, Marta (Org.). *Literatura da crítica à sala de aula*. Campina Grande: Bagagem, 2006.

SILVEIRA, Diná Menezes da. *Leitura de poesia: uma experiência na alfabetização*. 2007. 108f. Dissertação (Mestrado em Literatura e ensino) – Universidade Federal de Campina Grande, Paraíba. 2007

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TITO, Maria Rejane A. As várias danças da menina bailarina. In PINHEIRO, Hélder (Org.). *Poemas para crianças – reflexões, experiências, sugestões*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.