

As formas da imaginativa popular renovadas na experiência da autoria: alcance(s) da oralidade na poética para a(s) infância(s) de Eloí Bocheco

The forms of popular imagination renewed in the experience of authorship: scope(s) of orality in Eloí

Bocheco's poetics for childhood(s)

Fabiano Tadeu Grazioli

Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI), Campus de Erechim/RS – Rio Grande do Sul – Brasil

Resumo: Os poemas inspirados nas formas da tradição oral são uma presença recorrente nas coletâneas de poemas para a infância, gênero poético que Eloí Bocheco cultivava, dentre outros. Neles, as formas da imaginativa popular são invocadas e ressuscitam impregnadas do hálito de origem, renovadas na experiência do autor (Bocheco, 2002). Este estudo reúne poemas que exemplificam diversas formas da oralidade cultivadas pela poeta, os quais são analisados a partir das considerações de Melo (1981), Heylen (1991), Cascudo (2006) e Pondé (2017), em diálogo com Meireles (2016), Bordini (1991), Colomer (2007), Zilberman (2021), entre outros. Das conclusões, destaca-se que os poemas promovem a participação efetiva dos leitores quando se trata de pensar o seu contato com as formas imaginativas do acervo oral. Além disso, alcançam a criança sem infantilismo, dialogando francamente com os recursos da oralidade e do seu acervo, subtraindo o utilitarismo presente na gênese do gênero, sem, no entanto, acrescentar-lhe a intenção pedagógica. A poeta elege o ludismo como chave criativa, possibilitando aos leitores alcançarem os sentidos dos poemas, os quais possuem função iniciatória, geralmente atribuída à poesia da oralidade, além de aproximarem os leitores da categoria subsequente, cuja experiência autoral se funde com o acervo oral.

Palavras-chave: Acervo oral. Tradição oral. Imaginativa popular. Eloí Bocheco.

Abstract: In the present article we propose activities that can be performed at school using the dramaturgical text. Furthermore, this has been our research object since we started the studies at postgraduate level, *lato sensu*, and soon after, *strictu sensu*, completing a doctorate in Letters last year in which I defended a thesis on children's dramaturgy. We sought from the scenic media the practice known as dramatic reading to provoke reading mediators to perform it in the classroom context and it was based on details from Patrice Pavis (2007), Marta Metzler (2006), Andréa Maria Favilla Lobo (2011). First, we proposed the creation of theatrical games from dramaturgical texts after briefly dealing with theatrical play, approaching its emergence and its principles from Viola Spolin (2001, 2008), Ingrid Koudela (2006) and Ricardo Japiassu (2001). Then, we explained how it works and how the written play can help in the creation of such games. It is important to mention that this was our initiative as we have noticed a lack of its dissemination in the academic field, including the Literature field and Performing Arts. Therefore, as a suggestion from the professor, we have related several games that can be proposed from a significant set of plays that we have been in contact within recent years. Thus, we point out suggestions of how to use the dramaturgical text in reading practices at school as a dramatic genre possibility especially, when it is focused on the reader's training. So, the reader can interact with a diversity of texts offered by the Literature.

Keywords: Oral collection. Oral tradition. Popular imaginative. Eloí Bocheco.

1 Introdução

A coletânea *Poesia fora da estante*, organizada em dois volumes por Aguiar *et al.* (2018, 2019), notabilizou-se por reunir um conjunto de poemas criados por escritores nem sempre rotulados como infantis, como é o caso de Oswald de Andrade e Paulo Leminski. No fechamento do primeiro volume, encontramos a sessão “Os poemas de sempre não têm dono”, que apresenta a versão de poemas da oralidade e seus correspondentes na poesia autoral, trazendo ao leitor criações de Elias José, Rubens Seben e José Paulo Paes. Os poemas, que podem ser lidos e comparados, dão uma amostra de como esses poetas se ocupam das formas populares, ajudando, ao mesmo tempo, a conservá-las e inovando-as, a partir de sua criatividade e de recursos da poética oral e do gênero lírico pensado para as crianças.

No conjunto de autores brasileiros que investem nessa categoria poética, a escritora catarinense Eloí Bochecho tem lugar de destaque, porque destina espaço importante de sua atividade literária àquilo que temos considerado, de acordo com pesquisas anterioresⁱ, um projeto singular para o trabalho de (re)elaboração de poemas a partir da oralidade. Das obras que a poeta utiliza de tal expediente, destacamos *Batata cozida, mingau de cará* (2006), premiada na categoria Tradição Oral do concurso Literatura para Todos, do Ministério da Educação (MEC), pensado especificamente para alunas e alunos do Programa Brasil Alfabetizado; *Pomar de Brinquedo* (2009), *Cantorias de jardim* (2012) e *Tá pronto, Seu Lobo? E outros poemas* (2014).

Neste artigo, dedicamo-nos a comentar e analisarⁱⁱ poemas da escritora que se vinculam a essa vertente, considerando seu processo criativo na concepção das seguintes categorias: a parlenda propriamente dita (p. d.), em versões distintas (“Pede peneira” e “Esconde-esconde”), as cantigas (“Alecrim” e “Sapo-Cururu”), as *mnemonias* (“Dente de leite”), o trava-línguas (“Flauta florida”) e as quadras ou quadrinhas (“Mandei buscar”). O objetivo foi trazer algumas coordenadas sobre o processo criativo que

envolve o trabalho de aproveitamento de poemas da tradição oral ou da imaginativa popular, que, conforme a poeta, explica numa das sessões teóricas de *Poesia infantil: o abraço mágico* (2002, p. 68), ao serem invocados, “ressuscitam impregnados do hálito de origem, e renovados na experiência do autor”.

Buscamos, inicialmente, caracterizar os grupos da poesia da tradição oral comumente lembrada nos estudos da área, a partir de Cascudo (2006), Melo (1981), Heylen (1991), Pondé (2017) e Bochecho (2002) – que também têm pesquisas publicadas sobre o tema –, arrolando informações sobre os acalantos e as parlendas, que se subdividem, de acordo com a classificação de Melo (1981), em brincos, *mnemonias* e parlendas p. d. As coordenadas teóricas desses autores são colocadas em diálogo com outras de Meireles (2016), Palo e Oliveira (2006), Bordini (1991), Zilberman (2021) e Coelho (2010), gesto que indica que não se trata de uma realização criativa à parte da poesia destinada à criança. Na sequência, analisamos o conjunto de poemas já mencionados, retirados da obra *Tá pronto, Seu Lobo? E outros poemas* (2014).

2 Categorias da poesia oral e considerações sobre infância, poesia e oralidade

Considerados fonte puríssima de ternura e musicalidade, os acalantos – primeira categoria da poesia oral de que trataremos – inspiram gênios da música no Brasil e no exterior “[...] recordamos Manuel Bandeira, inspirando-se em cantigas de berço para escrever poemas como ‘Acalanto para John Talbot’ e ‘O menino doente’, o último dos quais musicados pelo maestro José Siqueira” (Melo, 1981, p. 30). As cantigas de berço, como também são conhecidos, são a primeira manifestação poética que costuma aparecer no contexto da infância. Cascudo (2006, p. 61) anota que, nesse caso, são o acompanhamento do embalo e visam “[...] cadenciar movimentos do acalanto infantil no intuito de entreter e distrair a criança”. De acordo com o pesquisador, os acalantos, em sua maioria, são composições que apelam para o *nonsense*, cujo ritmo é de grande

sugestão, fazendo com que os pequenos sosseguem suas inquietações. Nas palavras de Pondé (2017, p. 229):

A cantiga de berço é um tipo rudimentar de canto cuja letra normalmente apresenta um ritornelo onomatopaico para ajudar o embalo e facilitar o sono das crianças; a constante nos acalantos é a monotonia melódica, a frase longa e chorosa, provocadora do enfado e do cair de pálagebras.

“Parlenda” é a expressão utilizada por Melo (1981, p. 43) como denominação comum para fazer referência às manifestações orais da infância. De modo geral, as parlendas são, inicialmente, recitadas pelos adultos que convivem com as crianças e, de acordo com o seu crescimento, elas assumem a vocalização, aproximando-se mais ainda do universo lúdico da oralidade. Cascudo (2006, p. 61) destaca que as parlendas não possuem música, sendo “declamadas numa cantilena, produzida pela acentuação verbal, marcando fortemente o ritmo”. No caso das parlendas musicadas, seu desenho melódico é simplificado com refrãos imitadores ou onomatopaicos (Cascudo, 2006, p. 61).

Melo (1981, p. 43), a partir das características das parlendas, divide-as em brincos, *mnemonias* e parlendas propriamente ditas (p. d.). Os brincos, cuja expressão remete à atividade da brincadeira e à ação de brincar realizada pela oralidade e através das estruturas rítmicas, são assim caracterizados por Pondé (2017, p. 231):

Os brincos são as parlendas mais fáceis, as primeiras que ouvimos na infância, ditas ou recitadas pelos [adultos], para entreter o aquietar as crianças; constituem os primeiros e ingênuos mimos infantis, agradinhos carinhosos. Diferem dos acalantos, cuja função é adormecer porque visam a distrair o bebê que está sem sono e acordou sorridente e feliz. Nos brincos a criança participa de modo menos passivo, cabendo, toda a via aos pais a iniciativa de realizá-los.

Se observarmos os estágios do desenvolvimento da criança a par das categorias de parlendas que os especialistas arrolaram,

encontramos, na sequência, as *mnemonias*, expressão criada por Cascudo (2006, p. 64) para fazer referência àquelas parlendas que “fixam na retinta infantil os dados imediatos do pequeno mundo ambiental”. Trata-se das “fórmulas divulgadoras dos primeiros-princípios, do real-imediato, nomenclaturas indispensáveis para as conhecenças, números, dias da semana, meses, nomes dos dedos, etc.” (Cascudo, 2006, p. 64).

Meireles (2016, p. 32), destaca o valor nitidamente utilitário da literatura tradicional que, valendo-se do poder comunicativo e sugestivo da palavra, “procura transmitir a experiência já vivida, e que encerra, embora de modo empírico, noções do mundo e de seus diversos problemas, numa síntese da vida realizada pelos que a observaram mais perto, e à custa própria”. As formas líricas, de acordo com a poeta e ensaísta, ressentem-se do utilitarismo de sua gênese. Nesse contexto, por exemplo, os acalantos “buscam evitar más influências ou impedir que a criança se extravie, no seu sono” (Meireles, 2016, p. 32); e as *mnemonias*, como mencionado no parágrafo anterior, pela sua intenção de ilustrar o mundo imediato, acenam para a possibilidade de ele ser apreendido através da palavra oralizada e dos arranjos sonoros.

Em relação às categorias anteriores, as parlendas p. d. “[...] são mais complexas, maiores, ditas ou recitadas pelas próprias crianças, como um fim especial, inclusive trava-línguas [...]” (Pondé, 2017, p. 232). Ainda de acordo com a autora, elas diferem dos brincos, cuja iniciativa vem do adulto, porque as crianças iniciam e organizam as brincadeiras entre si, sem interferência de gente grande. Os trava-línguas são expressões ou versos formando pequenos poemas de pronúncia custosa, cuja repetição acelerada deturpa a prolação das palavras, bem como seu sentido, desencadeando em rompantes de humor e descontração. Eles “[...] têm utilidade pedagógica por ser um elemento poderoso como exercício de dicção e incentivador da criança a gostar da pronúncia correta [...]” (Pondé, 2017, p. 234).

Heylen (1991, p. 33) destaca a prontidão poética que a parlenda desperta nos pequenos, em especial nas crianças dos cinco até os sete anos: “[Há

nelas] um impulso de trovar as coisas que ouvem. Basta uma pessoa pronunciar uma palavra que ela imediatamente arranja uma rima”. A disponibilidade para trovar – isto é, para improvisar rimas –, a partir das parlendas, torna-se mais espontânea e franca, pois, como observamos em estudo anterior, “a arquitetura sonora é explorada enfaticamente, ao gosto da descoberta dos jogos sonoros e das suas nuances lúdico-musicais” (Grazioli, 2025, no prelo). Por isso, de acordo com Heylen (1991, p. 34), uma recorrência própria da poesia para a infância, que é a da carga semântica ceder espaço para os aspectos sonoros, encontra-se latente nas parlendas.

A associação que as crianças fazem de modo franco entre os sons finais dos versos das parlendas e as palavras que já estão no seu repertório linguístico/sonoro, ou mesmo com aquelas que acabam inventando a partir da correspondência sonora, revela a disposição que Palo e Oliveira (2006, p. 7) explicam considerando aspectos gerais da literatura para a infância:

Se lhe falta [à criança] a completa capacidade abstrativa que a capacite para as complexas redes analítico-conceituais, sobra-lhe espaço para a vasta mente instintiva, pré-lógica, inclusiva, integral e instantânea que só opera por semelhanças, correspondências entre formas, descobrindo vínculos de similitude entre elementos que a lógica racional condicionou a separar e a excluir. Correspondências, sinestésias. Todos os sentidos incluídos.

A pré-disposição da criança para a poesia e para os eventos poéticos é, em ampla medida, explicada por Bordini (1991, p. 40):

Naturalmente admiradora, a criança tende a acostumar-se à surpresa do mundo, principalmente porque os adultos lhe parecem orbitar em torno de certezas imutáveis, vendo tudo sempre pelo mesmo prisma. É então que a experiência do poético pode transtornar esse habituar-se da consciência precoce, propondo-lhe e requerendo-lhe que se abra para o diverso, que jogue com sons, conceitos e vivências fantásticas, que investigue e indague a natureza das coisas nessa brincadeira, que busque os lados não-vistos, que pressinta, que não se contente com as versões recebidas, que mantenha

viva a capacidade de maravilhar-se.

A intensidade naturalizada com que a criança entrega-se à poesia da tradição oral, justificada por Bordini a partir do ludismo não intelectualizado e vitalista, encontra correspondência nos estudos de Coelho (2010), que explica a atração que a linguagem poético-musical de natureza popular exerce sobre a criança, afirmando que entre a criança e o povo há uma grande identificação psicológica e emotiva, pois, segundo ela, ambos “[...] reagem aos estímulos do ambiente pelos sentidos, pelos sentimentos, mais do que pela razão” (Coelho, 2000, p. 232). Pensamento semelhante expõe Eloí Bocheco (2002, p. 39), ao explicar que as características da poesia da tradição oral aproximam-na da lógica emocional da infância: “O tom coloquial, a exploração sonora da palavra, a musicalidade, o ritmo atrativo e agradável, o toque afetivo, o caráter lúdico deste rico manancial torna-o material imprescindível para a iniciação literária: primeiro leite poético da infância”.

Ao observar as temáticas que mais comparecem ao poema da tradição oral, Bordini (1991, p. 65) afirma:

Os temas mais presentes são acontecimentos da vida familiar ou da vida de comunidades rurais. Os animais são figuras constantes: em primeiro lugar os domésticos; entre os selvagens estão os passarinhos, provavelmente por evocarem a pequenez infantil. Vêm depois as meninas e, em segundo plano, os meninos [...].

O conjunto de temas é bem mais amplo, somando-se aos temas que a pesquisadora aponta como recorrentes nos poemas para a infância considerando a produção moderna, ou seja, aquela que compreende a literatura do século XX, não só como produção cronológica – até porque a literatura oral não cessa enquanto ocorrência criativa –, mas como uma nova postura que foi sendo incorporada por um número significativo de poetas que produzem poesia autoral. Afirma a pesquisadora:

Já se fala, em aberto, das asperezas da vida e do convívio; o ilogismo é usado mais para suscitar o questionamento das aparências do que para fins de opressão intelectual, e o cômico se funda sobre o

As formas da imaginativa popular renovadas na experiência da autoria: alcance(s) da oralidade na poética para a(s) infância(s) de Eloí Bocheco

inesperado e o rebelde, e não sobre o defeituoso. As normas da sociedade adulta são contestadas por sujeitos líricos bastante sintonizados com o modo de ser infantil, capazes de irreverência e malandragem, tanto quanto de ternura espontânea e desejo de justiça (Bordini, 1991, p. 67).

Eloí Bocheco reúne nos poemas aqui analisados os versos das categorias do acervo oral – que geralmente apontam para o primeiro grupo destacado por Bordini – e os versos do poema autoral contemporâneo –, quase sempre com aderência aos temas do segundo grupo. Dessa forma, além de apresentarem temáticas variadas, os poemas atendem aos dois grupos, colocando-os em simbiose, muitas vezes no mesmo poema.

3 As formas da imaginativa popular renovadas na experiência da autora Eloí Bocheco

Neste encontro [...] as formas da imaginativa popular como quadras, parlendas, jogo, modinhas, acalantos, trava-línguas, brincadeiras de roda, cantos de trabalho e outros motivos são invocados e ressuscitam impregnados do hálito de origem, e renovados na experiência do autor.

Eloí Bocheco, 2002

Na epígrafe, Eloí Bocheco (2002) trata do trabalho de recriação poética em torno do acervo da oralidade. Na ocasião em que tece as considerações, a autora se refere a poetas brasileiros como José Paulo Paes e Manuel Bandeira, analisando seu processo criativo. Nesta seção, visamos a sua produção poética, conforme demonstraremos, ao analisar, com a pretensão de algum juízo interpretativo, poemas da obra *Tá pronto, Seu Lobo? E outros poemas* (2014). O conjunto que elegemos dá conta de algumas das formas da imaginativa popular mencionadas na epígrafe e já explicadas na seção anterior. Nossas considerações ocupam-se do objetivo deste artigo, que é compreender, a partir dos exemplos, como se dá a elaboração desse gênero na literatura de Eloí Bocheco.

Esta é a versão da poeta para a conhecida parlenda “Hoje é domingo”:

PEDE PENEIRA

Hoje é terça-feira,
pede peneira.
Peneira de palha,
dá na calha.
A calha é de lata,
dá na paca.
A paca, assustada,
corre pela estrada.
A estrada é larga,
dá na encruzilhada.
A encruzilhada é assombrada,
dá na casa da maga.
A casa da maga é de papel,
dá no carrossel.
O carrossel pega fogo...
e acabou jogo.
(Bocheco, 2014, p. 32)

Heylen (1991) registrou os versos da parlenda – que chamaremos de inicial – em relação a dez variantes de “Hoje é domingo” recolhidas em diversas regiões do Brasil. Ela serve também para realizarmos uma comparação com a versão de Eloí Bocheco. O registro de Heylen (1991, p. 249) nos aproxima dos versos da tradição oral:

Hoje é domingo,
Pé de cachimbo
Cachimbo é de ouro
Bate no touro
O touro é valente
Bate na gente
A gente é fraco
Cai no buraco
Buraco é fundo
Acabou-se o mundo.

Ao compararmos as duas parlendas, percebemos que o trabalho da poeta consiste em manter nuances importantes da versão inicial, para que os versos não descaracterizem a parlenda, intuito que a orienta modificar, por exemplo, domingo por terça-feira, porque entende necessário manter a referência a um dia da semana no primeiro verso. E, ainda, utiliza no último verso o verbo “acabar”, fazendo referência ao final do jogo em substituição à expressão “mundo” da versão inicial. Entre os versos inicial e o final, Eloí Bocheco explora nuances muito diferentes

do que encontramos na versão anterior, bem como nas variantes registradas por Heylen (1991).

Cascudo (2006, p. 62-63), comentando a elaboração da conhecida parlenda “Hoje é domingo”, explica que o seu motivo é sempre o ritmo, o que faz com que a sucessão dos versos não obedeça a uma ordem lógica, ou, então, sustente-se por uma ordem infantil, muitas vezes estranha aos adultos. Eloí Bochecho explora essa margem, porque coloca o ritmo como limite para os versos que cria, dando mais importância às rimas do que ao sentido. As inserções, criativas e inusitadas, são ao mesmo tempo estímulo à criatividade de um leitor que vier a conhecer a versão considerada inicial no contexto deste estudo, bem como outras versões, inclusive as que Heylen (1991) recolheu, cuja variação é impressionante.

“Esconde-esconde”, parlenda que recupera um recurso do acervo oral conhecido - o conto acumulativo -, é assim composta:

ESCONDE-ESCONDE

O rato escondeu
o queijo no campo.
Ache o queijo, pirilampo!

O pirilampo escondeu
o queijo no mato.
Ache o queijo gato!

O gato escondeu
o queijo no valo.
ache o queijo, galo!

O galo escondeu
o queijo no terreiro.
Ache o queijo, carneiro!

O carneiro escondeu
o queijo na cozinha.
Ache o queijo, galinha.

A galinha escondeu
o queijo na chaleira.
Quem achou foi a cozinheira
e acabou se a brincadeira.
(Bochecho, 2014, p. 39)

O esconde-esconde do título é uma brincadeira do universo infantil bastante conhecida, mas nas estrofes recebe outra dinâmica que lembra cirandas e cantigas de rodas, em especial pelo imperativo do verso que fecha os cinco tercetos (“Ache

o queijo...”). Além disso, “Esconde-esconde” reúne, na atividade lúdica do poema, um conjunto de simpáticos animais. Sobre a sua presença nos versos para a infância, Zilberman (2021, p. 134-135) destaca:

[...] os animais correspondem, em primeiro lugar, ao esforço de aproximar o leitor e tema do texto. Por isso predominam bichos domésticos, embora nem todos, como os bastante citados patos, participem usualmente da experiência da garotada de hoje, que vive nos grandes centros urbanos de preferência em apartamentos ou condomínios.

Eloí Bochecho mistura animais de diferentes espaços, mas de presença garantida no escopo da tradição oral, sejam em enredos de contos, aforismos e mesmo no imaginário popular. As estrofes revelam um enredo que, aos moldes dos contos acumulativos, de acordo com Cascudo (2006, p. 355), são histórias breves de palavras, períodos ou ações encadeadas que se articulam numa ação ininterrupta. Contudo, a parlenda em questão, na estrofe final, marca o encerramento do enredo, quando a cozinheira encontra o queijo. Há, nesse detalhe, uma sugestão curiosa que pode ser percebida pela criança: não é só pelo fato de o queijo interessar à atividade da personagem que a brincadeira cessa. É, também, quando ele chega às mãos do único humano, de fato. O contrário não acontece enquanto a brincadeira fica no círculo dos animais que mimetizam as atitudes humanas de esconder e encontrar o queijo.

A brincadeira que organiza a estrutura da parlenda, a seleção dos animais como personagens brincantes e o conto acumulativo são escolhas da poeta que favorecem e intensificam o ludismo esperado da poesia para a infância. Além disso, facultam pensar o modo como Eloí Bochecho renova, na sua experiência de autor, a poesia da tradição oral. “Alecrim”, outro poema da coletânea de Eloí Bochecho, dialoga com a cantiga “Alecrim dourado”, cuja primeira estrofe é aproveitada, mas, na estrutura, a estrofe da cantiga é encaixada numa parlenda, conforme podemos perceber:

ALECRIM

Alecrim,
alecrim dourado
que nasceu no campo
sem ser semeado.

Diga, alecrim,
se você é encantado,
se veio do céu
ou do outro lado.

Alecrim da campina
que veio do além
protege da tempestade
e do dilúvio também.

Lá em cima tem neblina,
cá embaixo tem também.
Folhas de alecrim,
conto sete conto cem.
(Bocheco, 2014, p. 31)

A construção dos versos, a partir da segunda estrofe, não estimula o canto que a primeira estrofe favorece e que o leitor pode querer encontrar a partir da segunda, justamente porque as parlendas, como expressamos na seção anterior, são um recurso poético mais voltado à declamação do que ao canto. Então, se pelo ritmo característico da primeira estrofe, bem como pelo conhecimento das cantigas da tradição oral, o leitor se empolgar, ele não encontrará esse recurso nas demais, porque são estrofes cujo acento tônico marca o ritmo da declamação.

Contudo, o material que Eloí Bocheco utiliza para compô-las nos remete ao acervo popular, como se percebe na última estrofe, cujas expressões “Lá em cima tem neblina, cá embaixo tem também” e “conto sete conto cem” são ditos populares encontrados em diferentes regiões brasileiras. O verso “Folhas de alecrim” funcionou para reuni-los na mesma estrofe. “Sapo-cururu” aproveita um conhecido personagem do universo oral e infantil brasileiro:

SAPO-CURURU

Sapo-Cururu
da beira da lagoa,
quando sapo canta
é porque está à toa

Sapo-Cururu
debaixo da Cabreúva,

quando sapo pisca
é porque vem chuva.

Sapo-Cururu
na beira do rio,
quando sapo chora
é porque tem frio.

Sapo-Cururu
da beira do lajeado,
quando o sapo dorme
é porque está encantado.
(Bocheco, 2014, p. 23)

Curiosamente, nenhuma das estrofes são aquelas conhecidas e comumente repetidas entre as crianças brasileiras, a exemplo de: “**Sapo cururu/ na beira do rio/ quando sapo** canta, oh, maninha/ **é porque** tem frio”. Contudo, Eloí Bocheco combinou a estrutura básica da estrofe, que destacamos em negrito e, a partir dela, fez a sua versão. Notamos que, diferentemente do exemplo anterior, a escritora constrói um poema cujos versos favorecem uma estrutura rítmica que recupera a sonoridade da poesia oral, favorecendo a permanência da melodia original, o que pode representar, para as crianças, um convite para cantar as estrofes. Há muito de inusitado na situação criada na estrofe dois, cujos versos permitem visualizar o sapo debaixo da Cabreúva, árvore abundante na Mata Atlântida, bioma do Oeste catarinense, espaço da infância e adolescência da escritora, seu gesto de piscar, anunciando a chuva, bem como na rima que esse vocábulo faz com o nome da planta.

“Dente de leite” apresenta as características das *mnemonias*, em especial porque aproveita os aspectos lúdicos e sonoros da poesia e os direciona para a possibilidade de a criança leitora ou ouvinte memorizar a ordenação dos números. Vejamos:

DENTE DE LEITE

Meu primeiro
dente de leite
caiu de dia.
juntei o dente
e guardei na bacia.

O segundo dente
caiu no quintal
nasceu na roseira
no mesmo lugar.

O terceiro dente
caiu no rio
foge, peixe
que o dente viu.

O quarto dente
arranquei com linha
e joguei no telhado
para andorinha

Meu quinto dente
caiu em dezembro
dos outros dentes
já não me lembro.
(Bocheco, 2014, p. 28-29).

Ao seu modo, Eloí Bocheco consegue colocar a possibilidade de memorização – portanto, de aprendizagem – num plano mais distante do que o da fruição, diferentemente do que percebemos nas *mnemonias* conhecidas do repertório oral. Essa opção também faz com que o poema esteja disponível a uma faixa etária um pouco maior do que aquela para quem geralmente as *mnemonias* são oferecidas. Essas crianças, para além da memorização dos números, conseguem vislumbrar, pela fresta poética, uma das temáticas que mais as entusiasma, que é a troca dos dentes de leite pelos dentes permanentes. Reside aí a importância desse e de outros poemas da autora, porque a criança encontra neles a gratuidade inerente que Bordini (1991, p. 39) entende que a poesia para a infância precisa oferecer e que Eloí Bocheco consegue atingir pela sua proposta estética e criativa, que se coloca em contraponto a uma poesia professoral, como Bordini (1991) sugere.

O trabalho criativo da poeta também é exemplar em redefinir o aspecto didático característico da categoria em questão, alcançando um nível de envolvimento entre criança leitora e poema que coloca a intenção pedagógica muito além das nuances poéticas, pautadas, na *mnemonia* da autora, pelos aspectos lúdicos. A última preocupação ou intenção dessas estrofes é ilustrar o ensino de número ordinais e, justamente por não a mirar, acaba favorecendo-a, pois mira antes o que interessa à criança e permite seu envolvimento e o exercício de sua imaginação.

O poema “Flauta floreada” se aproxima de “dente de leite” pelo apelo didático, já que é exemplo de parlenda que poderia servir para exercício fonético,

em especial pela aliteração que se apresenta já no título, que explora o encontro consonantal [fl], da fricativa não sibilante (/f/) seguida da líquida (/l/). Isso porque Eloí Bocheco se baseia no processo criativo dos trava-línguas ao explorar enfaticamente a referida sonoridade, como podemos perceber:

FLAUTA FLOREADA

Na floresta
o flautista
sua flauta
perdeu.

Flautista
aflito
sem
a flauta!

A flauta do
flautista
uma florista
encontrou.

Com flores
de flamboyant
a flauta
a florista
enfeitou.

– Flauta com
flores,
florista?

– Não gostou,
Flautista?

– Floreio
a flauta
florida,
Florista.

Flauta florida
floresce
a canção
guardada
no flautista.
(Bocheco, 2014, p. 19).

Contudo, seria um desperdício que mediadores de leitura lançassem mão de estratégias para aproximar pequenos leitores e o poema com intenções meramente pedagógicas, porque o contato com poema é muito mais do que uma oportunidade de expressar-se verbalmente. O aproveitamento da aliteração [fl] não faz uso somente dos aspectos sonoros do encontro consonantal evidenciado, tal

como os trava-línguas geralmente propõem. Importante lembrar que os trava-línguas conhecidos no Brasil, na sua maioria, aderem francamente à sonoridade, renegando os aspectos semânticos em detrimento aos sonoros. Isso porque, na sua elaboração, o que importa é criar um grau de dificuldade com a verbalização das sílabas e/ou palavras maior do que aquele percebido na linguagem cotidiana.

Eloí Bochecho, ao mesmo tempo que investe na cadência sonora, não descuida do sentido e nem o compromete a favor dos arranjos sonoros; pelo contrário, articula-o a cada estrofe. Além disso, a sonoridade sugere sentidos, colocando-se em simbiose com os aspectos semânticos, a exemplo da aliteração que está em “flautista” e em “florista” e do objeto que cada uma dessas figuras maneja, a flauta e as flores, respectivamente. Nota-se que, apesar de diferentes - homem e mulher de trabalhos distintos -, há algo que os aproxima na sua essência.

No evento que aproxima os dois – a perda da flauta na floresta –, a afinidade dos sons corresponde ao contato e à possibilidade de eles modificarem aspectos de seus universos a partir dos elementos pertencentes ao Outro – “Flauta com flores, florista?” –, pergunta o flautista. Além disso, a aliteração utilizada por Eloí Bochecho é uma referência ao som da flauta doce, já que o som do referido instrumento parece reproduzir o do encontro consonantal em questão.

No poema “Mandei buscar”, a captura do aspecto poético e sua apresentação através do discurso lúdico, visando ao contato com a criança, podem ser percebidas com ênfase:

MANDEI BUSCAR

Em Mariscal tem,
já mandei buscar
sombriinha de flores
para me enfeitar.

A abelha, o grilo,
o besouro, o pardal
em minha sombriinha
vêm brincar.

As andorinhas

chegam em revoada.
o bem-te-vi, da
sombriinha faz morada.

Vou a todos os lugares
com minha sombriinha de flores
levo um jardim na cabeça
e as mãos cheias de flores.
(Bochecho, 2014, p. 35)

A aliança entre poetas e crianças e o vínculo que esses seres possuem ficam ilustrados e compreendidos nesse poema. A voz lírica captura a imagem poética e as suas possibilidades lúdicas: a sombriinha de flores – jardim carregado sobre a cabeça – é capaz de atrair os seres que habitam o jardim, inclusive aqueles que habitam o céu: o pardal, a andorinha; e aqueles que fazem a mediação entre o espaço celeste e o terreno: o besouro e a abelha, porque habitam os dois espaços com frequência. A criança vislumbra esse conjunto altamente contaminado pelos recursos poéticos e o acolhe porque percebe o mundo pelo mesmo viés, ou seja, dá crédito àquilo que se mostra e se aproxima pelos detalhes lúdicos. O poema expressa, na sua proposta estético-criativa, o que Pondé (2017, p. 225-226) afirma sobre a linguagem poética: “[...] por ser eminentemente emocional, aproxima-se do modo de apreensão globalizante da criança. A linguagem da poesia é econômica porque opera com imagens e símbolos, abolindo tudo o que é supérfluo”.

A parlenda p. d. oferece à Eloí Bochecho a estrutura e os recursos textuais necessários para dar forma ao seu impulso criativo. Além disso, o poema exemplifica a predominância das quadras – poemas quatro versos –, que, segundo Heylen (1991, p. 49), são recorrentes nas parlendasⁱⁱⁱ.

No poema “Cabra-montesa”, a adesão às rimas fica evidente, bem como o ritmo e a cadência sonora, sobretudo a partir do segundo verso, de onde se organizam as rimas em “ado”:

CABRA-MONTESA

A cabra- montesa
dá leite coalhado
pra quem ficar sentado,
dá leite amargo
para quem olhar de lado,

dá leite salgado
pra quem chegar atrasado
dá leite ardido
para quem ficar perdido.

Eu que sou de fora,
Peço água e vou-me embora.
(Bocheco, 2014, p. 44).

Como é possível perceber, os recursos sonoros funcionam a ponto de, na leitura, sem esforço, o leitor passar à declamação, por meio dos estímulos genuínos à sonoridade e, a partir dela, para universo lúdico e poético da infância. Com o poema e, portanto, com os dois versos finais, Eloí Bocheco encerra a coletânea *Tá pronto, Seu Lobo? E outros poemas*, marcando, como também faz em outras obras, um discreto adeus.

4 Considerações finais

Nos comentários acerca dos poemas acolhidos neste estudo, tecemos considerações de viés conclusivo, porque eles exigem observações específicas sobre o trabalho de Eloí Bocheco (2014) acerca de cada poema. Agora, trazemos aspectos que podem ser entendidos como considerações gerais, observando-se o conjunto de poemas comentados a partir da proposta do estudo.

No ensaio “Poesia infantil: amanheceres, desnomes e invenções”, Costa (2006, p. 209) destaca que: “A arte poética remete a interioridades, a sensações, a melodias ouvidas/perdidas em tempos imemoráveis e recuperadas no instante mesmo da leitura”. Assim, segundo a autora, jogos verbais, cantigas e parlendas constituem a base poética que os leitores constroem com a poesia que conhecem desde a primeira infância. Essa base é recuperada e estimulada pelo trabalho de Eloí Bocheco, pois seus poemas conseguem recuperar a atmosfera lúdico-poética que remete ao passado, geralmente à infância (da sua, dos leitores, dos mediadores de leitura), tempo-espço inaugural das relações entre as vozes poéticas do acervo da oralidade e a criança.

A pesquisadora espanhola Teresa Colomer (2007, p. 60) enfatiza que: “O itinerário infantil das leituras, iniciado na primeira infância, amplia-se à

medida que as crianças crescem [...], é a sua participação em um ato completo de comunicação literária o que lhes permite avançar por esse caminho”. Observando os poemas de Eloí Bocheco trazidos para esta pesquisa, bem como outras produções da poeta, podemos afirmar que ela está preocupada com os passos iniciais do itinerário mencionado pela pesquisadora, porque consegue promover a participação significativa dos leitores quando se trata de pensar o contato deles com a poesia do acervo oral. E, ainda, consegue conduzi-los por outras etapas desse caminho, pois também produz e publica, no sistema literário brasileiro, a poesia autoral e a narrativa para a infância e a juventude.

Entendemos que, por meio do trabalho de poetas como Eloí Bocheco, as parlendas “[...] continuam sua viagem anônima e ruidosa do tempo”. (Melo, 1981, p. 53). E acrescentamos: sua viagem *dinâmica*. A viagem das parlendas e outras categorias da poesia do acervo oral não cessa, continua em movimento: tais versos recebem autoria-assinatura pelo registro escrito, como no caso aqui evidenciado, ao mesmo tempo em que ganham, pela performance da oralidade, novas nuances que resultam em novas versões, como é próprio das manifestações poéticas da oralidade.

Costa (2006, p. 209-210), comentando a coletânea *Poesia fora da estante*, citada na abertura do estudo, afirma que a obra demonstrou “que é possível tratar com o respeito e sem maternalismo o leitor, desafiando, propondo, deleitando. Sem infantilismo, doença escolarmente transmissível”. Os poemas de Eloí Bocheco analisados – a exemplo do trabalho da poeta com as formas da imaginativa popular – investem nos aspectos que a poesia endereçada à criança deveria investir, principalmente no ponto sensível que Costa (2006) levanta: alcançar a infância sem infantilismo. Fizemos questão de apontar, nos comentários de alguns poemas, quando a autora dialoga com os recursos da oralidade e do seu acervo e subtrai o utilitarismo presente na gênese do gênero, sem, no entanto, acrescentar-lhe a intenção pedagógica. Faz valer, desse modo, a coordenada de Pondé (2017, p. 255-256): “A poesia seria um dos

As formas da imaginativa popular renovadas na experiência da autoria: alcance(s) da oralidade na poética para a(s) infância(s) de Eloí Bocheco

meios de a criança escapar do domínio dos adultos, centrado na razão e na linearidade, para atingir outros processos de leitura do mundo”.

Os poemas de Eloí Bocheco, como se demonstrou, apesar de serem, em boa medida, criação de autoria identificada, poderiam exigir alguma iniciação por parte das crianças leitoras para o gênero poético. Tendo como chave criativa o ludismo, as crianças leitoras alcançam os sentidos que a sua poesia comunica, funcionando como iniciação (geralmente atribuída à poesia da oralidade) e a categoria posterior. Cabe reforçar que o ludismo viabiliza à criança jogar/brincar com a sonoridade e o sentido das palavras, combinando-as, rearranjando-as, de modo criativo e provocativo à inventividade e à imaginação. Isso é prerrogativa para a comunicação na infância, porque se trata da linguagem própria da infância, a partir da qual ela interage com o mundo circundante. A poeta brinca de improvisar a partir das palavras da poética oral, trazendo para a sua experiência autoral o compasso das parlendas, das quadrinhas e outras modalidades, gesto que reafirma seu compromisso com a poesia e com a infância.

Referências

<http://dx.doi.org/10.1590/2176-4573p62315>.

Acesso em: 20 nov. 2024.

- AGUIAR, Vera Teixeira de. (Coord.). *Poesia fora da estante*. 27. ed. Porto Alegre: Projeto, [1995], 2019. v. 1.
- AGUIAR, Vera Teixeira de. (Coord.). *Poesia fora da estante*. 8. ed. Porto Alegre: Projeto, [1997], 2018. v. 2.
- BOCHECO, Eloí. *Poesia infantil: o abraço mágico*. Chapecó: Argos, 2002.
- BOCHECO, Eloí. *Batata cozida, mingau de cará*. Ilustrações de Tati Rivoire. Brasília, DF: MEC, 2006.
- BOCHECO, Eloí. *Pomar de brinquedo*. Ilustrações de Tatiane Schubach. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.
- BOCHECO, Eloí. *Cantorias de jardim*. Ilustrações Elma. São Paulo: Paulinas, 2012.
- BOCHECO, Eloí. *Tá pronto, Seu Lobo? E outros poemas*. Ilustrações de Suryara Bernardi. São Paulo: Formato, 2014.
- BORDINI, Maria da Glória. *Poesia infantil*. São Paulo: Ática [1986], 1991.
- CÂNDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 1996.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.
- COELHO, N. N. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. 7. ed. São Paulo: Moderna, 2010.
- COLOMER, Teresa. *Introdução à literatura infantil e juvenil atual*. Tradução Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2007.
- COSTA, Marta Morais da. *Poesia infantil: amanheceres, desnomes e invenções*. In: COSTA, Marta Morais da. *Mapa do mundo: crônicas sobre leitura*. Belo Horizonte: Leitura, 2006. p. 208-210.
- GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. *Poesia e acervos orais na urdidura dos poemas de Batata cozida, mingau de cará, de Eloí Bocheco*. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, v. 18, n. 4, 2023. D.O.I.
- GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. "Tá pronto, Seu Lobo?", de Eloí Bocheco: manifestações poéticas da oralidade na poesia contemporânea para a infância. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 26, n. 1, 2025 (no prelo).
- HEYLEN, Jacqueline. *Parlenda, riqueza folclórica: base para a educação e iniciação à música*. São Paulo: Hucitec; Brasília, DF: INL, 1987.
- MEIRELES, Cecília. Antes do livro infantil. In: MEIRELES, Cecília. *Problemas de literatura infantil*. 4. ed. São Paulo: Global, 2016. p. 32-34.
- MELO, Veríssimo de. *Folclore infantil*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília, DF: INL, 1981.
- PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. *Literatura infantil: voz de criança*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- PONDÉ, Glória. *Poesia e folclore para a criança*. In: PONDÉ, Glória. *A arte de fazer artes: como escrever histórias para crianças e adolescentes*. São Paulo: SESI-SP, 2017. p. 214-248.
- ZILBERMAN, Regina. E para a poesia, não vai nada? In: ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2021. p. 128-145.

ⁱ Das quais podemos mencionar: (Nome do autor). Poesia e acervos orais na urdidura dos poemas de Batata cozida, mingau de cará, de Eloí Bocheco. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, v. 18, n. 4, 2023; (Nome do autor). “Tá pronto, Seu Lobo?”, de Eloí Bocheco: manifestações poéticas da oralidade na poesia contemporânea para a infância. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 26, n. 1, 2025 (no prelo).

ⁱⁱ Estamos nos referindo à diferença que Cândido (1996, p. 17) expõe a partir da diferença entre comentário, análise e interpretação. “O comentário é uma espécie de tradução, feita previamente à interpretação, inseparável dela essencialmente, mas teoricamente podendo consistir numa operação separada” Já a análise, de acordo com Cândido (1996, p. 18), “[...] comporta praticamente um aspecto de comentário puro e simples, que é o levantamento de dados exteriores à emoção poética, sobretudo dados históricos e filológicos. E comporta um aspecto já mais próximo à interpretação, que é a análise propriamente dita, o levantamento analítico de elementos internos do poema, sobretudo os ligados à sua construção fônica e semântica, e que tem como resultado uma decomposição do poema em elementos, chegando ao pormenor das últimas minúcias. A interpretação parte desta etapa, começa nela, mas se distingue por ser eminentemente integradora, visando mais à estrutura, no seu conjunto, e aos significados que julgamos poder ligar a esta estrutura [...]”. Assim, nossas considerações acerca da poética de Eloí Bocheco, observadas a partir de Cândido, estão na modalidade nomeada por ele de “análise-comentário”, algumas vezes assumindo nuances de “análise-interpretação”.

ⁱⁱⁱ A coletânea em questão arrola outras parlendas p. d. cuja estrutura das estrofes é a da quadra, como “Rendar”, “Brincadeiras com a letra M”, “Abrindo a porta...”, “Camaleão”, “Sapo-Cururu” e “Dente de leite”, os dois últimos comentados nesta seção.