

Estado da publicação: O preprint não foi publicado em outro meio.

“Tá pronto, Seu Lobo?”, de Eloí Bocheco: manifestações poéticas da oralidade na poesia contemporânea para a infância

Fabiano Tadeu Grazioli

<https://doi.org/10.1590/1517-106X/2026e72888>

Submetido em: 2026-04-06

Postado em: 2026-04-07 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

“Tá pronto, Seu Lobo?”, de Eloí Bocheco: manifestações poéticas da oralidade na poesia contemporânea para a infância

“Tá pronto, Seu Lobo?” by Eloí Bocheco: Poetic Manifestations of Orality in Contemporary Poetry for Children

Fabiano Tadeu Grazioli

Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Erechim, RS, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-3860-6767>

Recebido em: 12/08/2024

Aceito em: 15/05/2025

Resumo

Estudos importantes da literatura infantil brasileira registram a vertente de produção de poemas para a infância que busca material no acervo oral (Zilberman, 2005), isto é, nas formas poéticas da oralidade (Debus, 2006). Bocheco, nesta seara, faz do poema espaço altamente criativo, em que se fundem poesia de matriz oral e o poema escrito, como em “Tá pronto, Seu Lobo?” (2014), escolhido para este estudo. Dessa forma, são apresentadas, inicialmente, as categorias da poesia do acervo oral de acordo com Melo (1981), Heylen (1991) e Cascudo (2006), embasamento que ampliamos com Andruetto (2017), Freud (2014), Colomer (2017) e Bordini (1991, 2003). Conclui-se, em síntese, que a escritora recupera a atmosfera lúdico-poética que remete à infância, quando se constituiu o repertório da leitora brincante e, agora, poeta que, na sua escrita, utiliza estruturas rítmicas, ludismo sonoro e sugestão de movimentos próprios das parlendas. Por fim, à medida que Bocheco oferece ao leitor contemporâneo, por meio do poema escrito, elementos da oralidade, cumpre dupla função, porque não destitui os poemas de sua aura original – ao contrário, reforça-a.

Palavras-chave: poesia oral; acervo oral; Eloí Bocheco; parlendas.

Abstract

Prominent studies in Brazilian children’s literature record the production of poems for children, which seeks material in the oral archive (Zilberman, 2005). That is, in the poetic forms of orality (Debus, 2006). In this field, Bocheco opens a highly creative space in which oral poetry and the written poem merge, as in “Tá pronto, Seu Lobo?” (2014) chosen for this study. Thus, the categories of poetry in the oral archive are

initially presented following Melo (1981), Heylen (1991), and Cascudo (2006)—a basis that we expand with Andruetto (2017), Freud (2014), Colomer (2017), and Bordini (1991, 2003). It is concluded, in short, that the writer recovers the playful-poetic atmosphere that refers to childhood (when the repertoire of the playful reader was constituted), and also presently, in the poet who, in her writing, uses rhythmic structures, playful sound and suggestions of movement typical of nursery rhymes (*parlendas*). Eloí Bocheco offers to the modern reader elements of popular culture and orality through the written poem, which fulfills a double function because it does not deprive the poems of their original aura, but rather reinforces it.

Keywords: Oral Poetry; Oral Collection; Eloí Bocheco; Nursery Rhymes/*Parlendas*.

Resumen

Importantes estudios de la literatura infantil brasileña registran la producción de poemas para niños que buscan material en la colección oral (Zilberman, 2005), es decir, en las formas poéticas de la oralidad (Debus, 2006). Bocheco, en este campo, hace del poema un espacio altamente creativo, en el que se funden la poesía oral y el poema escrito, como en la obra “Tá pronto, Seu Lobo?”, elegido para este estudio. Así, las categorías de poesía de la colección oral se presentan inicialmente según Melo (1981), Heylen (1991) y Cascudo (2006), fundación que ampliamos con Andruetto (2017), Freud (2014), Colomer (2017) y Bordini (1991, 2003). Se concluye, en resumen, que la escritora recupera el ambiente lúdico-poético que hace referencia a la infancia, cuando se constituyó el repertorio del lector lúdico y, ahora, poeta, quien, en su escritura, utiliza estructuras rítmicas, sonoro lúdico y sugerencia de movimientos propios de las *parlendas*. Finalmente, como Bocheco ofrece al lector contemporáneo, a través del poema escrito y elementos de oralidad, cumple una doble función, porque no priva a los poemas de su aura original, al contrario, la refuerza.

Palabras clave: poesía oral; colección oral; Eloí Bocheco; *parlendas*.

No entendimento de Regina Zilberman (2014, p. 98), Azevedo, ao publicar *Meu livro de folclore* (1997), coloca-se entre dois modos distintos na obra: incorpora, na composição de seus textos, a produção folclórica em todas as suas perspectivas e, ao mesmo tempo, revela um modo particular de encarar a tradição popular, pois, em muitos casos, o registro escrito corresponde à sua versão dos poemas da oralidade. Assim,

[o] resultado fica, por consequência, a meia distância, entre reprodução e criação, liberando o escritor, de um lado, da exigência da novidade [...], de outro, do quesito “observância rigorosa ao original” (Zilberman, 2014, p. 98).

A exemplo de Azevedo, outros escritores e escritoras no Brasil utilizam-se dos recursos da tradição popular e produzem sua literatura a partir daquilo que circula, predominantemente, na oralidade, trazendo ao suporte escrito um contingente que, nas gerações anteriores, sobreviveu por meio das manifestações poéticas orais. Nesse grupo de escritores, destaca-se Eloí Bochecho, que, a seu modo, também escreve poemas entre “reprodução e criação”. Contudo, percorrendo o conjunto de publicações da poeta, verificamos o esmero com que ela articula esses dois universos, sendo simplificado descrever suas estratégias criativas pelas palavras de Zilberman (2014, p. 98). Assim, nesta pesquisa, lançamos um olhar mais atento ao poema “Tá pronto, Seu Lobo?” (2014), que dialoga diretamente com as propriedades dos poemas da oralidade.

Na segunda seção, apresentamos as categorias da poesia do acervo popular e suas principais características, porque a compreensão de suas singularidades surge à medida que é possível compará-las entre si, ao modo como fizeram, ao longo do tempo, Melo (1981), Heylen (1991) e Cascudo (2006). Desse modo, suas considerações sobre as parlendas são arroladas e colocadas em diálogo com as de Andruetto (2017) e as de Freud (2014). Em seguida, numa subseção, discutimos questões acerca da movimentação corporal que acompanha as parlendas, tendo em vista as considerações de Colomer (2017) e Bordini (1991, 2003).

Nossa intenção foi compreender como Bochecho constrói o poema escolhido, tendo presente a parlenda em duas versões anteriores e o poema apresentado pela autora, num exercício pautado pelas características dos poemas da oralidade apresentados nas seções anteriores, que são, em boa medida, aqueles da poesia para a infância. Assim, na terceira seção, realizamos uma análise comparativa entre o poema “Tá pronto, Seu Lobo?”, de Bochecho, e duas versões anteriores da parlenda – uma registrada por Heylen (1991), encontrada em Passos (MG), e outra registrada por Melo (1981), recolhida em Natal (RN), em 1947.

Antes de passarmos à próxima seção, a fim de pontuar questões importantes, baseamo-nos nas considerações de Debus (2006, p. 55), para afirmar que uma “das possibilidades da poesia escrita é o diálogo com as formas poéticas da oralidade, como faz Eloí Bochecho [...]”. Debus, (2006, p. 55), além de destacar uma classificação que viemos demonstrando em estudos anteriores para outros poemas de Bochecho, coloca em evidência dois pontos esclarecedores: a) ao fazer menção à poesia autoral, Debus (2006) substitui a expressão comumente utilizada pelos pesquisadores (*poesia autoral* e, por vezes, *poesia artística*) por *poesia escrita*; b) a pesquisadora não menciona a expressão *poesia folclórica*, pois, na sua concepção, trata-se de uma forma poética da oralidade, espaço maior que inclui o acervo folclórico.

O argumento da pesquisadora para a nomenclatura é claro: ela considera que existe valor estético na poesia folclórica, de modo que a poesia artística não deveria ser utilizada para designar somente as composições escritas, porque o investimento estético permeia as duas manifestações, o que não é difícil de entender quando observarmos os poemas analisados neste estudo. Além disso, os aspectos sonoros – marcas da oralidade e os jogos lúdicos – cuja gênese remete ao poema oral – são elementos que também comparecem na caracterização do poema escrito, porque a oralidade e a escrita, pela perspectiva do texto poético, podem ser vistas como conceitos híbridos, que se misturam e reprogramam, acompanhando a dinâmica da literatura e sua natureza. Por adesão a essas coordenadas, fizemos referência à nomenclatura sugerida pela pesquisadora sempre que possível, durante o estudo.

Classificação, características, ponderações

Nesta seção, ocupamo-nos das categorias da poesia da oralidade a partir das orientações de Luís da Câmara Cascudo, Veríssimo de Melo e Jacqueline Heylen. Buscamos em seus estudos informações sobre os acalantos e as parlendas, que se subdividem em brincos, *mnemonias* e parlendas propriamente ditas, e as colocamos em diálogo com outras considerações que contribuem para as análises.

De acordo com Melo, os acalantos “são cantigas de ninar, são cantigas para embalar meninos” (Melo, 1985, p.23) muitas vezes originárias de “fragmentos de modinhas populares, parlendas adaptadas, fragmentos de cantos [do povo africano e afro-brasileiro] interpolados por trechos de fados e cantos de igreja” (Melo, 1985, p. 25). O pesquisador se baseia nas considerações de Cecília Meireles, para pontuar que a maior parte das cantigas de ninar brasileiras, em seus três aspectos principais, obedece ao tema do menino ameaçado: anúncio, atração e afastamento do perigo. Ao observar as cantigas recolhidas no Rio Grande do Norte, o folclorista encontra o tema nos três estágios de modo recorrente.

As parlendas constituem aspectos distintos da manifestação oral da infância, não se confundindo com nenhuma outra manifestação desse período (Melo, 1985, p.37). Elas podem, inicialmente, ser recitadas pelos adultos que convivem com as crianças, que, mais crescidas, podem recitá-las por sua conta. Melo (1985, p.51) chama atenção para dois pontos que elas têm em comum: são “rimas sem música, (ditos) destinados a ensinar alguma coisa, divertir a própria criança ou criticar uma outra” (Melo, 1985, p. 37). Cascudo (2006, p. 61) também informa que as parlendas não são acompanhadas de música, mas “declamadas numa cantilena, produzida pela

acentuação verbal, marcando fortemente o ritmo”.

Melo (1981, p. 37-38) utiliza a expressão *parlenda* como uma denominação geral e agrupa as ocorrências em *brincos*, *mnemonias* e *parlendas*. Observando essas categorias em relação aos estágios do desenvolvimento da criança, os *brincos* surgem depois dos *acalantos*, e neles as crianças já “participam de um modo menos passivo” (Melo, 1981, p. 39), mesmo que a iniciativa de realizá-los seja dos adultos.

Chamamos *brincos*, portanto, a esses primeiros e ingênuos mimos infantis, agradinhos de pais e mães carinhosos, entretendo o bebê que está sem sono ou que acordou mais sorridente e feliz do que nunca (Melo, 1985, p. 39).

A expressão faz referência ao verbo *brincar*, isto é, à atividade lúdica que permeia o gesto de entreter a criança, lançando mão da oralidade, por meio de estruturas rítmicas.

A expressão *mnemonias* é uma criação de Cascudo (Melo, 1985, p. 47). Trata-se das *parlendas* “que têm por fim ensinar alguma coisa aos meninos, nomes ou números”. (Melo, 1981, p. 47). A explicação de Cascudo (2006, p. 64) permite perceber de modo mais abrangente a sua função:

[elas] fixam na retentiva infantil os dados imediatos do pequeno mundo ambiental. São as fórmulas divulgadoras dos primeiros princípios, do real- imediato, nomenclaturas imediatas para as conhecenças indispensáveis, números, dias da semana, meses, nomes dos dedos etc.

Notamos a referência à faculdade de as crianças memorizarem, a partir dos aspectos sonoros, os elementos do mundo circundante.

As *parlendas* (p. d.) são brincadeiras desse universo, e se diferenciam dos jogos, os quais ganham, na obra de Melo (1981), outro estudo. Deve-se observar, inicialmente, as diferenças em relação aos *brincos*, nos quais a iniciativa de recitação é do adulto e a participação da criança é pequena e nem sempre se dá pela repetição, já que ela pode rir, balbuciar ou não repetir as palavras daqueles. Nas *parlendas*, são as crianças que organizam a brincadeira, não havendo interferência dos adultos (Cf. Melo, 1985, p. 51). A modalidade se concentra na expressão verbal, por isso a atenção ao que é dito pela criança é de grande importância nesta pesquisa, pois na palavra oralizada recai o trabalho de (re)criação poética. É nela que Bochecho encontra seu material original; é uma versão dela que a poeta está interessada em oferecer às crianças, numa nova proposta.

Heylen (1991), ao observar a parlenda como expressão da linguagem, afirma que se trata de uma manifestação simples, que nem por isso deixa de ser importante para a criança: “Em contato com ela a criança pequena se inicia no conhecimento da língua materna e dá os primeiros passos básicos para a comunicação verbal” (Heylen, 1991, p. 33). Desse modo, a parlenda só é considerada simples se percebida em relação às estruturas da língua que o indivíduo vem a conhecer e assimilar nos estágios seguintes à infância. Além disso, entre as parlendas, há uma categoria facilmente identificável, conhecida como trava-línguas, que “consiste[m] em um verso, palavra ou expressão, na maioria das vezes de pronúncia difícil, e cuja repetição depressa provoca sempre deturpação dos termos e conseqüentemente seu sentido de origem” (Melo, 1985, p. 72).

É oportuno destacar, de acordo com Heylen (1991, p. 33), a prontidão poética que a parlenda desperta nos pequenos: “Há nas crianças dos cinco até os sete anos [...] um impulso de trovar as coisas que ouvem. Basta uma pessoa pronunciar uma palavra que ela imediatamente arranja uma rima”. Esse impulso para trovar, no caso do trabalho com o acervo oral, apresenta-se mais intenso e franco, pois, como observamos nesta escrita, a arquitetura sonora é explorada enfaticamente, ao gosto da descoberta dos jogos sonoros e de suas nuances lúdico-musicais.

Por isso, uma recorrência própria da poesia para a infância, que é a da carga semântica cedendo espaço para os aspectos sonoros, encontra-se latente nas parlendas (Heylen, 1991, p. 34). Ainda de acordo com a pesquisadora, a organização do verso e da estrofe obedece ao *intuito poético popular*, incluindo rima, versificação e metrificação silábica (Heylen, 1991, p. 47). A forma poética da parlenda resulta numa sintaxe que também se coloca à disposição dos recursos sonoros, mais do que à disposição das orientações linguísticas e gramaticais do idioma. Heylen (1991, p. 48) explica com detalhes a construção da sonoridade das parlendas:

Rima e metro se incorporam na poética da parlenda dando ênfase à cadência dos seus versos. De modo geral, o acento periódico nas sílabas é efetivado a intervalos regulares. “No caso do metro, tal periodicidade envolve lugares sucessivos do verso poético em que recai o ictô”, ou seja, um acento tônico. “No caso da rima, a periodicidade envolve finais-de-verso”. [...] Nas parlendas encontramos várias combinações e acoplamentos no eixo rítmico e métrico. Assonâncias, consonâncias e outros recursos fônicos estão presentes na parlenda, ora intensificando, ora alterando seu efeito prosaico.

Assim, a poesia que resulta desses ajustes articula rima e metro na construção da cadência

necessária para que esses três elementos formem “uma unidade estabelecendo a forma poética da parlenda que, por essa razão, permanece viva na memória” (Heylen, 1991, p. 50). A fácil adesão dos poetas populares e autorais a esses aspectos cria, segundo a pesquisadora, o *encanto musical*, permitindo que a sensibilização e a interação do ouvinte e do leitor ocorram pelos recursos sonoros. Além disso, eles facilitam a memorização das parlendas, motivo que também favorece o acesso das gerações seguintes ao acervo oral e sua transmissão independente do registro escrito.

Sobre os modos como os poetas se ocupam dos sons em relação à oralidade, Andruetto (2017, p. 64) destaca:

Sempre se trata de uma certa ordem própria, momentânea e única, válida para esse poema e inválida para todos os outros que foram e que virão; esse delicado equilíbrio alcançado entre as partes extrai a música escondida da fala e nos permite, assim espero, perceber certas zonas ainda não percebidas da experiência, para construir, com tudo isso, um marco na memória.

Além disso, Andruetto (2017, p. 64) destaca que o empenho em capturar e revelar a harmonia oculta, irreconhecível no cotidiano imediato, também é um trabalho da poesia da tradição oral. Assim, compreende-se, nas palavras da autora, a tarefa daqueles e daquelas que exploram, no poema autoral, as nuances da oralidade:

“Movemo-nos sobre a delicadeza da língua ou sobre sua força, sobre sua aspereza, buscando num ritmo, num tom que lhe pertença, uma aliança entre imagem, música e sentido” (Andruetto, 2016, p. 66).

Tais escolhas estéticas, linguísticas e éticas – porque se relacionam com as verdades pessoais de cada poeta – reúnem elementos caros ao gênero lírico, que comparecem nos diferentes poemas, considerando a autoria, e nos diferentes leitores, como a criança e o adulto. Esse processo permite a criação de poemas que

[...] nos permitem – no intenso caminho de sua leitura – saltar a técnica, arrastados por um impulso que aninha em sua condição de verdadeiros [...] em busca desse outro que percorre por baixo da destreza e do ofício, aquilo que está vivo (Andruetto, 2017, p. 65).

A poesia *viva*, que alguns poemas permitem capturar, é matéria latente nos poemas da

tradição oral, bem como naqueles criados à sua semelhança, como são os poemas de Bochecho analisados nesta pesquisa.

Esse vigor também se manifesta na oralidade, conforme aponta Heylen (1991, p. 46): “suas manifestações revelam uma força transformadora e criadora. O que vem circular entre o povo, seja de caráter cultural ou técnico, este o aceita, o adapta e o faz coisa sua”. De acordo com ela, esse processo se dá por meio da assimilação, do empréstimo e da reinterpretação. Tal dinâmica, ao mesmo tempo que faz a poesia da oralidade avançar no tempo, coloca esses poemas em franco diálogo com o passado, porque é um aceno às manifestações pretéritas que, de certa maneira, estendem-se no presente:

A relação com esse passado que nos chama, que não é letra morta, mas que está presente de modos diversos no atual, no corrente, é o que determina tudo; nossa relação com o que foi, com os poetas anteriores, com aqueles a quem decidimos conferir autoridade. A memória, a origem das coisas e dos fatos, que convém não esquecer, [é] uma herança que busca continuar em novas obras. Por isso, a riqueza das artes, ao mesmo tempo pessoal e universal, é sempre nessa dupla medida que comove e revela (Andruetto, 2017, p. 65).

A par dessa dinâmica, que toma como referência o Outro, podemos pensar o passado na perspectiva que Freud (2014) sugere: o passado enquanto a infância do poeta. O autor propõe a comparação do poeta com aquele que sonha acordado, e a da criação poética com o sonho diurno. A analogia usada para tratar da importância da atividade poética na vida do adulto é assim explicada: “[...] uma vivência fortemente atual desperta no poeta a lembrança de uma vivência anterior, o mais das vezes pertencente à sua infância, que na poesia produz a sua satisfação” (Freud, 2014, p. 88). Para o pensador, a poesia, enquanto produção do presente, permite reconhecer tanto os elementos da vivência atual quanto os da lembrança ou da memória.

A poesia na vida do adulto, para Freud (2014, p. 89), suplementa a importância que a brincadeira tem na infância:

Não devemos esquecer que a ênfase talvez surpreendente da lembrança infantil na vida do poeta se deduz, antes de qualquer coisa, do pressuposto de que a poesia, assim como o sonho de vigília, vem a ser uma continuação e um substitutivo da brincadeira infantil de outrora.

Assim, é possível compreender a importância de a poesia oral incorporar os aspectos lúdicos da infância, dando corpo textual à sonoridade e à musicalidade.

Quando o poeta opta pelo diálogo com a tradição oral, aproxima-se ainda mais do universo lúdico que substitui a brincadeira propriamente dita. Essa opção representa um pacto com a atividade lúdica genuína e uma tentativa de distanciar-se menos dela.

Sobre a categoria de poemas de que tratamos neste estudo, Freud (2014, p. 89) afirma o seguinte:

Não devemos deixar de recorrer àquela classe de poemas nos quais vislumbramos [...] elaborações de materiais prontos e conhecidos. Também nessas permanece no poeta um traço de autonomia, que se deixa manifestar na escolha do material e em sua modificação, que é frequentemente ampla. Mas esse material é dado, se origina no tesouro popular de mitos, sagas e lendas. Ora, a indagação sobre essas imagens da psicologia popular de modo algum está concluída, mas, citando como exemplo o que diz respeito aos mitos, é completamente provável que eles correspondam a vestígios desfigurados de fantasias de nações inteiras, de sonhos seculares da jovem humanidade.

Não é uma novidade aos estudos da área¹ que os poetas buscam vestígios de um passado que lhes é caro. Cabe destacar, com Freud (2014), que o poeta que escreve a partir do acervo oral também trabalha com traços de autonomia, que se manifestam na escolha dos poemas do repertório oral e no trabalho posterior de modificação. Como escreve a partir da psicanálise, o pensador nota com que envolvimento a criatividade do poeta opera em relação ao contingente poético de natureza popular. O olhar de Freud (2014) revela também a força criativa com a qual as categorias poéticas mencionadas anteriormente coexistem na infância, em meio à linguagem informativa ou didática, e o quanto são importante nesse contexto.

Parlendas: a movimentação que acompanha a cantilena

Colomer (2017, p. 56) agrupa os elementos presentes no “folclore infantil” (expressão da pesquisadora), com destaque para aqueles que exploram a relação entre os estímulos sonoros e

¹ Conforme Meireles (2016a, 2016b), nos ensaios “Antes do livro infantil” e “Permanência da literatura oral”.

motores, tais como voz, ritmo, melodia, entonação e movimento. Dentre os aspectos que contribuem para a familiarização da criança com os códigos e as convenções da linguagem poética, a pesquisadora menciona o movimento, porque, na infância, o poema quase nunca é ouvido ou declamado passivamente; sua recepção ou prolação prevê um conjunto de estímulos motores que se somam aos sonoros.

A investigadora baseia suas pesquisas na literatura para a infância situada culturalmente na Espanha, apesar de mostrar o acesso universal e o diálogo da literatura espanhola com as demais produções poéticas de outros países, principalmente europeus. Um dos casos em que as considerações de Colomer (2017) expressam questões que ultrapassam os limites da literatura infantil da Espanha é esse de que estamos tratando, pois os estímulos corporais que acompanham as atividades são familiares quando observamos as manifestações literárias de transmissão oral no Brasil, principalmente na recepção dos poemas na primeira infância, no caso de atividades escolares ou de animação cultural. A participação da criança descrita pela autora pode fazer referência a uma situação com crianças brasileiras:

As formas do folclore requerem, quase sempre, uma representação interativa que mobiliza muitos recursos simultâneos. Nelas, os pequenos adotam um papel determinado: movem-se em um ritmo determinado, realizam gestos concretos, repetem, respondem, cantam etc. Ao fazê-lo, aprendem tanto normas sociais como formas linguísticas e, ao mesmo tempo, exploram suas capacidades de membros do grupo (Colomer, 2017, p. 56).

O vínculo da literatura de transmissão oral com o movimento corporal é uma característica dessa categoria de criação poética, e pode ser localizado num passado bastante remoto (Bordini, 2003). Segundo Bordini (2003, p. 254), as “rimas cuja finalidade [...] era distrair as crianças” datam da Idade Média europeia. Sua origem popular remete ao trabalho das mulheres do povo que serviam de amas de leite para os filhos da nobreza. Das categorias vistas anteriormente, Bordini (2003, p. 254) menciona os brincos, que, ao serem recitados, eram acompanhados de estímulos, ou seja, toques corporais, no rosto e em outras partes do corpo. A intenção era, de fato, estimular os pequenos pelos versos e pelo toque, o que inversamente era feito pelas cantigas de ninar, ou seja, os acalantos, cujos versos, cadência e embalo – manifestação no nível do movimento – colocavam os bebês em estado de obediência, sono, descanso.

Os brincos parecem-nos apropriados para estimular desde muito cedo a criança ao movimento. Ao compilá-los de diversos estados brasileiros, bem como suas variações de outros

países e culturas, Melo (1985) registra também a movimentação que, quando for o caso, deveria acompanhá-los. Simone Assumpção (2003, p. 65)

registra os movimentos que acompanham os brincos “Cadê o bolinho que estava aqui?”, “Palminhas de Guiné” e “Bico, bico surubico”, cujas anotações principais remetem ao trabalho de Melo. Nos dois casos, a disponibilidade ou o estímulo ao movimento fica evidente e, apesar de serem articulados pelos adultos, são um convite à criança, num estágio posterior, a vir a praticá-los.

Heylen (1991, p. 82) considera a ação corporal parceira das parlendas, porque, segundo a ela, “[a] parlenda é fruto de uma vivência espontânea e, por isso, é difícil imaginá-la sem a expressão do movimento corporal” (Heylen, 1991, p. 82). Em seu estudo, a pesquisadora recorre a vários registros das movimentações que presenciou ao recolher essas parlendas. A espontaneidade que a cadência sonora traduz no verso, destacamos, estimula nas crianças e nos demais brincantes um movimento espontâneo no nível corporal, pois, como destaca Heylen (1991, p. 82):

A parlenda está intimamente ligada ao movimento, não um movimento estereotipado, mas um movimento natural de corpo. Este último tipo de movimento é também espontâneo e se torna mais expressivo na medida da sua vivência.

É fácil visualizar, no dia a dia da infância, as observações da pesquisadora, porque a criança se usa da inventividade para expressar-se corporalmente, fazendo com que a parlenda seja uma manifestação espontânea em duas instâncias: quando a criança recria o movimento que a parlenda sugere e que o adulto reproduz porque conhece o repertório; quando ela abandona esses movimentos coreografados e produz sua própria movimentação, pautada pela sonoridade e pela criatividade.

“Tá pronto, Seu lobo?”, de Eloí Bocheco: parlenda para ler e brincar

Nesta seção, demonstramos a aproximação do poema “Tá pronto, Seu Lobo?”, que abre a coletânea *Tá pronto, Seu Lobo? E outros poemas*, de Bocheco (2014), com as categorias da poesia oral apresentadas, bem como suas características, além de compará-lo com duas versões anteriores da parlenda “Seu Lobo”.

O poema de Bocheco, a exemplo das versões anteriores, é uma parlenda dialogada, cuja estrutura é organizada a partir da conversa entre uma voz (poética) e o Lobo. Essa forma de

composição, bastante explorada na linguagem das parlendas, pode ser encontrada nas fórmulas de escolha, nas parlendas de pular corda, de desafio, de brincar com os dedos, no pega-pega e em outros jogos como boca-de-forno, seu-lobo, cadê-o-grilo, mamãe-posso-ir, entre outros (Heylen, 1991, p. 56).

Os diálogos são um recurso a partir do qual várias categorias de parlendas se organizam, isso porque eles possibilitam uma disposição que coloca os brincantes em vínculo ou interação, sempre mediados pela oralidade, pois ela é articulada pelas falas rimadas e, muitas vezes, pela movimentação, já que o diálogo pode ser acompanhado pelo movimento ou procedê-lo, a depender da parlenda. No poema em questão, o título abre o diálogo, o lobo responde, e a parlenda assim se estrutura:

TÁ PRONTO, SEU LOBO?

— Falta escovar o rabo e envernizar as unhas.

— TÁ PRONTO, SEU LOBO?

— Falta lustrar o pelo e enfeitar o tornozelo.

— TÁ PRONTO, SEU LOBO?

— Falta levar um susto para passar o soluço.

— TÁ PRONTO, SEU LOBO?

— Falta lavar a panela de fazer mingau.

— TÁ PRONTO, SEU LOBO?

— Falta fechar a porta e virar a casa pro lado do sol nascente.

— ENTÃO VAAAMOS, SEU LOBO! A FESTA NO CÉU JÁ COMEÇOU FAZ SÉCULOS!

(Bocheco, 2014, p. 6-7).

No capítulo de Heylen (1991) sobre o movimento das parlendas, ela registra uma versão da parlenda do “Seu Lobo” encontrada em Passos (MG). De acordo com ela, parlendas assim “preparam o jogo como verdadeiro prefácio de ações corporais e encenação” (Heylen, 1991, p. 93). Eis o

registro:

— Quantas horas são?
— Uma hora.
— Quantas horas são?
— Duas horas.
— Quantas horas são?
— Três horas.
— Quantas horas são?
— Seu lobo está?
— Está vestindo as calças.
— Quantas horas são?
— Uma hora.
— Quantas horas são?
— Três horas... (etc.)
— Está pronto, seu lobo?
— Está!
(Heylen, 1991, p. 93).

A movimentação prevista em termos de brincadeira da categoria pega-pega envolve corrida, defesa, luta, atividades que se articulam a partir dos versos dialogados da parlenda transcrita. Heylen descreve a atividade lúdica que antecede o pega-pega e, no caso desta parlenda específica, envolve uma atividade de roda. A “coreografia” é a seguinte:

[...] uma criança [é] escolhida para ser o “lobo” e fica no meio da roda formada pelas outras crianças exceto uma, escolhida para ficar do lado de fora da roda, fazendo a volta das horas do relógio. A roda gira para um lado e a criança de fora para o outro. A criança de fora pergunta: “Quantas horas são?”. Neste momento todos param de girar e o grupo responde: “Uma hora”. Todos da roda e a criança de fora giram novamente. A de fora pergunta de novo: “Quantas horas são?”. Todos param de girar e respondem: “Duas horas”, e assim sucessivamente. Depois de algumas voltas a criança de fora pergunta: “Seu lobo está?”. Então o grupo responde que o “lobo” está fazendo. Dependendo da criatividade do grupo e de interesse dos participantes, o lobo estará tomando banho ou vestindo

detalhadamente cada peça de roupa.

Depois da resposta dada recomeçam todos a girar novamente, recomeçando também as perguntas e respostas até que o grupo da roda determinar [*sic*] que “seu lobo está pronto”. Neste instante o “lobo” sai da roda para pegar a criança que está de fora, que passa a ser defendida pelo grupo da roda, facilitando suas entradas e saídas, enquanto as dificulta para o “lobo” (Heylen, 1991, p. 93-94).

A atividade que a coreografia sugere é de grande movimentação, que, se vista pelo viés da psicomotricidade, pode representar esmerado envolvimento físico das crianças. O mais importante, contudo, é notarmos que o centro do evento lúdico é a parlenda: ela organiza a atividade, e em torno dela o universo lúdico acontece. O nível de exigência é considerável, no que se refere à organização do pensamento, pois as horas devem seguir a sequência crescente, e o lobo precisa se vestir das partes para o todo.

O registro da coreografia também deixa espaço para a invenção das crianças, margem que aponta a força criativa da infância e da própria poesia da oralidade. Ela faz com que a dinâmica que mencionamos anteriormente aconteça: a mesma atividade consegue apontar para o passado, por meio do empréstimo da estrutura, dos versos já consagrados, etc., bem como para o presente, por meio da assimilação e da reinterpretação, momento em que surge a novidade, isto é, os versos criados pelas crianças de modo espontâneo, os quais podem vir a compor novas versões da parlenda, ao serem incorporados à tradição oral e também ao poema escrito, movimento que acena para o futuro. Esse é um exemplo de como as novas e diversas versões das parlendas e de outros poemas orais surgem e são incorporadas pelos novos grupos de crianças.

É dessa dinâmica, marcada pela versatilidade corporal e pela cantilena, que Bochecho logra a construção de sua versão de “Tá pronto, Seu Lobo?”, ao que não conseguimos pesar, exatamente, o que é decantação do tempo pretérito ou criação autoral. Todavia a dinâmica fica explícita enquanto percurso criativo da escritora, que joga com aquilo que a tradição oral lhe ofereceu na infância e lhe oferece no percurso de leitora, professora e mediadora de leitura. À parlenda a poeta acrescenta seus versos, muitos deles reminiscências da sua infância, ou seja, as variações das parlendas próprias da sua região – o Oeste catarinense –, que ainda não constam em registro escrito. Bochecho soma ainda a esse contingente aquilo que é criação autoral, em diálogo com a oralidade e demais características da tradição popular.

Melo (1985) também fez o registro de uma versão de “Seu Lobo” colhida em Natal (RN), em 1947. Na organização de seus estudos, o poema se encontra na seção de cantigas de rodas, e sua

classificação é imitativa, entre as amorosas, satíricas, religiosas e dramáticas. O registro mistura a movimentação – que lembra rubricas de textos dramáticos – e os versos a serem dialogados entre o Lobo e as crianças:

É uma fila de meninas, de mãos dadas, com Seu Lobo à frente. As meninas cantam, andando para frente e para trás.

“Vamos passear no bosque, Enquanto seu Lobo não vem. Perguntam:

— Está pronto seu Lobo? O Lobo responde:

— Estou tomando banho. As meninas:

— Vamos passear no bosque, etc.... O Lobo:

— Estou me enxugando. As meninas:

— Vamos passear no bosque, etc.... O Lobo:

— Estou vestindo a cueca. As meninas:

— Vamos passear no bosque, etc.... O Lobo:

— Estou vestindo a calça. [...]

As meninas:

— Vamos passear no bosque, etc.... O Lobo:

— Estou botando o chapéu. As meninas:

— Vamos passear no bosque, etc.... O Lobo:

— Vou buscar a bengala.”

Aqui saem todas na carreira e o lobo atrás, até pegar uma, que será o lobo da vez seguinte (Melo, 1981, p. 234-236).

Outras peças de roupa fazem parte da brincadeira, como meias, sapato, gravata, paletó. O Lobo também se ocupa de uma estrofe penteando o cabelo. A abertura da ronda não aparece na versão colhida por Heylen (1991). Os dois versos situam as personagens num contexto que remete às versões do conto tradicional “Chapeuzinho Vermelho” e outras histórias que fazem “alusão a animais, como lobo, que deveriam causar medo na população, que moravam em regiões isoladas,

como ocorre à mãe e à avó de Chapeuzinho” (Zilberman, 2014, p. 90). O receio do lobo, que ressurge na cantiga, é herança do conto tradicional e aparece na tradição popular, revestido de ludismo e vivenciado na brincadeira. No jogo lúdico que passa a ser encenado, o diálogo com o personagem e o posterior enfrentamento – ele corre até “pegar” outra criança, que será o Lobo – são modos contemporâneos de lidar com esses enredos, que representam, também, nossos medos e que a literatura e a brincadeira ajudam a dizimar.

Quanto às parlendas em diálogo, a versão que Melo (1981) apresenta permite entender com que margem essas manifestações transitam dentro dos gêneros orais. Na classificação de Heylen (1991), “Seu Lobo” é considerada uma parlenda; Melo (1985) considerou-a uma cantiga de roda. É fácil compreender a oscilação, porque os pesquisadores consideram que as parlendas, em muitos casos, são os textos que dão vasão às diversas brincadeiras populares, como as cantigas de roda e o jogo de pega- pega, ambos relacionados à parlenda em questão. Por isso, também, trouxemos ao estudo as considerações sobre o movimento que acompanha as parlendas, para que sua configuração, na recepção ou leitura, seja compreendida para além da leitura silenciosa.

A versão de Bocheco, dentre as três, coloca-se como a mais contemporânea, não só pela perspectiva cronológica que assume, mas porque dialoga com as nuances de um período nitidamente posterior aos outros dois registros. O Lobo da cantiga da poeta é aseado e está se preparando para uma festa, como somos informados no final. Na primeira estrofe, ele escova o rabo, enverniza as unhas, lustra o pelo e usa pulseira. Ao terminar os afazeres domésticos, é acometido pelo soluço, provavelmente pela ansiedade causada pela festa e por seus preparativos. Espera, então, levar um susto para que ele cesse; assim, na segunda estrofe, o humor é acessado por uma simplicidade genuína do universo popular, a partir de um detalhe que representa memória cara à tradição oral e popular: à crença de que, se aquele que tiver um soluço leve um susto, o soluço cessa.

A estrofe seguinte apresenta o Lobo terminando os afazeres domésticos. A falta de rima no final dos versos faz a estrofe terminar em um sonoro “au”, o que pode ser uma brincadeira com a onomatopeia que reproduz o uivo do personagem ou um discreto (porém criativo) aceno ao passado do personagem. O adjetivo “mau” comparece na composição do seu nome e na sua caracterização na versão tradicional do conto. Nessa linha de pensamento, o Lobo contemporâneo do poema, apesar de atualizado ou “desconstruído” em relação à caracterização que trouxemos anteriormente a partir de Zilberman (2015, p. 90), ainda aponta (mesmo que remotamente) para algum resíduo de sua identidade herdada do conto tradicional.

Na estrofe seguinte, a quarta, o Lobo, enfim pronto, precisa fechar a porta e virar a casa para o lado do sol nascente. A elaboração do verso é autoral, mas ocorre a partir de uma ideia da cultura

popular comumente veiculada pela oralidade, assim como no caso do susto que cura o soluço. A elaboração de versos e estrofes autorais, a partir do manancial da cultura popular, é procedimento que a autora Eloí Bocheco utiliza em outras criações, conforme já registramos em estudos anteriores.² Na resposta do Lobo, a poeta insere a casa no contexto do poema, levando o leitor a compreender, de modo mais enfático, que ele responde à voz poética que lhe interroga de dentro de sua casa, espaço que fica determinado pela roda, quando o poema é “brincado” (coreografado), como nas versões de Heylen (1991) e Cascudo (2006).

No fechamento de sua parlenda, Bocheco informa que o Lobo se prepara para participar da festa no céu, enredo bastante conhecido da oralidade brasileira. Aliás, festa das mais importantes, o que pode justificar o asseio e o esmero do Lobo, bem como sua ansiedade na preparação para participar dela.

Entre as crianças brasileiras, é amplamente conhecida a versão de Angela Lago, *A festa no céu: um conto do nosso folclore* (2005), em texto narrativo, ilustrada pela escritora, que teve uma edição da Melhoramentos e outra edição amplamente distribuída pelo Instituto Itaú Cultural. A história também recebeu uma versão para a dramaturgia infantil, pela escrita de Maria Viana e pelas ilustrações de Maurício Negro, cujo título é *Festa no céu*, publicada pela Maralto (2013). “O jabuti de asas”, versão do conto com modificações importantes, mas cujo motivo central é a festa no céu, foi registrado por Rogério Andrade Barbosa no livro *Contos africanos para crianças brasileiras* (2016).

O conto pertence à literatura oral de Uganda, país africano, e atesta a versatilidade do enredo e com que desembaraço cada grupo (país, população), insere no enredo principal elementos de sua cultura.

Considerações finais

O poema de Eloí permite perceber a variação própria dos poemas da oralidade, que ocorre, como descrevemos, pelo que se repete – desde uma estrutura rítmica, um verso, um refrão, à presença de um personagem central na situação – e pelo que nessa estrutura pode ser modificado, ora pela espontaneidade das crianças que brincam, ora pela atividade criativa dos poetas que optam por dialogar com esse acervo. Assim, eles somam à poesia oral as novidades de seu tempo, acrescentando nuances e elementos das expressões culturais que compartilham.

Para concluir, podemos dizer que o poema “Tá pronto, Seu Lobo?”, bem como a atmosfera que predomina na obra que o acolhe, instaura-se a partir da utilização das estruturas rítmicas, do

² Como as seguintes publicações em periódicos: Grazioli (2023, 2025).

ludismo sonoro, do jogo e da brincadeira característicos das parlendas. Bocheco (2002, p. 83), insluisse, sugere que assim se proceda com a matéria poética da oralidade, quando trabalhada a fim de ser oferecida à criança. Notamos que o trabalho da escritora com a tradição oral e na direção da escrita autoral é o de “[...] encontrar uma língua privada, única, de todos [...], descobrir nos interstícios da língua oficial, de mil maneiras imposta, uma língua menor, um vislumbre da pequena voz do mundo”. (Andruetto, 2017, p. 67).

O *reforço poético* – expressão que usaremos informalmente e por falta de outra que seja mais adequada – que Bocheco oferece ao poema da oralidade se torna fundamental ao período contemporâneo, cuja educação formal, com suas exigências de racionalidade, esforça-se para reprimir nossos impulsos poéticos, como bem mencionou Gloria Kirinus (2011), tratando do ímpeto intimidador dos processos de aprendizagem que retiram a espontaneidade de crianças e adultos e seguem castrando sua aptidão para o poético. Além disso, há crianças que chegam ao poema autoral sem a desejada iniciação na poesia oral, ou até mesmo sem terem sido apresentadas a ela. Esse contexto confere à categoria que Bocheco vem corajosamente produzindo em seu projeto literário uma importância ainda maior, pois acaba cumprindo dupla função, ao oferecer aos leitores o repertório oral sem destituí-lo de sua aura primária. Nesse sentido, percebemos, a exemplo de outros poemas que estão na coletânea, que a autora insere dísticos da tradição oral no poema que leva sua assinatura; em outros, aproveita estrofes inteiras desse repertório; em outros casos, ainda, o motivo do poema é um ditado popular, uma personagem que se percebe inicialmente numa parlenda ou numa cantiga, entre outros recursos criativos que garantem ao poema conservar importantes nuances de sua matriz oral.

O trabalho de Eloí Bocheco, exemplificado e comentado neste estudo, vai na contramão da reprodução mecânica do poema no contexto escrito, que resulta, muitas vezes, no engessamento do texto poético, como percebemos na produção de poetas que participam do mesmo gênero somente para produzir obras com vistas a atender determinadas demandas do mercado ou para cumprir a exigência de que todo poeta que escreve para a infância precisa ter poemas que dialoguem com o acervo da oralidade. Bocheco demonstra que é próprio do trabalho da tradição oral não reproduzir uma matriz com fidelidade, acenando, no entanto, para as novidades e sugestões que a língua e a poesia, na interface com a criatividade, oferecem em diferentes momentos, como o do seu contato primeiro com as cantigas e, posteriormente, no labor de fixá-las no poema escrito de autoria individual. Por essas e outras questões, sua produção dentro desse escopo não resulta superficial, porque não faltam à autora a inspiração e o conhecimento *genuínos* de quem de fato conviveu e convive com o acervo da tradição popular.

Referências

- ANDRUETTO, María Teresa. Liberdade condicional. *In: ANDRUETTO, María Teresa. A leitura, outra revolução.* Tradução: Newton Cunha. São Paulo: Edições Sesc, 2017. p. 61-67.
- ASSUMPÇÃO, Simone. *Poesia folclórica.* *In: SARAIVA, Juracy Assmann (org.). Literatura e alfabetização: do plano do choro ao plano da ação.* Porto Alegre: Artmed, 2001. p. 63-68.
- BARBOSA, Rogério de Andrade. *Contos africanos para crianças brasileiras.* 8. ed. São Paulo: Paulinas, 2016.
- BOCHECO, Eloí. *Poesia infantil: o abraço mágico.* Chapecó: Argos, 2002. BOCHECO, Eloí. *Tá pronto, Seu Lobo? E outros poemas.* São Paulo: Formato, 2014. BORDINI, Maria da Glória. *Poesia infantil.* São Paulo: Ática, 1991.
- BORDINI, Maria da Glória. Poesia infantil e produção cultural. *In: JACOBY, Sissa (org.). A criança e a produção cultural: do brinquedo à literatura.* Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p. 253-272.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil.* 2. ed. São Paulo: Global, 2006.
- COLOMER, Teresa. *Introdução à literatura infantil e juvenil atual.* Tradução: Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2017.
- DEBUS, Eliane. A poesia: a criança e a iniciação literária. *In: DEBUS, Eliane. Festaria de brincança: a leitura literária na Educação Infantil.* São Paulo: Paulus, 2006. p. 49-61.
- FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar. *In: FREUD, Sigmund. Escritos sobre literatura.*

Organização de Iuri Pereira. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2014. p. 79-90.

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*, São Paulo, v. 18, n. 4, p. 1-35, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bak/i/2023.v18n4/>. Acesso em: 28 nov. 2024.

GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. As formas da imaginativa popular renovadas na experiência da autoria: alcance(s) da oralidade na poética para a(s) infância(s) de Eloí Bocheco. *Signo*, Cruz Alta, v. 50, n. 97, p. 141-155, 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.17058/signo.v50i97.20095>. Acesso em: 10 nov, 2025.

HEYLEN, Jacqueline. *Parlenda, riqueza folclórica: base para a educação e iniciação à música*. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, 1991.

KIRINUS, Glória. *Synthomas de poesia na infância*. São Paulo: Paulinas, 2011.

LAGO, Angela. *A festa no céu: um conto de nosso folclore*. Ilustrações da autora. São Paulo: Melhoramentos, 2005.

MEIRELES, Cecília. Antes do livro infantil. In: MEIRELES, Cecília. *Problemas de literatura infantil*. 4. ed. São Paulo: Global, 2016a. p. 32-34.

MEIRELES, Cecília. Permanência da literatura oral. In: MEIRELES, Cecília. *Problemas de literatura infantil*. 4. ed. São Paulo: Global, 2016b. p. 45-50.

MELO, Veríssimo de. *Folclore infantil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. (retirar o ponto e inserir a vírgula)

VIANA, Maria. *Festa no céu*. Ilustrações de Mateus Rios. Curitiba: Maralto, 2013.

ZILBERMAN, Regina. Dos contos tradicionais ao folclore. *In: ZILBERMAN, Regina. Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. p. 91-110.

Fabiano Tadeu Grazioli. Doutor em Letras e Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo/RS. Realizou estágio de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, com pesquisa sobre a mediação editorial da dramaturgia infantil brasileira. Docente do Departamento de Ciências Humanas da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI), Campus de Erechim, onde também coordena o Projeto de Leitura Literária *Tempo de voo*, da Escola de Educação Básica. Faz parte do Grupo de Pesquisa Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas (CNPq-UERJ) e do Grupo de Pesquisa Narrativas e Visualidades: Análise e Crítica Sócio-histórica (CNPq-Univasf). Autor de *Teatro de se ler: o texto teatral e a formação do leitor* (Ediupf, 2007, 2019) e organizador de: *Teatro infantil: história, leitura e propostas* (Positivo, 2015) e *Literatura de recepção infantil e juvenil: modos de emancipar* (Habilis Press, 2018), que receberam o Prêmio FNLIJ de Melhor Livro Teórico e o Selo Altamente Recomendável da mesma instituição.
E-mail: ftg@uricer.edu.br

Declaração de Autoria

Fabiano Tadeu Grazioli, declarado autor, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Conceição do projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Declaração de Disponibilidade de Dados

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.

Declaração de conflito de interesse

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

Declaração de uso de IA

Não houve utilização de ferramentas de Inteligência Artificial.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.