

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM EDUCAÇÃO

CYNTYA MAYRYELE ASSIS DOS SANTOS

**A RASURA ORAL NOS PROCESSOS DE ESCRITURA EM ATO: DESCRIÇÃO EM
POEMAS ESCRITOS POR ALUNOS DO 3º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL**

**Maceió
2011**

CYNTYA MAYRYELE ASSIS DOS SANTOS

**A RASURA ORAL NOS PROCESSOS DE ESCRITURA EM ATO: DESCRIÇÃO EM
POEMAS ESCRITOS POR ALUNOS DO 3º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal de Educação, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação Brasileira.

Orientador: Professor Dr. Eduardo Calil de Oliveira.

**Maceió
2011**

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Fabiana Camargo dos Santos

S237r Santos, Cyntya Mayryele Assis dos.
A rasura oral nos processos de escritura em ato : descrição em poemas escritos por alunos do 3º ano do ensino fundamental / Cyntya Mayryele Assis dos Santos. – 2011.
177 f. : il.

Orientador: Eduardo Calil de Oliveira.
Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Alagoas. Centro de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Maceió, 2011.

Bibliografia: f. 127-128.
Anexos: f. 129-177.

1. Crítica genética. 2. Rasura oral. 3. Processo de escritura em ato. 4. Manuscritos. 5. Textos – Processo de produção. I. Título.

CDU: 37.046.12:82.08



Universidade Federal de Alagoas
Centro de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação

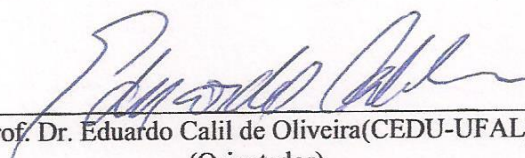


“A Rasura Oral no Processo de Escrita em Ato: Descrição em Poemas Escritos
por Alunos do 3º ano do Ensino Fundamental.”

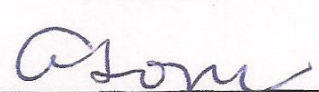
CYNTYA MAYRYELE ASSIS DOS SANTOS

Dissertação submetida a banca examinadora, já referendada pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Alagoas e aprovada em 13 de abril de 2011.

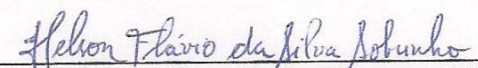
Banca Examinadora:



Prof. Dr. Eduardo Calil de Oliveira (CEDU-UFAL)
(Orientador)



Profª. Dra. Adna de Almeida Lopes (FALE -UFAL)



Prof. Dr. Helson Flávio da Silva Sobrinho (FALE - UFAL)

As mulheres da minha vida: minha mãe, minha avó, minha irmã, minha sobrinha, minhas tias, primas e amigas, por se fazerem sempre presentes.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pois sei que é Dele que vem toda a força que me guia para lutar e alcançar os objetivos e superar os obstáculos dessa vida.

A minha querida mãe Quitéria Pereira, pelo apoio incondicional, por me ensinar a não desistir de sonhar, pela educação que me deu e sempre vem dando. Ela é um exemplo de vitória, exemplo de mulher e principalmente de mãe.

A minha sobrinha Ana Sophia, pois cada sorriso seu é uma lembrança de que eu tenho de ser uma pessoa sempre melhor e batalhadora!

A minha irmã, por sempre acreditar em mim, torcendo e me apoiando.

A minhas tias e a minha avó, pois mesmo sem entender todas as horas de estudo, sempre se mostraram compreensivas, principalmente nos momentos em que precisa ficar sozinha.

Ao meu noivo Souza Neto, pelo apoio incondicional, por abdicar de seus momentos de lazer para ficar do meu lado, me apoiando e amparando quando mais precisava. Agradeço por tudo que é e por tudo que ainda será em minha vida.

Ao professor e orientador Eduardo Calil, um dos homens da minha vida, pela compreensão e paciência, desde a iniciação científica, na Graduação, até hoje, no Mestrado. Pelas disciplinas e pela orientação individual, sempre me encaminhando para o melhor desenvolvimento desta pesquisa.

Aos professores, Helson Sobrinho e Adna de Almeida Lopes, pelas valiosas sugestões na banca de qualificação e pelos questionamentos na banca de defesa dessa dissertação.

À CAPES por financiar esta pesquisa e possibilitar minha dedicação a ela.

Aos colegas, pelos dias de estudos e horas de agonia em que não me deixaram sozinha, devo agradecer em especial a Marta Maria, Eudes Santos, Gláucia Marinho, Renata Maynard, Regina Buarque e Naila Lins, meu amor e amizade sempre.

Aos professores, por todos os ensinamentos e ajuda e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, minha gratidão.

RESUMO

Esta pesquisa descreve a ocorrência das “rasuras orais” presentes nos textos-dialogais de dois processos de escritura em ato de poemas inventados por duplas de alunos de um 3º ano do Ensino Fundamental de uma escola filantrópica localizada na periferia de Maceió. A rasura oral é um fenômeno co-enunciativo, e surge quando dois alunos escrevem um único poema em sala de aula, a partir da solicitação de um professor/coordenador. Sendo as rasuras orais singulares tanto para a fala, quanto para a escrita, as filmagens são carro chefe do nosso trabalho, pois preservam as características da sala de aula e das orientações dadas pelo professor/coordenador. As rasuras orais detectadas nas falas dos alunos marcam a tensão do processo de escritura de um manuscrito escolar; manuscrito entendido como tudo aquilo escrito à mão e que ainda não foi publicado. O desafio está em identificar o que cada rasura oral nos traz: as não-coincidências do dizer, as glosas pragmáticas, lexical, gráfico-ortográfica, textual. A criatividade e as discussões de cada dupla nos deram a oportunidade de observar as entrelinhas deste processo de escritura a dois. Para este trabalho, o referencial teórico de estudiosos da Crítica Genética, como Biasi, nas leituras de Authier-Revuz, sobre as não-coincidências do dizer, nos estudos de Calil, sobre a rasura oral e o processo de escritura à dois, colaboraram para nossas pesquisas. Para a metodologia, o uso do programa de computador ELAN nos auxiliou nas transcrições e descrições das rasuras que a díade efetivou neste processo.

Palavras-chaves: Crítica genética. Rasura oral. Processo de escritura em ato. Manuscrito.

ABSTRACT

This study describes the occurrence of "oral erasures" presented in dialogic texts in two processes of writing as an act of poems created by pairs of students of a 3rd year of elementary school to a charity school located on the outskirts of Maceió. The oral erasure is a co-enunciatio phenomenon, and it arises when two students write a single one poem in the classroom, from a teacher / coordinator request. Being the oral singular erasures both for speech, as for writing, the filmings are the main object of our work, because they preserve the classroom characteristics and the directions given by the teacher / coordinator. The oral erasures detected in students' speech mark the tension of the process of writing of a school manuscript; manuscript understood as anything that has been written by hand and it was not published yet. The challenge is to identify what each erasure oral brings us: the non-coincidence of speech, the pragmatic glosses, lexical, orthographic-graphic, textual. The creativity and the discussions of each pair had given to us the opportunity to observe the leading of this process of writing by two. For this work we base it in the theoretical framework for studios of Genetic Criticism, as Biasi, in Authier-Revuz's readings, about the non- coincidence of speech, in the Calil's studies about the oral erasure and the writing process by two. For the methodology the usage of the computer program ELAN, assisted us in the transcriptions and descriptions of the erasures effected by the dyad on this process.

Keywords: Genetic criticism. Erasure oral. Writing process in action. Manuscript.

Sumário

1 INTRODUÇÃO: PALAVRAS INICIAIS	09
2 CRÍTICA GENÉTICA, MANUSCRITO LITERÁRIO E MANUSCRITO ESCOLAR	12
2.1 Crítica Genética: um ponto de partida.....	12
2.2 O manuscrito literário e o manuscrito escolar.....	16
2.3 A produção de texto e a função autor.....	31
2.4 O processo de escritura e a rasura.....	32
3 MODALIZAÇÃO AUTONÍMICA, REFORMULAÇÃO ORAL E RASURA ORAL	36
3.1 As reformulações orais.....	36
3.2 As rasuras orais no processo de escritura.....	40
4 O PROCESSO METODOLÓGICO	45
4.1 A coleta de dados e o projeto didático.....	45
4.2 A transcrição e o ELAN.....	47
4.2.1 As trilhas do programa ELAN.....	48
4.2.2 Mais ferramentas do programa ELAN.....	49
4.2.3 Visualização da transcrição no programa ELAN.....	58
5 OS PONTOS DE TENSÃO: AS RASURAS ESCRITAS E ORAIS	61
5.1 Consigna da atividade e versão final do poema “a cidade”.....	61
5.1.1 Descrição das rasuras escritas.....	65
5.1.2 Descrição das rasuras orais.....	75
5.2 Consigna da atividade e versão final do poema “O beija-flor”.....	94
5.2.1 Descrições das rasuras escritas.....	99
5.2.2 Descrições das rasuras orais.....	101
6 CONCLUSÃO	126
REFERÊNCIAS	127
ANEXOS	130

1 INTRODUÇÃO: PALAVRAS INICIAIS

Esta pesquisa propõe descrever as “rasuras orais” efetivadas por duas duplas de alunos do 3º ano do Ensino Fundamental ao escreverem um único poema. A instituição escolhida para as filmagens foi o Centro Educacional Miosótis, uma Escola Filantrópica localizada na periferia de Maceió. A dupla que está em contexto escolar escreve um poema e durante esse processo de escritura ela é filmada. A filmagem tenta recuperar tanto o que foi escrito como o que foi conversado, pela dupla de alunos, para escolha do que seria ou não colocado no poema.

As duas filmagens pertencem ao banco de dados “Práticas de textualização na escola”, que fazem parte integrante de um grupo de pesquisa da Universidade Federal de Alagoas. Cada filmagem expressa um processo de escritura em ato no qual a dupla combina o que irá escrever em seus poemas. É esse ato de combinar verbalmente que faz surgir as “rasuras orais”. Para que a escrita destes poemas se efetivasse a elaboração e implantação de um projeto didático foi realizada pelo Professor Doutor Eduardo Calil de Oliveira, do quais bolsistas de iniciação científica, fizeram parte, colaborando com as filmagens e as transcrições.

Trazemos como referencial teórico, presente no primeiro capítulo, autores como Willemart (1993), Grésillon (2007) e Biasi (2010) que nos falam sobre a Crítica Genética. Essa disciplina foi criada no final dos anos 1960, em Paris, a partir de um dilema colocado a um grupo de germanistas. A Biblioteca Nacional da França contratara-os para pesquisar os manuscritos do poeta romântico Henrich Heine.

Essa ciência nos serve como um ponto de partida para nossas análises. Ela faz análise de pistas deixadas, por autores consagrados, em manuscritos literários. Como trabalhamos com manuscritos escolares buscamos observar como o trabalho acontece, na Crítica Genética, para entendermos o surgimento das rasuras no processo de escritura. Trazemos também a leitura dos trabalhos de Fabre (1986 e 1987) para mostrar os tipos de rasura e suas ocorrências na escrita de crianças entre 6 e 10 anos de idade.

Essas rasuras podem tanto ser escritas como orais. É no segundo capítulo que tratamos sobre as “reformulações orais” apontadas pela autora francesa Authier-Revuz (2004, 2008) como não-coincidências do dizer. Também no segundo capítulo, tentamos definir o que é “rasura oral” e os tipos de “rasura oral” que surgem quando uma díade escreve um único poema. A rasura oral é um fenômeno co-

enunciativo em que dois ou mais alunos escrevem, de forma unívoca, um mesmo texto, um mesmo poema.

As rasuras orais podem surgir como simples substituição, sem reformulação do dizer – direta e negada – e com a presença de glosas: gráfico-visual, ortográfico, pragmático, sintático, lexical ou textual.

Para as descrições das rasuras orais, trazemos uma metodologia, detalhada no terceiro capítulo, em que foi realizada com o apoio do programa ELAN (Eudico Linguistic Annotator) como ferramenta dinamizadora da análise deste processo. O ELAN é um programa de computador que serve para realização de transcrições no qual podemos observar o vídeo e o áudio simultaneamente. Por meio de seus recursos é possível percorrer todo o vídeo com facilidade, identificando as circunstâncias relevantes para o estudo proposto, propiciando a observação das discussões, argumentos, dúvidas e retificações a que os alunos procederam durante a produção dos poemas. Tal metodologia possibilita, não só um acesso ao texto escrito, mas um acesso a todo o processo de escritura em ato, que nos mostra as idas e vindas desse processo, fazendo surgir as “rasuras orais”.

No quarto capítulo analisamos dois processos de escritura, buscando descrever as rasuras orais e escritas que “nascem” quando os alunos escreverem os poemas “A cidade” (Valdemir e Maria das Graças) e “O beija-flor” (Valdemir e Wellington). Essas descrições mostram as tensões na fala das duplas ao decidirem o que colocar no poema escrito, gerando assim não-coincidências do dizer.

Assim, durante esses processos, buscamos as discussões que as duplas de *scriptores* realizam na tentativa de fazerem seus poemas de forma “criativa”, travando assim um embate entre a fala e a escrita, no momento de escolha do que escrever. Estes embates acontecem por fatores dos mais diversos, como nos traz Calil (2010), em um de seus trabalhos mais recentes sobre “rasura oral”:

A dimensão criativa de um texto sofre a interferência de uma multiplicidade de fatores (sócio-históricos, pragmáticos, tecnológicos, interacionais, linguísticos, cognitivos, discursivos, textuais, gráficos...) que faz dela um sistema semiótico multimodal complexo, no qual alteridade e acaso são peças-chaves. (CALIL, 2010, p.01)

A interferência destes fatores não acontece apenas em manuscritos literários, de escritores consagrados, mas no manuscrito de todo e qualquer sujeito

que escreve, ou fale. Estes fatores fazem surgir momentos de tensão na escolha de uma letra, uma palavra, um verso, fazendo com que a rasura “desabroche”.

2 CRÍTICA GENÉTICA, MANUSCRITO LITERÁRIO E MANUSCRITO ESCOLAR

2.1 Crítica genética: um ponto de partida

Iniciamos nossas discussões em torno do que a “Crítica Genética” ou “Genética dos Textos” nos apresenta ao interpretar/analisar as pistas deixadas por escritores consagrados em manuscritos literários – livros, poemas, cartas, artigos, etc. – através de seus rascunhos e documentos preparatórios.

Decidimos iniciar pelas discussões realizadas pela “Crítica Genética” devido à aproximação das investigações do nosso trabalho, com manuscritos escolares, com as desta ciência. Temos como propósito descrever os processos de escritura em ato em sala de aula, através de filmagens, efetivados por duas duplas de *scriptores*¹.

A Crítica Genética vem sendo realizada há três décadas por alguns pesquisadores², com a intenção de redescobrir os manuscritos, observando como ocorreu o nascimento, o desenvolvimento, as metamorfoses e a “formação progressiva da obra”, o que Biasi (2010) considera como “uma verdadeira aventura intelectual” realizada por esses pesquisadores.

Esta ciência surge na França em 1968, quando o Centro de Pesquisa Científica (CNRS), por iniciativa de Louis Hay, cria uma equipe de pesquisadores com a incumbência de organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine. De 1975 a 1985 outros grupos começam a se interessar pelo estudo de manuscritos, levando o CNRS a criar um laboratório próprio, o Institut de Textes et Manuscrits Moderns (ITEM), dedicado com exclusividade aos estudos de manuscritos.

No Brasil, a ciência Crítica Genética foi introduzida por Philippe Willemart, responsável pela organização de um Colóquio na Universidade de São Paulo, em 1985, cujo nome era: “I Colóquio de Crítica Textual: O Manuscrito Moderno e as Edições na Universidade de São Paulo”.

O princípio dessa jovem ciência é dar um valor ao o que os estudos sobre a gênese da obra pelos manuscritos literários não nos mostram em suas conclusões.

¹ Segundo Calil (2008), o termo “*scriptor*”, e não “escrevente”, procurará, por um lado, evitar o sentido atestado no dicionário eletrônico Houaiss (2001): “diz-se de ou aquele que, por profissão, copia o que outro escreveu ou dita; escriturário, copista”; por outro, manter o termo consagrado nos estudos sobre processos de escritura e criação, em que não se tem um escritor “senhor” de sua escritura, mas sim um sujeito dividido, cindido, muitas vezes refém daquilo que escreve.

² Almuth Grésillon (2007), Philippe Willemart (1993) e Pierre-Marc de Biasi (2010).

É dar atenção “aos seus gestos, às suas incertezas”, ou seja, redescobrir o manuscrito literário, antes de sua forma final, através dos esboços e das redações que o fizeram surgir. Mas com que intenção essa ciência se preocuparia com isso? Biasi (2010) nos diz que é com a intenção de melhor compreendê-la ou:

[...] conhecer por dentro a sua composição, as intenções recônditas do escritor, seus procedimentos, sua maneira de criar, os elementos pacientemente construídos que ele acaba eliminando, os que ele conserva e desenvolve, observar seus momentos de bloqueio, seus lapsos, suas voltas para trás, adivinhar seu método e sua prática de trabalho, saber se ele faz planos ou se ele se lança diretamente na redação, reencontrar o rastro preciso dos documentos e dos livros que ele usou, etc. (BIASI, 2010, p. 11)

Esta ciência procura verificar através destes documentos, os mecanismos da produção do discurso, a fim de elucidar as maneiras de proceder do autor e o processo que precede a escritura. O principal interesse do crítico genético é tentar isolar as operações pelas quais o texto foi sendo construído.

A crítica genética tenta adentrar o complexo mundo da criação, na intimidade do escritor literário, vendo através dos documentos e textos inacabados, as marcas deixadas. Essa intimidade, ou pistas, deixada nos documentos decerto resume a rasura como, “um dos elementos reveladores e recorrentes à imensa maioria deles” (CALIL, 2008, p.19). Contudo, é a rasura, nesse processo criativo, que nos move nessa dissertação, especificamente, a rasura oral³. O estudo das rasuras, de um documento, por exemplo, constitui-se tarefa relevante neste reencontro do texto em construção. O crítico genético, portanto, volta-se para o processo de produção e não para o produto alcançado, definido na forma de livro. O estudioso da gênese textual não quer estabelecer o texto definitivo, nem persegue o texto ideal. Este pesquisador investiga o texto em seu vir a ser.

Para o manuscrito literário, ou gênese da obra, se tornar um objeto de estudo é necessário que nele haja pistas, “rastros”, rasuras e “indícios materiais”, que é o que a “Genética Textual propõe-se a reencontrar e compreender” (op. cit.). Mas qual seria a diferença entre Genética Textual e Crítica Genética? Biasi faz a seguinte distinção:

³ Detalharemos esse tipo de rasura no segundo capítulo.

[...] a *genética textual* (que analisa os manuscritos, classifica-os, decifra-os e eventualmente publica uma edição) e a *crítica genética* (que interpreta os resultados dessa análise), procura reconstituir a formação “texto em estado nascente” com o objetivo de elucidar seu processo de concepção e de redação. (BIASI, 2010, p. 14 - itálicos do autor)

Vale ainda ressaltar que a Crítica Genética não pode ser entendida como uma continuação da filologia, que até então teria se ocupado do estudo dos manuscritos. A diferença entre as duas estaria na proposta de cada uma. Enquanto a filologia se preocupa em situar o texto final, desejado pelo autor, através dos manuscritos, a Crítica Genética se ocupa dos pontos próprios do processo de criação.

O objeto de estudo da Crítica Genética é o caminho percorrido pelo artista para chegar à obra entregue ao público. Como as pesquisas genéticas estão mais concentradas no estudo do manuscrito literário, ao se referir ao caminho da criação pensa-se em rascunhos, diários, anotações, enfim, todo suporte material para a escritura, que constituem as marcas deixadas pelo próprio escritor, ao longo do processo de elaboração do texto.

Uma vez de posse do material para análise, a Crítica genética refaz as etapas da gênese de um texto e os mecanismos que sustentam a produção literária. É uma abordagem objetiva e científica dos manuscritos, com a intenção de reconstruir e entender o processo de escritura. O geneticista vê o manuscrito como suporte à produção textual e nele sente o poder de revelar a trajetória criativa de um autor em direção a sua obra.

A Crítica Genética procura compreender e explicar a ação de produção de um texto, pois convive com a continuidade de duração da gênese: planos, dúvidas, anotações, ideias, sentenças se modificando, textos se formando, angústias e prazeres. As peças do mecanismo em ação podem ser isoladas para efeito de análise, mas devem se colocadas de volta no movimento da criação, para que o pesquisador seja fiel, a esta marcante características de seu objeto de estudo.

Não é só pelo movimento que o objeto de estudo da Crítica Genética se caracteriza. O manuscrito é marcado, também, por sua unicidade. São manuscritos daquele escritor para a produção daquele texto específico.

O estudo do manuscrito valoriza o tempo e espaço do manuscrito. É o processo de escritura em seu momento; a escritura como ela provém da mão do escritor. Estamos diante de uma figura singular, uma aparição única. Os manuscritos podem ser considerados a forma física através da qual o fenômeno mental se manifesta. Ao mergulhar no universo do manuscrito, as camadas de uma mente em criação vão sendo lentamente reveladas e compreendidas de forma surpreendente.

Mas, essa nova disciplina está longe de se ater a limites. Ela se dedica ao estudo do processo de criação de outras áreas, como a arquitetura, as ciências exatas e as artes plásticas. Biasi (2010) mostra a riqueza de ir além das fronteiras do manuscrito, e enveredar por pesquisas sobre documentos das mais variadas ordens, como a partitura, os esboços de um pintor, o vídeo, os manuscritos das ciências exatas. Assim, essa Ciência – a Crítica Genética - não faz apenas diferença para a Literatura, mas também para todas as outras ciências que fazem uso de processos de criação. A Crítica Genética não se limita a uma catalogação de registros de objetos singulares e gerais observados no manuscrito. Seus pesquisadores estão empenhados em buscar as leis que regem também criações artísticas.

Para futuras análises do processo, a preparação dos manuscritos, solicita uma metodologia de trabalho inicial. Exige uma série de operações para estabelecer o dossiê dos manuscritos. Estas são necessárias para dar ao manuscrito a característica de objeto pronto para ser descrito e analisado.

Bellemin-Noel (1993) traz algumas dicas de como o pesquisador deve iniciar seu trabalho para tornar o manuscrito em um prototexto⁴. Para este autor, o pesquisador pode constituir o dossiê integral dos manuscritos disponíveis da obra em questão, reunindo e autenticando todo o material; organizar o dossiê dos rascunhos e documentos de redação, uma vez que de posse de um manuscrito autêntico será preciso transformá-lo em rascunho, tornando as sequências textuais menos complicadas. E por fim, decifrar e transcrever o dossiê. Nesta etapa é que se estabelece o prototexto.

O texto literário tem uma dimensão estética, o estilo de um escritor pode estar relacionado às conhecidas escolas literárias. Já os alunos, não parecem preocupados, salvo algumas exceções, com a busca dos melhores recursos da

⁴ Bellemin-Noel (1993, p. 141) define prototexto como “uma certa reconstrução dos antecedentes de um texto, estabelecida pelo crítico com o auxílio de um método específico, destinada a ser objeto de uma leitura em continuidade com o dado definitivo.

língua para gerar efeitos estéticos. Outro fator, que pode diferenciar um texto do outro é o fator tempo. O texto literário pode levar anos para ser escrito enquanto, o texto escolar tem um tempo cronometrado para sua escrita.

Buscando apoio nas correntes de estudos da língua, que podem ser reunidas na Linguística da Enunciação, apontamos que a linguagem é um lugar de interação humana e comunicativa para produção de efeitos de sentido entre os interlocutores, em uma dada situação de comunicação e em um contexto sócio-histórico e ideológico.

Aqueles usuários da língua ou interlocutores interagem enquanto sujeitos que ocupam lugares sociais, falando e ouvindo de lugares de acordo com as formações imaginárias (imagem) que a sociedade estabelece para lugares sociais. Para Bakhtin ([1929], 1995):

“... a verdadeira substância da linguagem não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas, nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada pela enunciação ou pelas enunciações. A interação verbal constitui, assim, a realidade fundamental de linguagem (BAKHTIN, [1929], 1995, p. 123).

A língua constitui um processo de evolução sem pausa, um processo de criação contínuo que se realiza pela interação verbal social dos locutores. Ou seja, a língua é uma atividade, um processo criativo, que se materializa pelas enunciações. A realidade fundamental da linguagem é seu caráter dialógico. Daí, podemos dizer que a Crítica Genética e Linguística têm relações para nossas pesquisas. Entre as relações entre as duas ciências, a noção de rasura está incorporada, já que descrevemos as rasuras orais em processo de escritura de um texto – poema – realizado por uma dupla de alunos.

2.2 O manuscrito literário e o manuscrito escolar

Por manuscrito devemos entender muito mais do que uma versão escrita à mão de um poema, entre outros gêneros, ou de um romance. O objeto de trabalho

pode ser, por exemplo, uma pequena nota escrita na margem de um romance lido e/ou revisado pelo autor.

Os estudos de Grésillon (2007) e de outros estudiosos entre eles Philippe Willemart (1993) e Pierre-Marc de Biasi (2010) nos evocam que a rasura existe em contraste com o texto acabado ou não rasurado. A rasura seria “perda e ganho”, tornando-se para os pesquisadores da Crítica Genética um “tesouro de possibilidades” (GRÉSILLON, 2007, p. 97). Uma leitura dessa perda e ganho, nos manuscritos literários, pode ser feita a partir de quatro funções apontadas por Calil (2008) através dos estudos de Grésillon (2007) e de Fabre (1986)⁵: supressão, substituição, adição e deslocamento. Essas funções, ou operações, serão retomadas posteriormente nas observações feitas nos poemas escritos a quatro mãos por alunos de uma escola filantrópica de Maceió, a qual é vinculada esta pesquisa.

Na supressão, o termo escolhido é riscado, rasurado, apagado e não é substituído por outro, é um rabisco sem substituição por outro termo, aplicando-se sobre as mais variadas unidades da escrita: “acento, grafema, sílaba, palavra, sintagma, uma ou mais frases” (FABRE, 1986). Acreditamos que a supressão fica mais evidente quando observamos duas ou mais versões daquele que escreveu algo. Assim, podemos atentar para qual termo foi suprimido. É o que acontece no exemplo das versões⁶ do poema “O animal” escrito por José Antenor⁷:

Exemplo de supressão:

1ª versão: Por que a onça tão pitadinha e flaca [fraca] e bonitilha [bonitinha].

2ª versão: Por que a onça e tão pitadinha e bonitilha [bonitinha].

A supressão, quando o termo é retirado e não é substituído, acontece quando, no terceiro verso e na segunda versão, José Antenor suprime a palavra “flaca” [fraca] e não coloca outra em seu lugar. As palavras “pitadinha” [pintadinha] e “bonitilha” [bonitinha] permanecem no verso. A retirada, e não substituição, pode ser observada no trecho do manuscrito, abaixo:

⁵ Versão traduzida por Sonia Cristina Felipeto.

⁶ A primeira versão foi escrita em 26 de outubro de 2001 e a segunda em 11 de novembro do mesmo ano. As duas versões completas estão nos anexos.

⁷ José Antenor era aluno da turma em que as filmagens foram realizadas. O poema “O animal” não fará parte das nossas descrições sobre rasura oral.

PORQUE A ONÇA TÃO PITADINHA E FLACA
E BONITILHA.

1ª versão.

PORQUE A ONÇA E TÃO PITADINHA E BONITILHA

2ª versão.

Na substituição, um termo é escrito no lugar de outro já existente. Esse termo pode ser outro ou ele mesmo. É uma supressão seguida de substituição, que também pode se aplicar sobre as mesmas unidades de escrita, no que diz respeito à supressão, expostas no item anterior. No poema de José Antenor temos um exemplo de substituição logo no primeiro verso da primeira e segunda versão.

Exemplo de substituição:

1ª versão: O leão e onça e tigre por que são tão fofinho e “bomitinho” [bonitinho].

2ª versão: O leão e a onça e o tigre por que são tão ferois [ferozes].

José Antenor substitui as palavras “fofinho” e “bomitinho” [bonitinho] pela palavra “ferois” [ferozes], mas está substituição só acontece quando ele escreve a segunda versão do poema intitulado “O animal”.

O LEÃO E ONÇA E TIGRE PORQUE SÃO TÃO
FOFINHO E BOMITINHO

1ª versão.

O LEÃO E A ONÇA E O TIGRE PORQUE SÃO TÃO
FERUIS

2ª versão.

O deslocamento ocorre quando um termo escrito é transferido de uma posição para outra. O deslocamento pode ser considerado uma simples supressão. José Antenor escreve a palavra “seva” [selva] na primeira versão, na segunda estrofe, no meio da frase e na segunda versão, ela aparece no final da frase, da mesma estrofe, ou seja, ele deslocou a palavra. Como o sentido da estrofe sofreu alteração, José Antenor sentiu a necessidade de realizar este deslocamento, como demonstrado abaixo:

Exemplo de deslocamento:

1ª versão: O leão é o rei da sua seva [selva] ele é muito valente.

2ª versão: O leão é tão feroi [feroz] na sua ceuva [selva].

O LEÃO É O REI DA SUA SEVA ELE É MUITO VALENTE.

1ª versão.

O LEÃO É TÃO FEROT NA SUA CEUVA

2ª versão.

Nas adições, um termo é acrescentado ao que já estava escrito. Elas são índice de um procedimento de correção que conserta uma escrita anterior, através de um acento, sinal de pontuação, elemento gráfico, grafema, ou de uma palavra, de uma frase, de um parágrafo, etc. No primeiro verso da segunda versão, José Antenor acrescenta o artigo “a”, antecipando a palavra “onça” e o artigo “o”, antecipando a palavra “tigre”, que não apareciam na primeira versão.

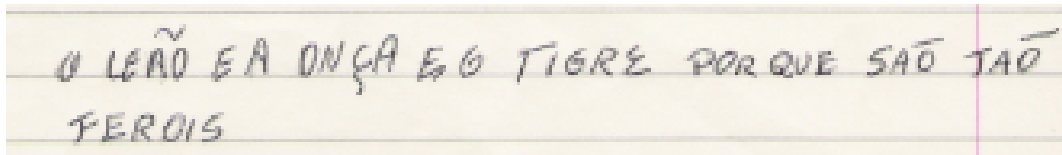
Exemplo de adição ou acréscimo:

1ª versão: O leão e onça e tigre por que são tão fofinho e bomitinho [bonitinho]

2ª versão: O leão e a onça e o tigre por que são tão ferois [feroz]

O LEÃO E ONÇA E TIGRE POR QUE SÃO TÃO FOFINHO E BOMITINHO

1ª versão.



2ª versão.

Fabre (1987)⁸ explica, que a adição:

A adição ou acréscimo é uma operação pela qual um elemento aparece, em uma modificação sem substituir algum elemento de uma modificação precedente, de modo que a sequência AB de uma primeira situação torna-se, conseguinte, uma das sequências XAB, AXB, ou ABX suas situações seguintes: um dia obtém-se por adição simples: um belo dia (FABRE, 1987, p. 02).

Felipeto (2008) nos possibilita uma explicação para mostrar que a análise, através das quatro operações, pode causar uma confusão, pois em uma única rasura pode existir duas, ou até mesmo três operações das apresentadas anteriormente:

Suponha que se encontre, em um texto, um termo inacabado e riscado (como, por exemplo: “~~elimin~~”) que venha a aparecer algumas linhas adiante, em uma forma acabada, mas adiante de um fragmento suprimido (como, por exemplo: “~~riscamos~~ eliminamos”). Ou seja, o sujeito primeiramente escreve um termo pela metade, o risca, e linhas depois, após a rasura – “~~riscamos~~”, “~~elimin~~” – volta à cena, desta vez escrito em uma forma completa. Seria o deslocamento de um elemento suprimido, ou, considerando sua forma, agora acabada, uma adição? Além disso, do termo não acabado poder-se-ia dizer que ele foi ainda substituído pelo acabado? Veja a confusão em que se encontra (FELIPETO, 2008, p. 58).

Fabre realiza as análises para a obtenção das operações implicadas pelas mudanças através de 100 manuscritos de crianças com idades de 6 e 7 anos. Nesses manuscritos a autora pode, de forma quantitativa, observar essas operações e chegar à seguinte conclusão: “234 supressões, 175 substituições, 16 deslocamentos e 13 adições” (FABRE, 1986).

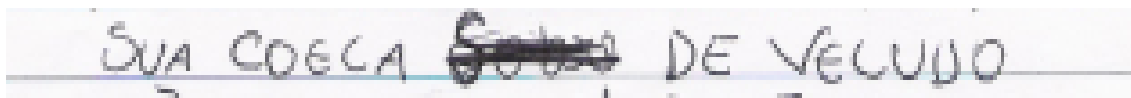
⁸ Versão traduzida por José Bartolomeu Barros.

É necessário entender como as rasuras descritas pelas operações metalinguísticas ou a própria eliminação ou deslocamento de um termo da cadeia sintagmática podem estar interferindo nos sentidos dos textos ou nas produções de novas rasuras.

Ainda para Grésillon (2007), a rasura pode ter três formas diferentes de surgimento, Calil (2008) aponta como rasura “riscada”, rasura “borrão” e rasura “branca” ou “linear”. Elas são mostradas, respectivamente, na citação abaixo:

A primeira, imediatamente visível e permitindo em geral ao leitor restituir o escrito rasurado, é a linha de rasura ou outras formas significando anulação: hachuras, gradeados. A segunda, também imediatamente visível, mas não permitindo restituir o escrito primitivo, é o borrão de tinta cobrindo a unidade escrita com uma mancha preta. A terceira, permitindo acesso às unidades rasuradas, mas de alguma forma imaterial, em todo caso não visível ao primeiro olhar, consiste em reescrituras sucessivas, frequentemente feitas sobre fólios diferentes, sem que as versões “ultrapassadas” sejam marcadas como caducas. (GRÉSILLON, 2007, p. 98)

Exemplificando cada rasura citada acima, trazemos trechos de poemas escritos por duplas de alunos durante o ano letivo de 2001. Um exemplo de rasura “riscada” que são “casos em que se anula o que se escreveu, de modo geralmente visível, permitindo ao leitor recuperar o texto rasurado” (CALIL, 2008, p. 21), acontece quando Alex e Wellington, na segunda versão, estão escrevendo o poema “O cão” e escrevem a palavra “sobre” em seguida passam a tinta da caneta por cima para apagá-la, mas deixando a palavra visível, como vemos abaixo:



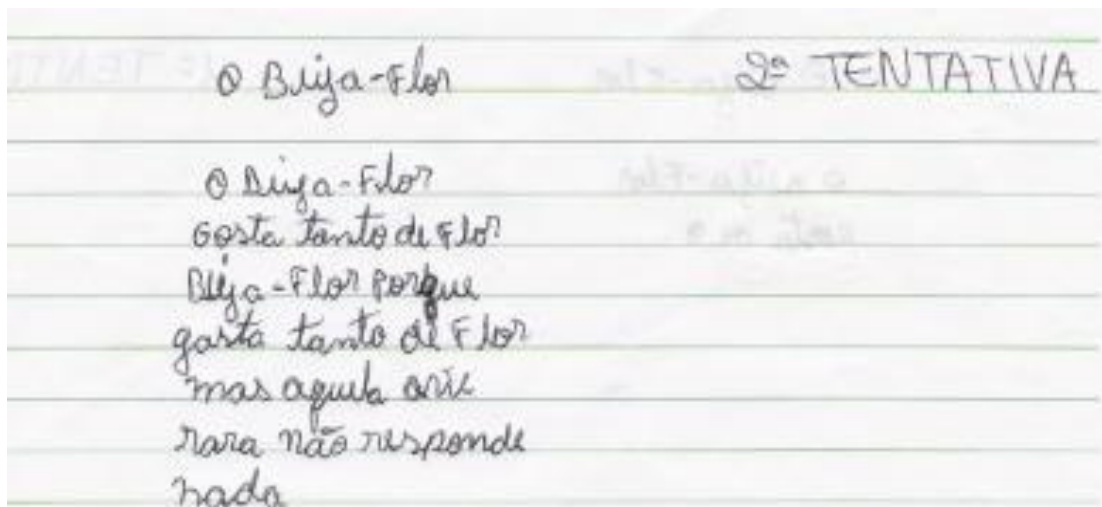
Alex e Wellington. Segunda versão do poema “O cão”, 3ª estrofe.

Já as rasuras “borrão”, são aquelas “em que se anula o que foi escrito, mas que não é permitido ler o que foi rasurado” (CALIL, 2008, p. 21). Um exemplo deste tipo de rasura surge na primeira versão, do poema “tubarão”, de Carlos Alberto e Maria das Graças. A dupla escreve a terceira estrofe e rasura uma palavra a qual não é possível saber que palavra foi rasurada. A rasura se encontra entre as palavras “gente” e “disparo”. O trecho abaixo demonstra este tipo de rasura:

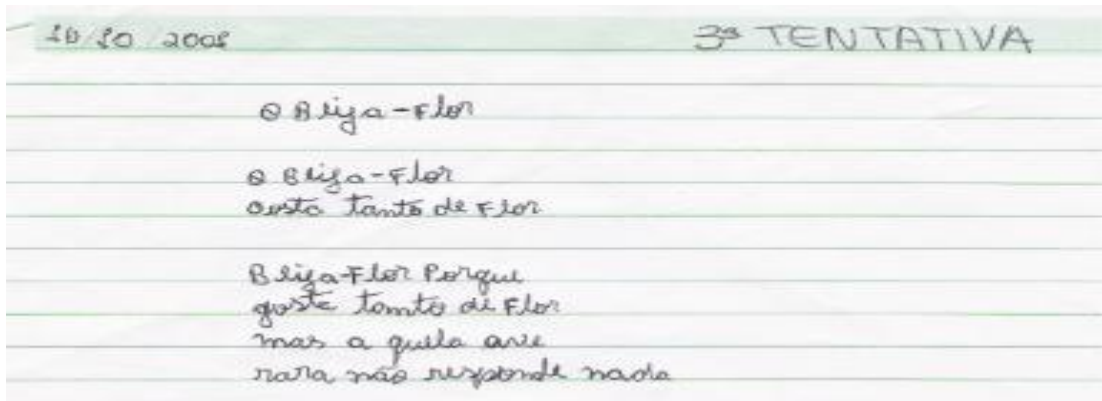


Carlos Alberto e Maria das Graças. Primeira versão do poema "tubarão", 3ª estrofe.

A rasura branca só é possível de se observar quando se tem acesso a mais de uma versão, para que seja realizada a comparação entre elas. Isto pode acontecer pelo fato de existir autores que não gostem de rasurar, ou que realmente não rasurem em suas escritas por questões desconhecidas. Como para encontramos a rasura "branca" é preciso olhar para duas ou mais versões, recortamos versos de um poema de José Roberto para isto. O poema é "O beija-flor" e o que podemos ver são duas tentativas de escrita da primeira versão que José Roberto escreveu no dia 16 de outubro de 2001. As rasuras brancas acontecem, pois José Roberto tem a intenção de organizar o poema, arrumá-lo.



José Roberto. 1ª verso do poema "O beija-flor". 2ª tentativa da escrita da 1ª versão.



José Roberto. 1º e 2º versos do poema “O beija-flor”. 3ª tentativa da escrita da 1ª versão.

Para Grésillon (2007):

[...] enfim, coincide com o que chamamos de “forma imaterial” da rasura: sem rasurar, reescreve-se em um novo parágrafo ou em um novo fólio; pode-se até mesmo reescrever o conjunto de um texto com dezenas de anos de distância (GRÉSILLON, 2007, p. 101).

Vemos que nos versos do poema acima, de José Roberto, não existem rasuras, ele apenas pulou uma linha e dividiu o verso em dois. Podemos também observar que o aluno escreveu com a letra mais bem desenhada, arrumada e que a escrita de cada estrofe está alinhada em relação a escrita da segunda tentativa. Como não houve nenhuma rasura “riscada”, “borrão”, chamamos este tipo de rasura de rasura “branca”.

Podemos fazer uma associação, da descrição da rasura branca, com as versões de manuscritos escolares que fazem parte do *corpus* de nossa pesquisa e que foram reescritos por alunos em situação escolar. Neste *corpus* de manuscritos se encontram poemas escritos em duplas, que na maioria das vezes eram contemplados com uma primeira versão, uma segunda versão e uma versão final. Ainda trazendo à tona suas discussões sobre rasura, Grésillon (2007) afirma que os casos de rasuras com reescrituras encontram-se em posições diferentes ao que diz respeito do espaço da folha de papel: a linearidade, a “sobrecarga”, a interlinear e a marginal.

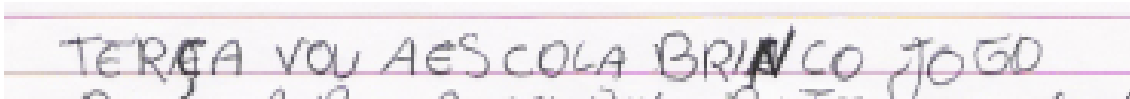
A posição linear ocorre quando um elemento é rasurado, ou riscado, e imediatamente surge outro em seu lugar. Estas rasuras são “aquelas apresentadas em uma mesma linearidade, em que um elemento pode ser riscado e imediatamente

reescrito na continuidade da linha”. (CALIL, 2008, p. 21). Um exemplo de rasura linear pode ser apontado no poema “O cão” de Alex e Wellington (anexo 3), quando a dupla escreve as palavras “SO NÃO”. Em seguida, eles as rasuram e as escrevem de novo imediatamente, como vemos no trecho abaixo:



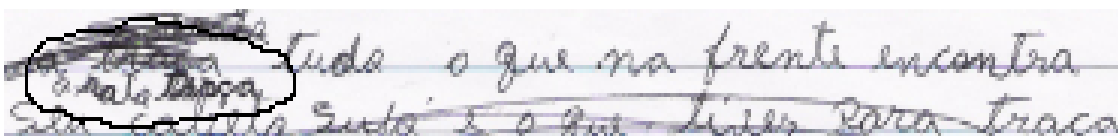
Alex e Wellington. Segunda versão do poema “O cão”. 6ª verso.

Na rasura “sobrecarga” ou “sobrescrita” a escrita aparece sobre aquilo que já havia sido escrito, a qual é representada por uma barra oblíqua. Em geral elas incidem sobre uma parte da palavra, sobre uma letra ou sobre palavras curtas, em que se escreve sobre o que já havia sido grafado. Na escrita do poema “Terça” de Maria das Graças e Wellington (anexo 7). A dupla escreve a palavra “TERA” e em seguida escreve a letra “Ç” por cima da “A” e em seguida repetem o “A”, fazendo surgir a palavra “TERÇA”, como vemos abaixo:



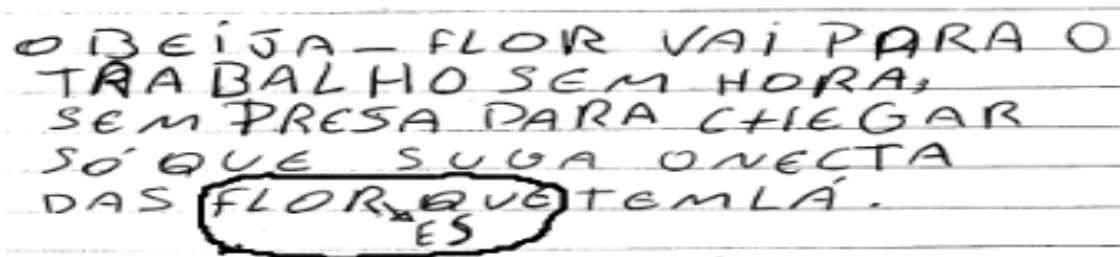
Maria das Graças e Wellington. Primeira versão do poema “Terça”, 1º verso.

A posição interlinear é rasura feita entre a linha superior e a linha inferior, ou seja, entre as linhas. Iremos exemplificar mostrando a escrita do primeiro e segundo verso, da segunda versão do poema “o rato” escrito por Maria Cícera e Izabela (anexo 8). A dupla escreve na primeira linha “A traça tudo o que na frente encontra” e na segunda “seu cabelo sujo e o que tiver para traça”. Logo nas primeiras palavras da primeira linha a dupla rasura a palavra “a traça” e escreve algo na parte superior da palavra, que em seguida também é rasurado. Como não havia mais lugar para escrever “o rato traça” para o novo início do verso, a dupla escreveu entre as duas linhas, como nos mostra o trecho circulado abaixo:



Maria Cícera e Izabela. Segunda versão do poema “O rato”, 1º e 2º versos.

E por fim, a marginal, que ocorre quando o espaço linear está todo preenchido. Podem aparecer chaves, colchetes, setas, representando um comentário sobre o que está no texto. Este tipo de rasura é produzido depois da escrita do texto. Na segunda versão da escrita do poema “Beija-flor” (anexo 9) escrito por Valdemir e Wellington. A dupla escreve a segunda estrofe e na última deseja acrescentar “ES” à palavra “FLOR”. Como não há espaço entre as palavras “FLOR” e “QUE”, a dupla faz uma seta para baixo, que parte do final da palavra “FLOR” e escreve o “ES”, deixando a palavra como desejavam “FLORES”, como mostra a parte destacada, na estrofe abaixo:



Valdemir e Wellington. Segunda versão do poema “O beija-flor”, 2ª estrofe.

Retomando um pouco mais sobre manuscrito, trazemos o conceito de manuscrito escolar. O manuscrito escolar é tudo aquilo que está relacionado à escrita na, ou para a escola. Ele pode ser uma tarefa realizada em casa ou na escola, independente da disciplina - Inglês, Língua Portuguesa, Matemática, Ciências, etc. - pode ser um bilhete escrito no computador, um música escrita em uma folha solta, um poema inventado, copiado ou reescrito, um recadinho feito em um pedaço de papel para a professora ou para um colega, o título de uma ilustração no caderno de desenho, ou até as respostas de uma avaliação - prova - para obtenção de nota.

[...] o manuscrito escolar é tudo aquilo que, relacionado diretamente ou não ao ensino da língua portuguesa escrita, o *scriptor* produz na sua condição de aluno. Em uma palavra, o manuscrito escolar é o *produto* de um processo escritural que tem a instituição escola como pano de fundo, como referência, como um cenário que contextualiza e situa o ato de escrever. (CALIL, 2008. p. 25 – itálicos do autor)

Esse produto - manuscrito escolar – surge de uma solicitação do professor, na qual está envolvida uma relação de ensino e aprendizagem, assim, mesmo que o manuscrito seja feito em casa, “dificilmente deixará de ser uma situação em que se escreve como um aluno”, diferenciando-se do manuscrito literário e de seu valor estético. Escrever na e para a escola abrange motivos dos mais diversos. O aluno escreve para alguém – na maioria das vezes para o professor – porque é pré-requisito para se manter na escola, para passar de uma série para outra mais avançada, porque o livro didático solicita, por obrigação, por ser estudante, para poder tirar uma boa nota, para ser criativo. É na escola, seja ela pública ou privada, que o aluno se vê na situação de escrever algo em pouco tempo, sem privacidade, com “espaço restrito para o íntimo, o particular, o singular, o heterogêneo” (CALIL, 2008, p. 28).

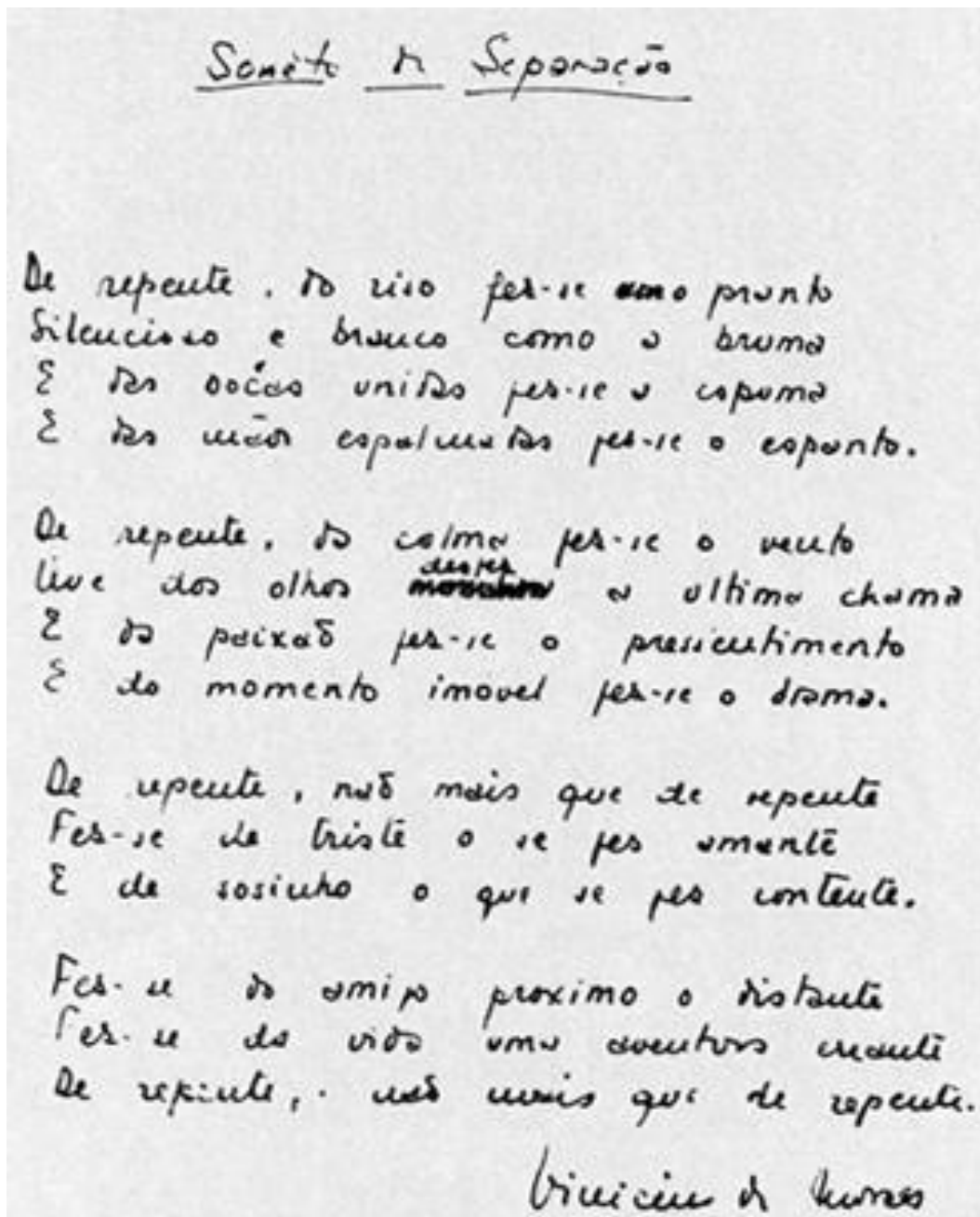
De acordo com Calil (2008), o conjunto de manuscritos escritos na escola constitui-se um material bastante heterogêneo vinculado às diversas práticas de textualização, objetivos pedagógicos e funções didáticas, que pode ser organizado como objeto científico de grande valor documental, histórico e cultural. A título de exemplo o autor cita o desenvolvimento de projetos didáticos⁹ e o trabalho com o livro didático de Língua Portuguesa.

A consolidação do manuscrito escolar encontra-se na interpretação feita pelo professor ao avaliá-lo. O professor assume a postura de um avaliador que tem como ponto de partida as condições de produção institucionais: correção, avaliação, e aprovação ou reprovação.

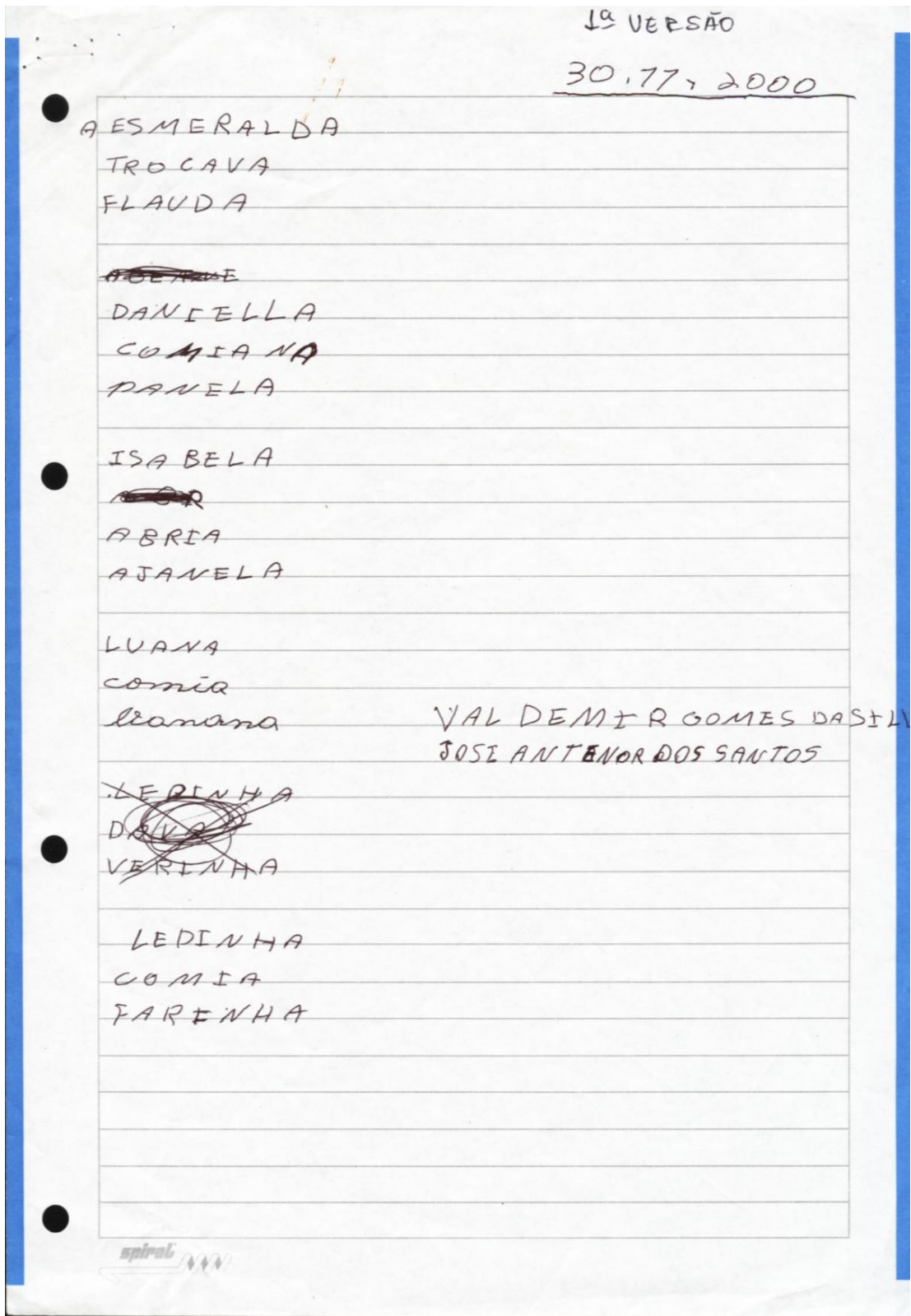
⁹ Um projeto didático sobre “tubarões” ou “peixes de água doce”, em Ciências Naturais, que tenha como produto final a elaboração compartilhada de uma “revista de divulgação científica” originará um conjunto de manuscritos produzidos pelos alunos ao longo do trabalho. Esses manuscritos podem englobar notas de estudo ou de pesquisa, anotações sobre documentários assistidos, relatórios de passeios a um aquário público, a uma fábrica de produtos oriundos da pesca, ou preparação de entrevistas que tenham sido feitas, por exemplo, com um biólogo ou um pescador. Se o projeto didático visar à produção de um livro de contos de assombração, o conjunto será formado por todos aqueles manuscritos direta ou indiretamente voltados à construção do livro, envolvendo histórias escritas, descrições de personagens, estudos sobre as estruturas dos contos de terror ou sobre autores representativos, anotações sobre temas ou cenários que comumente esses contos apresentam (CALIL, 2008). De acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais (MEC/SEF, 1997), os projetos são excelentes situações para que os alunos produzam textos de forma contextualizada – além do que, dependendo de como se organizam, exige leitura pelo aluno ou pelo professor, produção de textos orais, estudo de determinado tema, pesquisa sobre um assunto ou outras atividades. Podem ser de curta ou média duração, envolver ou não outras áreas do conhecimento e resultar em diferentes produtos: uma coletânea de textos de um mesmo gênero (poemas, contos de assombração ou de fadas, lendas, etc.), um livro sobre um tema pesquisado, uma revista sobre vários temas estudados, um mural, uma cartilha sobre cuidados com a saúde, um jornal mensal, um folheto informativo, um panfleto, os cartazes de divulgação de uma festa na escola ou um único cartaz.

O manuscrito escolar visa à escrita de um texto acabado, final, definitivo, mas não comungamos desta hipótese. Portanto, antes desse texto definitivo, o rascunho aparecerá como um “texto mal grafado” que precisará ser “passado a limpo”. Para isso, o aluno escreverá uma “primeira versão” e depois escreverá a(s) seguinte(s) sem a presença de rasuras.

Vale ressaltar que tanto nos manuscritos literários, que são realizados por escritores já inseridos no mundo letrado, em um funcionamento intenso das relações com a língua e a escrita, quanto nos manuscritos escolares, nos quais muitas vezes o engajamento nesse mesmo mundo letrado é menor, existem rasuras. Para uma melhor ilustração, apresentamos dois manuscritos: um literário (figura 1) e um escolar (figura 2).

Figura 1¹⁰ - Manuscrito Literário:

¹⁰Manuscrito retirado do site: http://vinicius1913.blogspot.com/2010_06_01_archive.html. Vinicius de Moraes nasceu em 19 de outubro de 1913, no Rio de Janeiro e morreu dia 09 de julho de 1980. Poeta essencialmente lírico, o *poetinha* (como ficou conhecido) notabilizou-se pelos seus sonetos. Sua obra é vasta, passando pela literatura, teatro, cinema e música.

Figura 2¹¹ - Manuscrito escolar:

¹¹ Manuscrito produzido por Valdemir e Antenor. O manuscrito não faz parte do *corpus* que será utilizado em nossas análises no quarto capítulo.

Na figura 1, com o manuscrito literário “Soneto da Separação”, de Vinícius de Moraes, nos deparamos com poucas rasuras, das quais descrevemos anteriormente neste capítulo. Encontramos apenas duas rasuras. A primeira se encontra no primeiro verso da primeira estrofe e a segunda rasura que identificamos está no segundo verso da segunda estrofe.

A primeira rasura é uma rasura borrão, pois o que havia sido escrito foi anulado e não conseguimos ler o que foi rasurado, já que toda a palavra foi coberta pela tinta da caneta e também é uma rasura de substituição, pois a palavra rasura é trocada pelo artigo “o”. A segunda rasura realizada por Vinícius de Moraes pode ser considerada como rasura borrão, rasura interlinear e rasura de substituição. Rasura borrão porque o que foi escrito foi anulado e não é possível ler a palavra rasurada. Rasura interlinear porque o poeta escreve a palavra “desfez” entre duas linhas – a primeira e a segunda linha da segunda estrofe. E rasura de substituição, pois ele troca a palavra que havia escrito pela palavra “desfez”. Observamos, portanto, que uma única marca deixada no texto, pode ter características de mais de uma rasura, das quais são apontadas por Grésillon (2007) e Calil (2008).

No manuscrito escolar de Valdemir e José Antenor encontramos um número maior de rasuras comparando ao poema de Vinícius de Moraes. É claro que não trazemos os dois poemas para fazer a comparação quantitativa dos dois, mas sim para mostrar que tanto no manuscrito literário e no manuscrito escolar as rasuras podem ser descritas.

Dando continuidade às descrições das rasuras da dupla de alunos no poema “As meninas” na figura 2, temos na segunda estrofe uma rasura considerada rasura borrão e de substituição. Na mesma estrofe temos também uma rasura riscada e de substituição. A dupla escreve a palavra “NO”, em seguida escreve por cima do “O” a letra “A”, mas ainda conseguimos ver que existia a letra “O” nesta palavra, portanto é uma rasura “riscada”. Como a letra “o” é substituída pela letra “a”, aqui também se encontra uma rasura de “substituição”. Na terceira estrofe ocorre mais uma rasura borrão. Na quinta estrofe a dupla risca toda a estrofe que havia feito, mas continuamos vendo o que estava escrito, portanto é uma rasura “riscada”. A dupla escreve para a sexta estrofe o nome “Ledinha”, que estava escrito na quinta estrofe que foi riscada, causando uma rasura de deslocamento. Ainda comparando a sexta estrofe à quinta, a dupla escreve “comia” no lugar de “dava” e “farinha” no lugar de “Verinha”, realizando desta forma duas rasuras de substituição.

Esta descrição das rasuras dos dois manuscritos serve para que compreendamos que tanto um autor consagrado, quanto uma dupla de alunos em situação escolar, ou em qualquer outra situação de escrita, está sujeito a rasurar a medida que escreve. Rasurar é inerente daqueles que escrevem sejam eles escritores já inseridos no mundo letrado ou não.

2.3 A produção de texto e a função autor

Como vimos anteriormente, o manuscrito escolar é qualquer texto que seja escrito dentro ou fora da escola, mas para fins escolares, podendo ser escrito ou digitado, e de qualquer disciplina escolar. O que podemos acrescentar é que o manuscrito escolar e a produção de textos na escola estão intimamente ligados.

A respeito da produção de texto na escola, Gallo (1994) afirma que a textualização enquanto prática de produção de texto (escrito ou oral) teria no produto final um de seus efeitos. Gallo inicia sua reflexão sobre o “processo de produção textual” a partir da diferenciação entre TEXTO e texto. Segundo ela o TEXTO é um objeto cuja existência não prescinde de sua “prática de produção”, ou seja, ele seria um efeito de uma prática de textualização, sendo definido a partir de sua inscrição em um “evento discursivo”.

Gallo (1994) considera que a escola é uma instância responsável por formar autores, apesar de, contrariamente, “providenciar” para que seus estudantes permaneçam aquém do “deslocamento” pelo qual o sujeito se assume autor.

A prática pedagógica de produção em sala de aula resume-se em quase sempre, a cobrar dos aprendizes (sobretudo das crianças em processo de aquisição da língua escrita) uma história com “começo, meio e fim”, que seja “criativa”, além de ser produzida num espaço de tempo bastante limitado e de, muito raramente, sofrer qualquer tipo de revisão. Às vezes em que o aprendiz volta-se para seu texto é para “passá-lo a limpo”. Vale lembrar que não comungamos desse tipo de prática de passar o texto a limpo, e que também não iremos analisá-la, pois nosso trabalho busca as rasuras deixadas no texto e as rasuras orais efetuadas para as produções desses mesmos textos.

A língua é tomada como pressuposto às condições de produção possíveis em um dado momento histórico, passando a ser condição de possibilidade do

discurso. A fonte de produção dos efeitos de sentido no discurso está nos processos discursivos, e a língua é o lugar material em que se realizam esses efeitos.

Tanto a noção de autor quanto a de efeito leitor são funções do sujeito. O sujeito, na sua função autor, é colocado imaginariamente na origem do sentido e tem sua forma afetada pelo “meio” em que se constitui. Em nosso caso, como veremos na metodologia, o meio é o escolar, sala de aula, onde a função autor ocorre através dos poemas do projeto didático no qual os alunos foram envolvidos.

Se a função autor é a que torna o sujeito mais visível, o mostra mais afetado pelas determinações sociais, e é de quem se cobra a responsabilidade pelo texto produzido (pelo que disse), também o texto é o lado mais visível do discurso, o que se organiza segundo injunções da sociedade, das instituições e que se apresenta com dimensões e textura. Mas assim como há uma incompletude do sujeito e do discurso, sendo a identidade um movimento na história, também a textualidade é uma, entre outras, versão praticada entre as inúmeras possíveis (ORLANDI, 2001b, p. 21).

O sujeito, então, produz um texto a partir de seu gesto de interpretação, ou melhor, a partir do seu lugar social. Ele organiza diferentes enunciados, recortes textuais e recortes discursivos provenientes do já-dito. Assim, esse sujeito, ao dar um efeito de homogeneidade àqueles enunciados provenientes de diferentes regiões do interdiscurso, coloca-se na função enunciativa de autoria de um texto, ou seja, exerce a função autor.

2.4 O processo de escritura e a rasura

A rasura nos permite observar a perda e o ganho no processo de escritura. Ela aumenta o número de rastros deixados nos manuscritos, ao mesmo tempo em que anula o que já havia sido escrito e que poderia virar um texto. A rasura abre um leque de possibilidades, tanto para os geneticistas como para as análises que abrangem essa dissertação.

Tratando-se do manuscrito literário ou do manuscrito escolar, percebemos que entre outros modos de proceder no ato de escrever, a rasura é prática

recorrente. Willemart¹² (1993, p. 97) afirma que “muito próximo do escritor, o manuscrito mostra claramente a mão que escreve, hesita, rasura, escolhe, rabisca, recomeça”.

Grésillon (2007) entende que a rasura está diretamente vinculada à noção de “silêncio”. Para Orlandi (1992), o silêncio é entendido como um elemento que suporta o sentido, anterior ao processo de verbalização, ou seja, a base constitutiva do real, da própria significação.

A autora esclarece ainda que o “silêncio é fundante”. É matéria significativa, já que sem silêncio não há sentido. Não é possível uma representação do silêncio, nem tampouco o silêncio é o não-dito que remete ao dito. Trazendo as palavras da autora:

O silêncio, portanto, não é a ausência de linguagem, ou algo fora da linguagem e que remete a ela ou a ela se opõe, mas constitutivo da própria linguagem, em funcionamentos inconscientes para o sujeito do dizer. Não é o silêncio em sua qualidade física a que nos referimos, mas ao silêncio como sentido, como matéria significativa. (ORLANDI, 1992, p. 68)

Orlandi (1992) trata do silêncio como elemento constitutivo da linguagem, como instância instauradora do sentido, compreendido não somente no campo da própria linguagem em seu funcionamento. Se o silêncio é matéria significativa e se impregna as palavras de sentido, não há como isolá-lo delas, bem como não existe a possibilidade de se recuperar o sentido do silêncio pela verbalização, visto que não se pode garantir o total sucesso da comunicação entre interlocutores durante o processo comunicativo, porque a língua não é somente para comunicação, mas também está sujeita a falhas e equívocos.

¹² Philippe Willemart é Doutor em Letras (Língua e Literatura Francesa) e professor titular em Literatura Francesa pela Universidade de São Paulo (USP). Pesquisador do CNPq dedica-se à área de Letras, com ênfase em Crítica Genética e na Psicanálise. Atualmente coordena o laboratório do manuscrito literário (LML), o Núcleo de Apoio à Pesquisa em Crítica Genética (NAPCG) e o Centro de Estudos Proustianos que inclui o projeto temático FAPESP "O Projeto Brépols Brasileiro" (2007-2011) ao qual foi acrescentado um aditivo em 2009 facilitando o intercâmbio de pesquisadores com a equipe PROUST do item (*Institut des Textes et Manuscrits Modernes*) até 2011. Fonte: Plataforma Lattes. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4783914T4>

Os interlocutores acreditam que controlam os sentidos de seus dizeres, mas não se dão conta de que há repetição do que se diz e ao mesmo tempo todos os dizeres já se tornam outros quando ocorrem em outra situação interativa.

Orlandi (1998) afirma que na leitura dos diversos processos discursivos deve-se:

[...] levar em conta a relação do que é dito em um discurso e o que é dito em outro, o que é dito de um modo e o que é dito de outro, procurando “escutar” a presença do não-dito: presença produzida por uma ausência necessária. (ORLANDI, 1998, p. 10)

Aquele que fala, ao dizer de novo, refaz o seu dizer, produz deslocamentos nos sentidos do que diz. Quando essa mudança acontece, ele recorre à reescrita, à rasura, instaurando uma forma de silêncio local, não mais o silêncio constitutivo que instaura todo sentido. Esse silêncio é um recorte entre o que se disse e não se diz mais e o que torna possível dizer. Uma forma de compreender esses deslocamentos é a análise do processo de construção da escrita, o que se mantém de uma escrita inicial e o que é rasurado para que se possa reescrever, num gesto de escolher a forma mais adequada pelo próprio autor.

Orlandi (1998) lança um olhar sobre o manuscrito e estabelece o seu ponto de vista: a noção de silêncio como elemento determinante de sentido se firma pelo fato de que o silêncio se torna visível nas rasuras que se apresentam nos manuscritos. Se, no texto impresso, o silêncio é de início, pura negatividade; no manuscrito, ele se manifesta, torna-se visível.

Investigando o fenômeno da rasura nos manuscritos de Flaubert, segundo uma abordagem psicanalítica, Willemart (1993) afirma que a rasura está intimamente ligada ao inconsciente do escritor, que no processo de escritura, busca reconstituir o mundo real que o cerca e do qual participa ativa ou passivamente, dele destacando objetos que transformam em escritura.

O geneticista admite que, embora se constitua como fenômeno simples e comum, entre os que escrevem, a rasura assume “entre os escritores, no momento, uma importância enorme, na maioria dos casos”. (WILLEMART, 1993, p. 99)

A rasura adquire, assim, uma importância excepcional, porque constitui um dos momentos privilegiados do contato entre o escritor e

esse mundo. Mundo vastíssimo, muito maior do que o texto publicado permite suspeitar, mas cuja vastidão o manuscrito deixa entrever. No entanto, são zonas desconhecidas que ultrapassam de longe o próprio manuscrito, os cadernos de anotações ou correspondência do escritor. (WILLEMART, 1993, p. 99-100)

A rasura como ato inconsciente, na visão psicanalítica proposta por Willemart, tem como função trazer a tona elementos apreendidos do/no mundo real e guardados na mente do escritor. “Rasurar não é, portanto, recalcar o inconsciente, mas pelo contrário, deixá-lo desabrochar”. (WILLEMART, 1993, p. 102)

3 MODALIZAÇÃO AUTONÍMICA, REFORMULAÇÃO ORAL E RASURA ORAL

3.1 As reformulações orais

As modalizações autonímicas caracterizam-se por serem formas de comentários sobre o próprio discurso, um modo enunciativo desdobrado sobre si mesmo, “de “dobra” do dizer sobre si, sobre a apresentação imaginária do sentido de uma palavra” (CALIL & FELIPETO 2008, p. 05), marcado por um retorno e/ou glosa¹³ do enunciador, uma glosa metaenunciativa. A modalização autonímica é como uma resistência que o sentido, no fluxo do dizer, pode produzir sobre aquele que fala.

Authier-Revuz (2004; 2008) apresenta em vários de seus textos formas de modalização, as quais serão apresentadas aqui como forma de ajuda para o entendimento da descrição do *corpus* e do que consideramos como rasura oral. A autora aborda “o funcionamento da enunciação e da produção de sentido através das formas de representação da enunciação” e nos traz os seguintes exemplos:

- (1) Ele o convidou, *enfim, convidou modo de dizer,... melhor, aceitou!*
- (2) Uma única cena flutua (*se ousamos escrever*): a da piscina.
- (3) É uma razão semiológica, *para empregar uma palavra meio chique.* (AUTHIER-REVUZ, 2004, p. 81)

A seguir, apresentaremos o que a autora explica sobre as não-coincidências¹⁴ ou de heterogeneidades, que são representadas como alterando localmente o dizer:

1. Pontos de não-coincidência do discurso com ele mesmo – em glosas que assinalam, no discurso, a presença de palavras pertencentes a um outro discurso, como em: X como diz fulano; para retomar as palavras de...; como diz por aí, nesse meio, em tal tipo de discurso; como se dizia; X, no sentido de tal discurso, etc., glosas que traçam no discurso, através das relações mais diversas com o outro, uma fronteira interior/exterior.

¹³ Para o Dicionário de Linguística (1973), “glosa é uma anotação muito concisa que alguns manuscritos trazem acima ou à margem de uma palavra ou de uma expressão que ela explica por um termo suscetível de ser conhecido pelo leitor.” Portanto, a glosa é um efeito de desdobramento da enunciação de um termo.

¹⁴ Ver Calil & Felipeto (2008, p. 05-06), no tópico “As dobras da modalização autonímica”.

2. Pontos de não-coincidência entre as palavras e as coisas, empregados nas glosas que representam as buscas, hesitações, fracassos, sucessos... na produção da “palavra exata”, plenamente adequada à coisa, como em: X, por assim dizer; X, maneira de dizer; como dizer?; como diria? X; X, é preferível dizer Y; X, não, mas não encontro a palavra; não há palavra; X é a palavra; X, não há outra palavra; etc.

3. Pontos de não-coincidência das palavras com elas mesma, nas glosas que designam, ao modo da rejeição – por especificação de um sentido contra outro – ou, ao contrário, da integração ao sentido, fatos de polissemia, de homonímia, de trocadilho, etc., como em: X, no sentido próprio, figurado; X, não no sentido de...; X, em ambos os sentidos; X em todos os sentidos da palavra; X, é o caso de dizê-lo, etc.

(4) Pontos de não-coincidência, enfim, que eu direi interlocutiva, entre enunciador e destinatário, em glosas que – segundo modos muito diversos, aos quais voltaremos: X, se você quiser; dê-me o termo exato; como você diz; etc. – representam o fato de que um elemento não é imediatamente ou absolutamente compartilhado – no sentido comum – pelos dois protagonistas da enunciação (AUTHIER-REVUZ, 2004, p. 83)

Os quatro tipos de não-coincidência apresentados acima são parte integrante dos mecanismos enunciativos pois o processo de enunciação pode ser claro para quem o enuncia, já que quem o enuncia pode constituir um acesso direto a esse processo. Authier-Revuz ainda acrescenta:

- de um lado, não *confundir* o plano das *representações* do dizer do locutor e o de seu *funcionamento* real, confusão que equivaleria a acreditar no enunciador sob palavra e a reconduzir, no plano da descrição objetiva, *desconhecimentos* que são consubstanciais à subjetividade dos enunciadores;
- de outro lado, tentar articular esses dois planos, uma parte essencial da função enunciativa dessas formas de representação do dizer só podendo ser apreendida em sua *relação* com as condições reais de tal dizer, estabelecidas independentemente delas. (AUTHIER-REVUZ, 2004, p. 84, itálico da autora)

Podemos reconhecer que no processo enunciativo as não-coincidências do dizer são condições inevitáveis e permanentes as constituições do dizer e do sentido. Os planos duplos estão relacionados à função das formas metaenunciativas. Esses planos são:

[...] aquele em que elas representam operações de “gestão” local dos pontos de não-um – precaução, correção, diferenciação, etc. -, que pode ser descrito em termos de “estratégias comunicacionais”, e o plano na qual elas manifestam, num modo que não depende da intencionalidade, a negação obrigatória de qualquer enunciador com o fato das não-coincidências que afetam irredutivelmente seu dizer: negociação que consiste em reconhecer, nesse dizer, o jogo do não-um, mas ao modo da denegação, pela representação que dele é dada – a de um acidente, uma falha local, preservando e até reafirmando assim, nos próprios lugares em que ele é questionado, o fantasma da coincidência, de Um, necessário ao sujeito falante (AUTHIER-REVUZ, 2004, p. 85-86)

Ora, esses planos nos mostram que não controlamos os nossos dizeres, nossos enunciados, transformando-os em não-coincidência do dizer. Vale lembrar que a rasura traz, como mostramos no capítulo anterior, “perda e ganho” para o texto. No caso do enunciador, quando está procurando o texto exato, acaba empregando outras formas de dizer a mesma coisa. A fala traz, assim como a escrita, perda e ganho, pois o “todo” não pode ser dito. O retorno ao que foi dito, como o retorno ao que foi escrito, também pode causar “tensões”, e conseqüentemente, reformulações. Assim, acreditamos que as explicações de Authier-Revuz (2004) sobre modalizações autonímicas¹⁵ nos apontam uma relação ao que nos dedicamos apresentar: a rasura oral.

A concepção de sujeito cujo dizer é múltiplo, relacionando-o com o fenômeno enunciativo, marca uma tensão postulando a enunciação como imperfeita, inacabada, em seu percurso “tortuoso, acidentado e imprevisível”. Percurso este, semelhante ao da escrita.

O funcionamento das rasuras na escrita, tanto literária, quanto escolar, está interligado com o funcionamento das reformulações orais, como podemos perceber nos processos de escritura em ato ocorridos na escola. As reformulações orais colocam em cena outros dizeres através do movimento de retorno ao que já havia sido dito, tanto pelo falante quanto por quem está escrevendo juntamente com ele, ou seja, seu interlocutor. É o que nos apresenta Calil (2008) em suas discussões sobre rasura:

¹⁵ Felipeto (2003) faz uma descrição de algumas formas de modalização autonímica realizadas por alunos das séries iniciais do Ensino Fundamental quando participam do processo de escritura em ato de histórias inventadas.

[...] sobre a rasura, a reformulação também indicia que o falante, em algum momento do processo enunciativo, interrompeu o percurso para se voltar o que foi falado, para marcar, anotar, substituir, deslocar, acrescentar, dizer de outro modo algo que já tinha falado ou que poderia estar lá. (CALIL, 2008, p. 51)

Nos trabalhos de Calil (1998 e 2008) e no trabalho de Felipeto (2003) a noção de “rasura oral” começa a ser efetivada como uma forma de manter uma relação entre o texto que está sendo escrito e o “caráter oral” por onde se constitui o processo de criação em ato. Dessa forma, observamos que existe um distanciamento entre reformulações orais e “rasuras orais”, já que as ocorrências de se falar para escrever um texto interferem na enunciação. Os movimentos de reformulação não se dão somente pensando na fala, mas também naquilo que pode ou não pode ser escrito, ou que pode ou não surgir no processo de escritura, como a rasura.

O processo de escritura em ato de um único texto – poema – consolidado por uma díade apresenta pontos do discurso onde a fala do outro surge como lugar de inflexão¹⁶, onde a negociação de sentidos é inevitável, no processo de co-enunciação. Assim:

A retomada da fala do outro no processo de escritura a duas vozes, feita a partir da interrupção e repetição de um elemento manifesto na cadeia, corporificada através de interrogações, exclamações ou hesitações e seguida por comentários (ainda que sem as glosas meta-enunciativas, no sentido atribuído por Authier-Revuz), testemunha uma diferença, um desencontro, uma não-coincidência do dizer. (CALIL E FELIPETO, 2008, p. 7-8)

Passaremos agora para a explicação de rasura oral, tentando trazer a diferença entre reformulação oral e rasura oral, já que a reformulação oral acontece no fio do discurso, sem a presença de um texto escrito, através das modalizações autonímicas.

¹⁶ Segundo o Mini dicionário Aurélio inflexão quer dizer: 1. Curvatura, flexão. 2. Dobra; desvio. 3. Tom de voz; modulação.

3.2 As rasuras orais no processo de escritura

As rasuras orais têm um caráter que as diferenciam das reformulações orais, conforme já foi mostrado, uma vez que estão sendo produzidas em conjunto com a escrita de um texto - um poema, uma história – em um processo co-enunciativo. Rasurar oralmente traz à tona as tensões dos e entre os *scriptors*. Neste processo, língua e sentido afetam o processo de criação, no entanto, os efeitos do dizer não anulam a dimensão inventiva da escritura, conforme Calil (2008):

Os efeitos do dizer sobre os interlocutores são imprevisíveis, mas eles não anulam ou limita a dimensão inventiva do texto; ao contrário, dinamizam o processo de criação em sala de aula nesse momento inicial em que os alunos estão apenas ingressando no mundo da escritura de textos. (CALIL, 2008, p. 78)

A rasura oral é um fenômeno co-enunciativo onde dois - que é o caso dessa pesquisa – ou mais alunos escrevem, de forma unívoca, um mesmo texto, um mesmo poema. A busca por essas rasuras acontece quando o processo de escritura em ato em que os sujeitos estão envolvidos é filmado e as rasuras se apresentam a partir da transcrição.

A rasura oral acontece com a materialização do jogo de sentido através do texto-dialógico, ou discurso interativo, é aquele produzido por dois ou mais interlocutores, que alternam o uso da palavra, numa situação de diálogo, para a escrita de um texto ou apenas para a conclusão sobre determinado tema, entre duas pessoas ou mais, em que pontos de imprevisibilidade das tensões na/da fala marcam a singularidade no processo de criação de poemas, histórias inventadas.

Essas rasuras podem acontecer da simples substituição – rasura oral direta, sem glosa - ao retorno marcado por glosas – rasura oral com glosas - referentes a elementos do processo escritural. As rasuras orais com glosas podem ser gráfico-visual, ortográfico, pragmático, sintático, lexical ou textual.

A rasura oral direta, com a substituição sem qualquer tipo de glosa não explicitam desacordos entre aqueles que falam, apesar de diferentes co-enunciações para um ponto de tensão no manuscrito. As rasuras orais sem glosas podem ser branca ou negada. Para Calil (2010):

A rasura oral branca, semelhantemente as rasuras sem marcar visíveis deixadas pelos escritores – aquelas que somente são reconhecidas ao se comparar uma primeira versão a uma segunda de um texto, no ponto em que um mesmo trecho é reescrito com alterações – (Debiasi, 1996, p. 19), ocorre quando há o retorno de um dos coenunciadores sobre o fluxo temporal do dizer, sem qualquer forma de comentário ou ainda com apenas uma negação direta, sem conotação avaliativa, mas direcionada à configuração do manuscrito. (CALIL, 2010, p. 15 – 16)

Os exemplos abaixo mostram duas situações explicativas de como esta rasura pode acontecer. No primeiro exemplo, A fala “mamãe” e B diz “papai”, sem acrescentar nenhum comentário sobre o que A enunciou. No exemplo 2, A diz “mamãe” e B fala “não! papai”, negando e dizendo que a palavra que deve ser usada é “papai”, mas também sem realizar comentários sobre a fala de A:

Exemplo 1: (rasura oral direta branca):

A: - Mamãe.

B: - Papai.

Exemplo 2: (rasura oral direta negada):

A: - Mamãe.

B: - Não! Papai.

As rasuras orais que apresentam glosas marcam pontos de tensão no processo de escritura em que podem interferir na escrita do manuscrito.

A rasura oral de glosa pragmática¹⁷ ocorre quando o comentário remete-se ao contexto imediato. Este tipo de rasura teria relação com as condições de produção que são estabelecidas em sala de aula para produção de determinado texto. Os exemplos que seguem apresentam os tipos de rasura pragmática que podem surgir em situações de textos-dialogais:

Exemplo 3: (rasura oral glosada pragmática):

A: - Mamãe.

¹⁷ Segundo o dicionário de Linguística, o aspecto pragmático da linguagem concerne às características de sua utilização (motivações psicológicas dos falantes, reações dos interlocutores, tipos socializados da fala, objeto da fala, etc.) por oposição ao aspecto sintático (propriedades formais das construções linguísticas) e semântico (relação entre as unidades linguísticas e o mundo).

B: - Mamãe, não. Sou quem estou escrevendo. (mostrado quem é que tem autoridade sobre a escrita do manuscrito)

A: - Papai.

B: - Papai, não. E foi isso que a gente tinha falado? (se referindo ao que havia sido negociado anteriormente)

A: - Titia.

B: - Titia, não. Nesse lugar não vai ficar bom. (se referindo a posição na folha: gráfico-visual).

A: - Titio.

B: - Titio, não. Pra que isso? (interrogativa)

A rasura oral glosada textual ocorre quando o comentário está relacionado à unidade do manuscrito. Ela traz um comentário cujo argumento remete à manutenção da unidade do texto. É a rasura que mostra uma necessidade de coesão e coerência para aqueles que escrevem e combinam sua escrita.

Exemplo 4: (rasura oral glosada textual):

A: - Papai.

B: - Papai, não. Tem que colocar primeiro o nome mamãe.

A: - Irmã.

B: - Irmã, não. Ai todo mundo vai pensar que ela é amiga.

A: - Irmão.

B: - Irmão, não. Ainda falta escrever o nome irmã.

A rasura oral gráfica ortográfica acontece quando o comentário está remetido à grafia ou à ortografia da palavra ou do da frase que está sendo escrita.

Exemplo 5: (rasura oral glosada gráfico-ortográfica):

A: [escrevendo a palavra "PRA"]

B: - Que palavra doida é essa? (apontando para a palavra "PRA")

A rasura oral de glosa lexical é quando o comentário está direcionado à palavra ou expressão.

Exemplo 6: (rasura oral glosada lexical¹⁸):

A: - Mamãe.

B: - Mamãe, quer dizer papai.

A: - Papai.

B: - Papai, para titio?

A: - Titio.

B: - Titio, não. Qual é a palavra?

A: - Titia.

B: - Titia, não tem sentido. Irmã.

A: - Irmã.

B: - Irmã, não. Fica ruim! Coloque prima.

Como podemos observar as rasuras orais acontecem quando há um engajamento de dois ou mais alunos no processo de escritura em ato e na relação do *scriptor* e suas posições subjetivas no curso do manuscrito (poema) que se escreve.

Como essa pesquisa acontece com o objetivo de analisar textos escritos a quatro mãos e, principalmente, o que os alunos conversam ao realizarem a construção desse texto, nos deparamos com o processo de co-enunciação, postulado em todo esse trabalho anteriormente e nos capítulos que se seguem.

Consideramos que a prática de conversar sobre o que irão escrever potencializa um movimento de autoria em que o estranhamento é inevitável para quem escreve e fala, e/ou para quem fala e escreve. Essa escuta ocorre com o interesse de “melhorar” o que se está escrevendo, apagando o que se considera “errado”, ou ser mais criativo sobre esse processo de escritura. Isso não quer dizer que o texto vai ser desprovido de erros, ou será, em primeiro momento considerado um clássico da literatura.

[...] esse movimento de que incide sobre a retomada de um elemento posto na superfície do dizer, através do qual o sujeito retorna sobre o dito, re-significando-o na medida em que interroga, o comenta, o

¹⁸ Segundo o dicionário Aurélio (2008) lexical - pertencente ou relativo ao léxico, difusão, empréstimo, fonologia.

glosa, o censura, restringindo seu escopo e seus efeitos (CALIL E FELIPETO, 2008, p. 09).

No terceiro capítulo, iremos detalhar a metodologia utilizada que nos fez chegar até as rasuras escritas e orais, ou seja, nos efeitos de retomada do dizer em dupla, que nos permitiram descrever - as rasuras orais - de forma mais detalhada.

4 O PROCESSO METODOLÓGICO

4.1 A coleta de dados e o projeto didático

Os dados foram coletados no ano de 2001 no Centro Educacional Miosótis, uma escola filantrópica localizada no conjunto Henrique Equelman, na periferia de Maceió – AL, como parte do projeto “Equívoco, Cria(n)ção & Erro: (des)limites do texto”, financiado pelo CNPq, elaborado pelo Professor Doutor Eduardo Calil de Oliveira. A proposta faz parte do projeto didático “Poema de Cada Dia”, do qual fizemos parte como bolsista de Iniciação Científica, colaborando com as filmagens e transcrições, juntamente com outra bolsista¹⁹.

Como já vimos anteriormente, nossas análises estão centradas nas rasuras orais, concebidas por um processo de produção em ato. Adotamos a metodologia desenvolvida por Eduardo Calil desde 1989. Essa metodologia nos aproxima de todo o processo de criação em ato, permitindo uma melhor apreensão do que acontece quando a dupla escreve seu texto – poema. A dupla filmada se encontra em contexto escolar.

Esse procedimento busca recuperar tanto o que foi escrito como o que foi conversado na escolha do que seria colocado ou não no texto. Mas antes que essas filmagens viessem a acontecer alguns procedimentos foram necessários para a implantação do projeto na escola e para a coleta dos dados.

Inicialmente o grupo de pesquisadores propôs à escola um projeto didático em Língua Portuguesa que favorece a leitura e a produção de textos em sala de aula. Para um melhor entendimento do processo, um trabalho de formação continuada e um acompanhamento pedagógico eram realizados para professores e coordenadores pedagógicos da escola. Participaram também dessa formação bolsistas envolvidas na coleta de dados e nas transcrições das filmagens e alunos dos cursos de Letras e Pedagogia que estivessem envolvidos com a linha de pesquisa e/ou que fossem orientandos do Professor Dr. Eduardo Calil.

Esse processo prioriza a criação de um ambiente letrado na escola e, principalmente, em sala de aula onde um número significativo de textos que fazem parte do projeto, circule em sala. Para essa análise, o projeto que fez parte das

¹⁹ A bolsista do CNPq era a aluna de Pedagogia Wedlane Roberto da Silva, que hoje é Mestre em Educação pela Universidade Federal de Alagoas.

filmagens, foi o “Poema de Cada Dia”. O projeto é composto de dois livros: um consta de 210 poemas de autores diversos, que deveriam ser lidos ao longo do ano letivo (2001) e outro com propostas de atividades de produção de texto, de leitura e de interpretação a serem realizadas quinzenalmente e de onde foram feitas as filmagens que nos propusemos a descrever.

Os procedimentos de filmagens seguiam o seguinte roteiro:

1 – Inicialmente o professor/orientador da atividade era filmado enquanto apresentava consigna da proposta de produção textual;

2 – Os alunos da sala eram filmados à medida que fossem interagindo com o professor;

3 – A entrega do material – caneta e papel - para a produção dos poemas era realizada, após todas as orientações;

4 – O foco da filmagem deixava de ser a sala e passava a ser uma única dupla e assim a captura do processo de produção em ato se tornava evidente.

A execução do projeto ficou a cargo dos professores da escola comunitária Centro Educacional Miosóti e tinha como objetivo criar maiores condições de produção adequadas para que os alunos pudessem estar imersos em um universo poético. A escola atende a alunos de classe social desfavorecida que, em geral, abandonaram a escola pública em função das repetidas reprovações, justificando, dessa maneira, o avanço nas idades dos alunos, visto que na instituição esses alunos tinham a oportunidade de avançar na aprendizagem e ter a chance de retornar a escola pública.

As filmagens foram efetivadas por uma aluna bolsista do CNPq, estudante de Pedagogia da UFAL – Universidade Federal de Alagoas – e as transcrições também eram realizadas por ela (não necessariamente a mesma que filmou determinado processo de produção o transcrevia). As bolsistas se dirigiam para a escola de acordo com a solicitação do Professor Orientador da UFAL e realizavam as filmagens desde o primeiro momento em que o professor/coordenador da tarefa entrasse em sala.

Durante a produção do poema em dupla, a participação do professor/orientador da tarefa se limitava às perguntas da dupla filmada. A bolsista não estava autorizada a intervir no processo, mesmo sendo a pessoa mais próxima da dupla neste momento. A dupla só podia interagir em si.

De todas as filmagens realizadas em 2001 descrevemos as rasuras orais de duas duplas. Uma filmagem com a participação da dupla Valdemir e Maria das Graças a qual deu origem ao poema feito a partir da palavra “cidade” e que ficou sem título, e outra com a participação de Valdemir e Wellington feito a partir do nome de um animal e que deu origem ao poema “beija-flor”. Os alunos tinham entre 11 e 13 anos de idade e tiveram autorização por escrito de seus responsáveis que permitiram a utilizações de imagem e de áudio.

As filmagens utilizadas nesse método investigativo funcionam como uma espécie de “memória do processo de escritura”. Evitando também que o investigador interrogasse os alunos – duplas – sobre o que eles escreveram. Se isso acontecesse o investigador teria que interromper o fluxo do processo de criação, e mesmo que o fizesse em um momento posterior, as crianças poderiam não lembrar o motivo de terem escrito isso, ao invés daquilo.

O processo de criação é complexo, mas com essa metodologia e as análises das conversas realizadas durante o processo de criação de um poema, podemos recuperar de forma mais clara o que fica registrado no texto.

A metodologia utilizada nas investigações sobre o processo de escritura em ato, quando uma díade escreve um único poema, tem nos permitido observar de forma mais clara como a relação/interação entre o texto e o(s) sujeito(s) acontece.

4.2. A transcrição e o ELAN

As filmagens foram transcritas com o apoio do programa ELAN²⁰ que permite a sincronização entre a imagem captada e o áudio registrado. Esse programa oferece ferramentas para uma obtenção fidedigna do processo de escritura a dois. Com ele além dos gestos, expressões faciais e falas, podemos captar as rasuras escritas e orais no momento exato em que acontecem.

As transcrições são realizadas pelo pesquisador/anotador, pois o programa não efetua a transcrição automática. Inicialmente, acrescenta-se o vídeo no programa ELAN que passa a exibir o vídeo na parte superior esquerda da tela, o

²⁰ Eudico Linguistic Annotator; programa desenvolvido pelo Max Planck Institute for Psycholinguistics e pode ser obtido gratuitamente em www.lat-mpi.eu.

tamanho da apresentação do vídeo, no programa, depende de como o pesquisador/annotador o deseja ver.

Após a inserção do vídeo temos a possibilidade de visualizar simultaneamente as imagens e das anotações que ainda serão efetivadas. À medida que os fatos ocorrem o pesquisador/annotador cria trilhas para inserir as anotações relacionadas ao que se passa enquanto os alunos escrevem.

4.2.1. As trilhas do programa ELAN

As trilhas são um recurso do programa ELAN para que o pesquisador/annotador escreva tudo que se passa na filmagem. Para nossas transcrições, criamos trilhas individuais para cada participante e para cada ação, como a fala, o texto escrito, as rasuras escritas e rubrica.

Na trilha das falas encontramos tudo o que foi possível identificar do que foi falado pelos participantes. Por exemplo: uma trilha para o professor/coordenador, uma trilha para Maria José, uma para Valdemir, outra para Maria das Graças, trilha para Wellington, uma trilha para Roberto, trilha para fala de alunos que não foi possível identificar o nome (aluno 1, aluno 2, aluno 3) e trilhas para alunos que foi possível identificar o nome e que interagiram na primeira parte da filmagem ou no final, quando era pedido que cada dupla lesse seu poema (Edson, Carlos, Regina, Alex, etc.).

Além dessas trilhas, temos as trilhas de quem escreve tanto no quadro como na folha de papel. Essas trilhas são definidas como “professor/coordenador escreve”, “Maria José escreve”, “Valdemir escreve”, “Maria das Graças escreve”, etc. Outras trilhas também podem ser encontradas nas transcrições. Trilhas como “Valdemir rasura” ou “Maria das Graças rasura”, que estão diretamente ligadas às trilhas “Valdemir escreve” ou “Maria das Graças escreve”, ou quem estiver escrevendo o texto.

Vale ressaltar que na maioria das filmagens Valdemir era quem ficava de posse do papel e da caneta e era ele quem mais escrevia na folha de papel. Mas em alguns momentos, partindo de sua vontade ou da solicitação do professor/coordenador da atividade, Valdemir passava a caneta e o papel para seu companheiro ou companheira.

A trilha “rubrica” apresenta a narração do que se passa e que não poderia ser apreendido somente pela fala ou pela escrita dos participantes da filmagem. Ela descreve os movimentos de cada participante – um olhar, um gesto. Essa trilha é escrita toda em letra maiúscula, diferenciando-se assim das demais.

Com esse programa tivemos acesso a uma parte do processo de escritura em ato e pudemos observar nessas práticas de textualização os caminhos trilhados pela dupla para criação de seus poemas e, portanto, das rasuras escritas e orais.

4.2.2. Mais ferramentas do programa ELAN

O programa possui várias outras ferramentas que são necessárias para a realização do trabalho do pesquisador/annotador. Mas vale ressaltar que mesmo o simples trabalho de transcrição requer bastante atenção e tempo para que o trabalho tenha êxito. O tempo gasto para cada transcrição depende do tempo de cada filmagem e da qualidade do áudio.

Vejamos a seguir a janela do programa ELAN e suas principais ferramentas utilizadas nas transcrições:

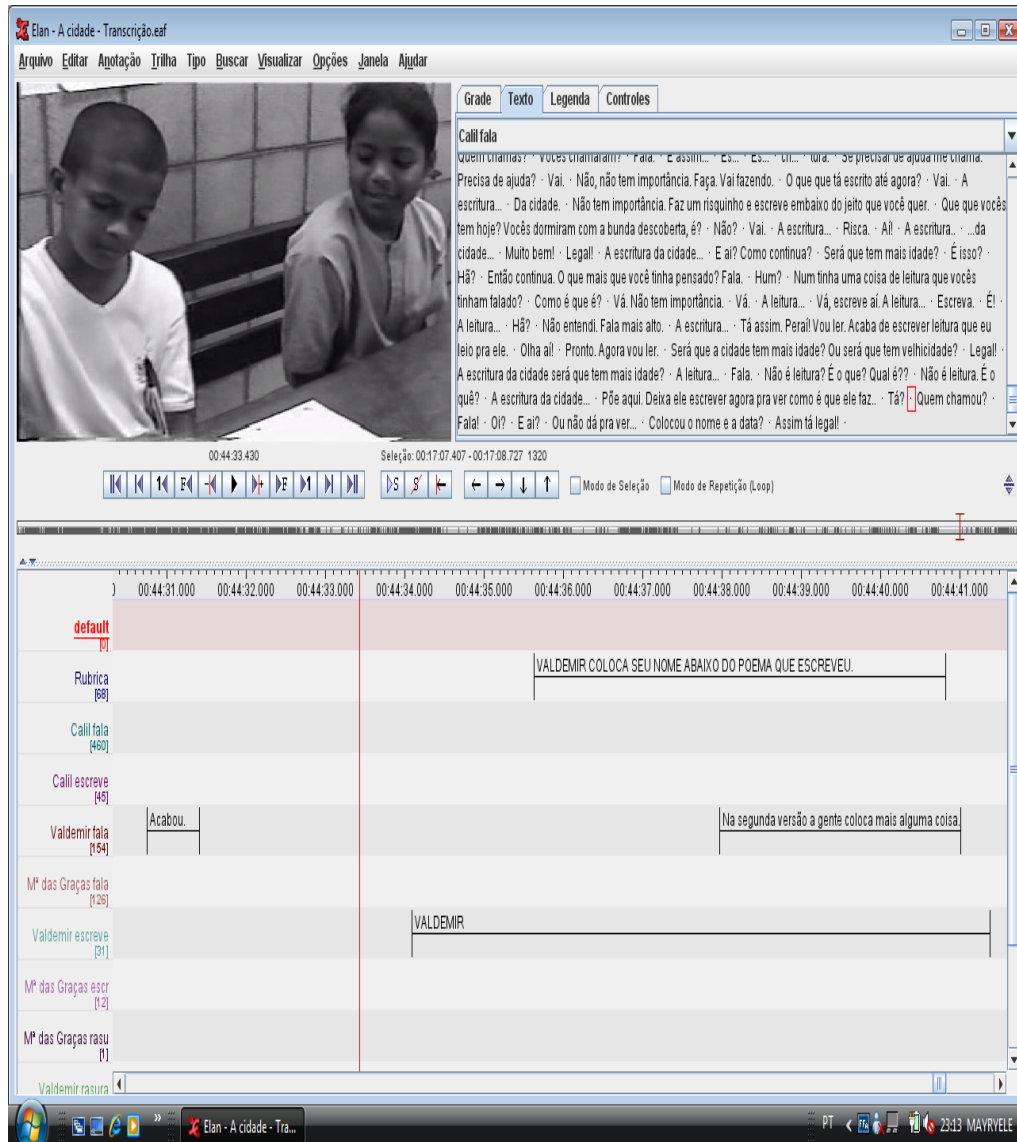


Figura 3: Área de trabalho do programa ELAN.

Para uma melhor explicação, separamos as ferramentas. Primeiramente mostraremos a figura e em seguida a explicação de cada uma.

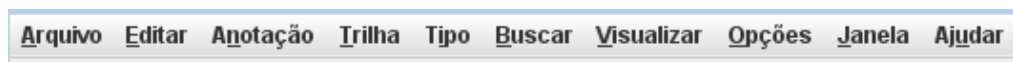


Figura 4. Barra de menu.

Nesse item (figura 4) encontram-se os seguintes botões do menu principal do programa: arquivo, editar, anotação, trilha, tipo, buscar, visualizar, opções, janela e ajuda. Com o menu podemos criar, salvar, abrir e exportar arquivos. A exportação da transcrição permite a geração de um arquivo no qual se pode visualizar, em

várias páginas, todas as anotações que são feitas nas trilhas e o tempo que cada ação levou para acontecer. Assim, efetuamos nossas análises, pois os dados são transportados para a folha de papel. Nessa pesquisa, todo o processo de transcrição é exportado no formato HTML (*Hyper Text Markup Language*). Esse formato é um tipo de linguagem utilizada para a produção de páginas na internet, gerando um arquivo extenso com as anotações feitas nas trilhas.

Depois de realizada toda a transcrição no programa, geramos um novo arquivo em HTML e executamos os comandos de copiar e colar (ctrl+c e ctrl+v, respectivamente) das partes utilizadas para as análises. Assim, nos remetemos a determinados momentos da filmagem com o intuito de fundamentar os argumentos apresentados.

O menu principal também nos permite criar novas trilhas, fazer a modificação das falas e ações nas trilhas e consultar diversos tópicos de auxílio no botão “ajuda”.



Figura 5. Visualização do vídeo.

A figura 5 refere-se ao local do campo de visualização do vídeo. Ao criarmos um no arquivo no ELAN, é realizada uma solicitação para a inserção de um arquivo de vídeo já existente. O programa reconhece esse arquivo de vídeo, colocando-o em sua área de trabalho, conforme podemos observar na figura 5.

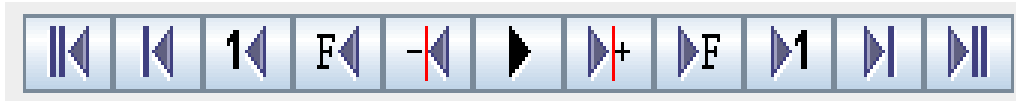


Figura 6. Controladores principais.


Com os controladores principais (figura 6) é possível realizar as funções “tocar” (play) e “parar” (stop) a reprodução do vídeo. Os outros botões nos permitem avançar e retroceder o vídeo com precisão.


Com os botões apresentados é possível percorrer toda a filmagem com exatidão, possibilitando uma análise detalhada das filmagens e trazendo uma maior agilidade ao trabalho do pesquisador/annotador. Vale ressaltar, que esses botões são os mais utilizados enquanto realizamos as transcrições.



Figura 7. Controladores de seleção

Na figura 7 encontramos os controladores de seleção que nos permite selecionar um intervalo de tempo na filmagem e reproduzi-lo isoladamente. Utilizamos muito esse recurso quando não conseguimos entender a fala dos participantes. Para que isso aconteça, selecionamos esse trecho que pode ser repetido várias vezes até que se possa ser entendido o que os participantes da filmagem falaram. Abaixo, temos a função de cada botão:

 - Reproduz a área selecionada.

 - Limpa a área selecionada.





 - Move a linha do tempo para o início da seleção.



Figura 8. Controladores de anotação.

Na figura 8, encontramos os controladores de anotação, que possibilitam o adiantamento e/ o retrocesso da linha do tempo para as anotações imediatamente anteriores e/ou posteriores de uma determinada trilha, facilitando a busca de uma

anotação específica da imagem. Os quatro botões responsáveis por essas ações são:

-  - Vai para a anotação da trilha ativa.
-  - Vai para a anotação seguinte da trilha ativa.
-  - Vai para a anotação acima da trilha ativa.
-  - Vai para a anotação abaixo da trilha ativa.

Os controladores de anotação também servem para adiantar o conteúdo de uma trilha, suprimindo os momentos sem anotações.

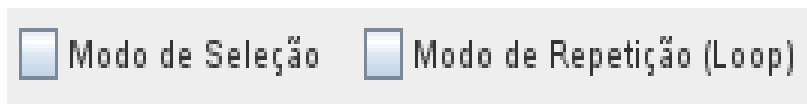


Figura 9. Modo de seleção.

No item chamado modo de seleção (figura 9) se encontra duas ferramentas de trabalho para a identificação do conteúdo do vídeo. A primeira, chamada “modo de seleção”, efetua a seleção de um intervalo do vídeo em curso até sua pausa. A segunda, “modo de repetição (loop)”, ocasiona a repetição ininterrupta e automática do trecho selecionado. Com essa repetição podemos identificar de forma mais eficiente alguma fala ou ação da filmagem.



Figura 10. Controlador de *media*.

Com o controlador de *media* podemos aumentar de diminuir o volume e a velocidade da *media*. Quando o botão é acionado temos a seguinte figura, que aparece ao lado do campo de visualização do vídeo:

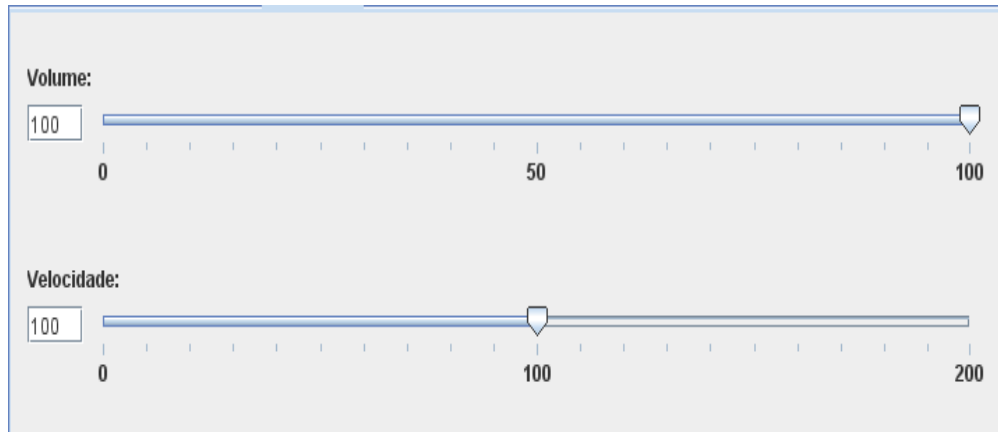


Figura 11.

Interferir na velocidade de uma media é um recurso de grande valia, pois quando se diminui a velocidade normal todos os sons tornam-se mais graves possibilitando uma maior compreensão da voz dos participantes. Porém, quando aceleramos a velocidade do vídeo os sons tornam-se mais agudos. Assim, podem-se adaptar esses recursos para cada situação, ou timbre de voz, com o objetivo de atingir uma melhor compreensão do trecho selecionado.

Os recursos do item “modo de seleção” (figura 9) tem uma maior eficiência quando os mesmos são combinados às ferramentas de controladores de *media* (figura 10).

default [0]
Rubrica [68]
Calil fala [460]
Calil escreve [45]
Valdemir fala [154]
M ^a das Graças fala [126]
Valdemir escreve [31]
M ^a das Graças escr [12]
M ^a das Graças rasu [1]

Figura 12. Trilhas.

As trilhas ficam dispostas uma sobre a outra, formando uma coluna, no canto inferior esquerdo do programa ELAN, abaixo do campo de visualização do vídeo, como mostra a figura 12.

Como vimos no tópico 3.2.1. (As trilhas do programa ELAN), as trilhas são criadas e nomeadas pelo pesquisador/annotador, conforme a fala de cada envolvido na filmagem aparece.

Antes de fazermos qualquer anotação é preciso ativar a trilha clicando duas vezes com o mouse na trilha desejada para inserir as anotações. Ao executar esse comando a trilha ficará em destaque na cor vermelha. As trilhas ficam na vertical e suas anotações na horizontal. Na figura a seguir, podemos observar com mais precisão essa explicação:

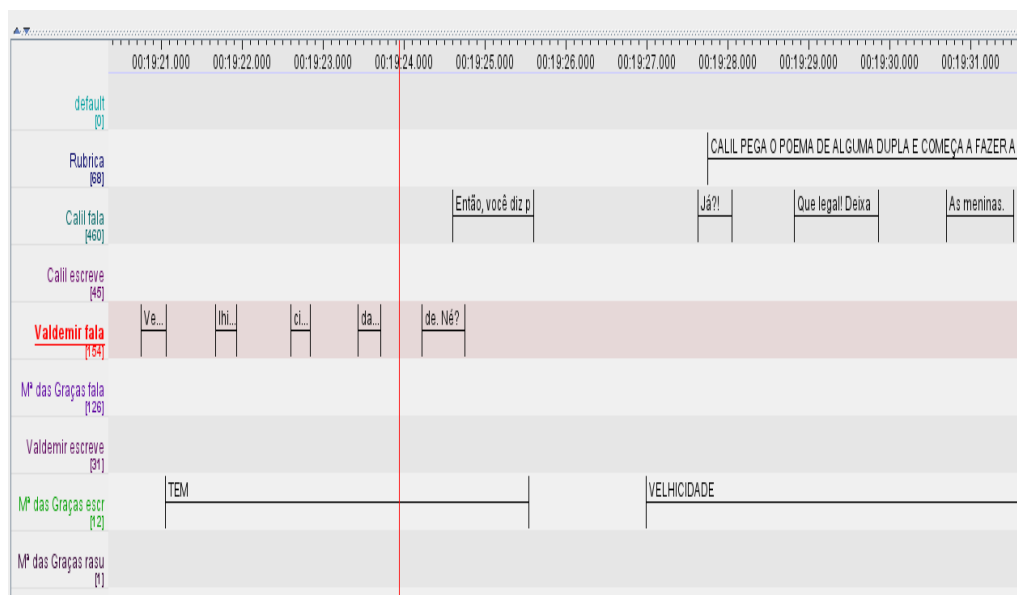


Figura 13.

A linha do tempo (figura 14), que aparece em vermelho na vertical, indica com exatidão que parte da filmagem está sendo reproduzida no momento.

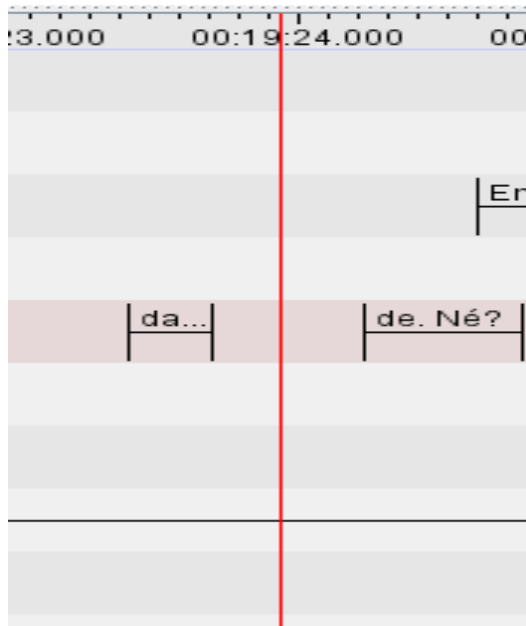


Figura 14. Linha do tempo.

Ela pode se movimentar em tempo real ou ter a velocidade reduzida ou aumentada por meio do controlador de *media*. Ainda é possível arrastá-la para selecionar um trecho ou até posicioná-la em um lugar específico, avançando ou retrocedendo a filmagem.

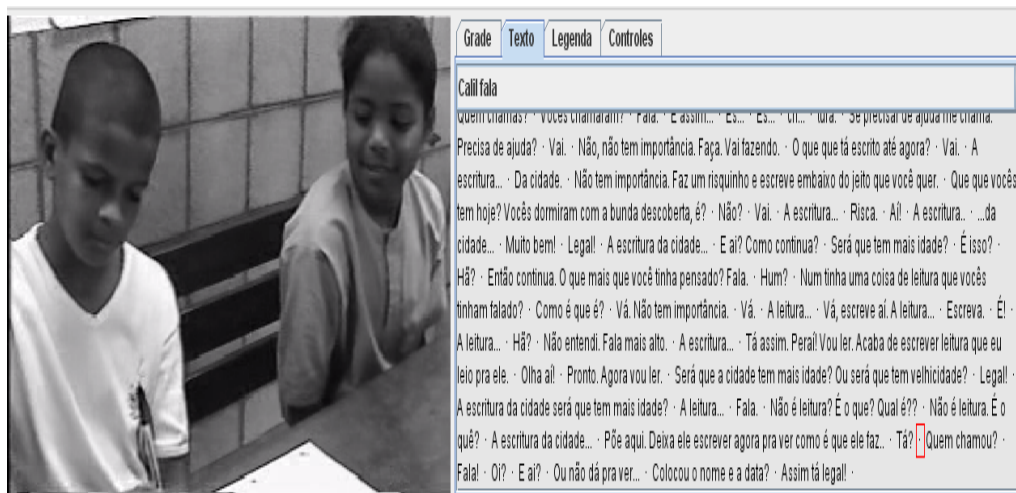


Figura 15. Visores específicos das anotações.

A figura 15 corresponde aos “visores específicos das anotações”. Como podemos observar o campo de visualização do vídeo encontra-se no canto superior esquerdo e os “visores específicos das anotações” no lado direito. Nele temos quatro botões denominados pelo programa de: grade, texto, legenda e controles. Os três primeiros botões são exclusivos dos “visores específicos das anotações”. O

recurso “controles” é usado para alterar os fatores volume e velocidade do vídeo, conforme foi explicado anteriormente.

Grade					
Valdemir fala					
>	N.	Anotação	Tempo Inicial	Tempo Final	Duração
	4	Macial...	00:01:47.290	00:01:47.950	00:00:00.660
	5	São Paulo!	00:02:35.135	00:02:36.135	00:00:01.000
	6	São Paulo, Bahia!	00:02:40.778	00:02:42.078	00:00:01.300
	7	É um bairro.	00:02:54.555	00:02:55.125	00:00:00.570
	8	De cidade, pode ser idade.	00:05:08.700	00:05:10.500	00:00:01.800
	9	Cida também.	00:06:45.360	00:06:46.180	00:00:00.820
	10	Ci... Ci... Cida.	00:06:58.350	00:06:59.210	00:00:00.860
	11	Cida de cidade.	00:06:59.510	00:07:00.440	00:00:00.930
▶	12	Já tem ali!	00:08:54.110	00:08:55.010	00:00:00.900
	13	Tia. Tia.	00:10:11.450	00:10:12.440	00:00:00.990
	14	Tia.	00:10:13.290	00:10:13.750	00:00:00.460
	15	Talia	00:10:14.200	00:10:14.700	00:00:00.500

Figura 16. Visores específicos das anotações: grade.

Nos recursos “visores específicos das anotações”, tem-se o botão “grade”, como podemos observar na figura 16. Com ele é possível selecionar uma trilha e visualizá-la por inteiro, estando visível o tempo inicial, o tempo final e a duração de cada seção, respectivamente. Na figura acima, temos a trilha “Valdemir fala, com todos os enunciados feitos por ele.

Grade			
Valdemir fala			
Um passarinho lá na telha. · Bairro! · País! · Macial... · São Paulo! · São Paulo, Bahia! · É um bairro. · De cidade, pode ser idade. · Cida também. · Ci... Ci... Cida. · Cida de cidade. · Já tem ali! · Tia. Tia. · Tia. · Talia. · Cidade. · Também pode ser o nome: Japão, João. · Ali mesmo no quadro. · Pode. · Tem que botar o título cidade, é? · Versão segunda... · Primeira... · Pode botar o nome cidade né, também? · Ué, mas vai falar da... · Eu vou botar aqui: será que a cidade tem mais idade. · Ou tem mais veracidade? · Ve... · É. Mais velha assim... · Tem idade. · Ou... · Ou tem velhidade · Velhici... · Então, chama o Edu ali. · Oh Edu! · Oh Edu! · Quer não! · Mais idade? · Idade. · Ou tem mais velhidade? · Tem veracidade... · Ou será que tem... · Ve... · Ihi... · ci... · da... · de. Né? · Vá, pule uma linha e faça outra. · Ponto final. · Quem tem... · Pronto! · A leitura da cidade é dura. · A leitura da cidade é dura. · Na... · A esquitura... · A es... · Esqui... · Como é essa palavra? · Escritura da cidade... · Não tem mais idade. · A segunda. · Bote o que quiser botar. · Bota ai o que você disse. · É o que, heim?! · É com "c", menina. · Tia! · Cala a boca! · Tá errado isso ai! · Tem idade ai... · Porque ela é muito inteligente. · Não. · Tinha, mas [TRECHO NÃO ENTENDIDO] · Eu sabia essa... essa história todinha, mas ela tia... [TRECHO NÃO ENTENDIDO] · Ovel... É de novo é? · É de novo é? · Num é leitura não ai... · É... · De novo velhidade			

Figura 17. Visores específicos das anotações: texto.

Por meio do botão “texto”, conforme a figura 17, podemos visualizar todas as anotações de uma trilha específica, em forma de um único texto. Pode-se selecionar uma seção e ser remetido a ela pelo programa, visualizando o momento do vídeo em que aquilo se deu.

Os recursos “grade” e “texto” são importantes para o pesquisador/annotador, pois facilitam a localização de uma passagem específica, não sendo preciso assistir todo o vídeo para encontrar o trecho que se deseja. Como estudamos os bastidores da rasura, esses dois recursos foram muito importantes neste trabalho.

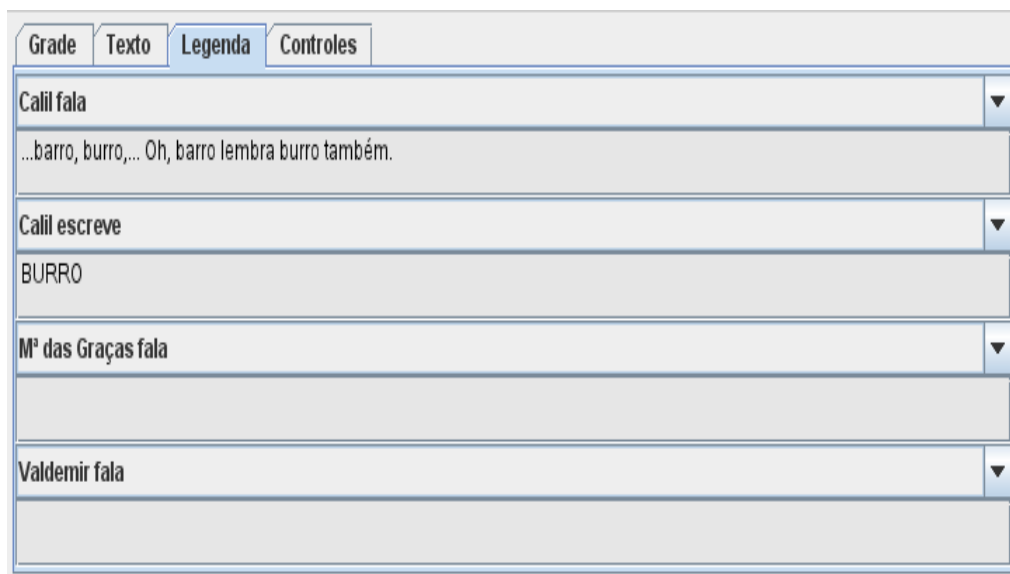


Figura 18. Visores específicos das anotações: legenda.

O botão “legenda” possibilita a seleção de uma combinação de trilhas que se planeja observar juntamente. Na medida em que a linha do tempo vai passando, o que é dito nas trilhas escolhidas vai aparecendo em “legenda”. Acima, podemos observar a captação de um momento em que duas trilhas selecionadas estavam ativas.

4.2.3. Visualização da transcrição no programa ELAN

A geração de páginas de forma organizada é um recurso útil que o programa nos oferece, na qual as trilhas ficam dispostas coordenadas umas com as outras sob

o fator tempo. Para que isso aconteça ao fim do trabalho de transcrição, é necessário que se exporte o arquivo para o formato HTML. Como é demonstrado na figura 19 abaixo:

Valdemir fala	A escritura da cidade...	Dá pra ler ou não dá pra ver?			
TC	00:37:07.770 - 00:37:09.420	00:37:10.480 - 00:37:13.330			
Mª das Graças fala			Tem mais... [TRECHO NÃO CAPTADO]		Velhacidade
TC			00:37:43.719 - 00:37:45.829		00:38:03.535 - 00:38:05.045
Valdemir escreve				SERA QUI TEM MAIS	
TC				00:37:59.330 - 00:38:18.320	
Mª das Graças fala	Será que...	Será que a ci...	... escritura da cidade...	Será...	
TC	00:38:06.705 - 00:38:07.975	00:38:09.630 - 00:38:11.040	00:38:12.330 - 00:38:13.800	00:38:15.520 - 00:38:16.000	
Valdemir escreve					IDADE
TC					00:38:33.710 - 00:38:38.690
Valdemir fala	Será que tem mais idade?	Ou será que tem...	Que dá...	Será...	
TC	00:38:38.930 - 00:38:40.350	00:38:43.666 - 00:38:45.176	00:38:45.387 - 00:38:45.987	00:38:47.527 - 00:38:47.977	
Valdemir escreve					SERA QUE DA PRA
TC					00:38:48.897 - 00:39:00.307
Valdemir fala					A escritura da cidade será que tem...
TC					00:40:15.461 - 00:40:18.151
Valdemir escreve	LER OU DA PRA ESC...			NÃO DA PRA VER	
TC	00:39:00.869 - 00:39:13.639			00:39:43.231 - 00:39:58.961	
Valdemir rasura		ESC	DAPRA		
TC		00:39:25.290 - 00:39:26.460	00:39:31.671 - 00:39:32.941		

Figura 19. Visualização de um trecho da transcrição.

Na extremidade esquerda deste fragmento, observamos as trilhas dispostas verticalmente umas abaixo das outras. Neste fragmento, no intervalo de tempo 00:37:07:770 a 00:40:18:151, aparecem apenas as trilhas “Valdemir fala”, “Mª das Graças fala”, “Valdemir escreve” e “Valdemir rasura”, muito embora haja outras trilhas nessas transcrição.

Nesse trecho é possível acompanhar o tempo cronometrado (TC), que aparece diferenciado na cor vermelha. Esse tempo retrata o momento exato das falas ou das ações ocorridos na filmagem. O formato do tempo é o seguinte: hora, minuto, segundo e milésimo de segundo (hh:mm:ss:ms, respectivamente). Como o tempo total das filmagens foi inferior ao de uma hora, os dígitos que correspondem à hora aparecerão como 00 (zero, zero). Os demais aparecerão como explicado anteriormente.

É importante que se leia esses quadros da esquerda para a direita, quadro por quadro. Deve-se perceber que a ordem crescente do TC não necessariamente determina dos acontecimentos, devendo sempre observar o tempo cronometrado na forma hh:mm:ss:ms (hora, minuto, segundo e milésimo de segundo) para entender a sequência dos fatos.

Em nossas descrições, o foco foi as rasuras orais, cujo conceito foi explicado no capítulo anterior. Porém, vale lembrar, que nos portaremos também, às rasuras escritas para que possamos entender esses movimentos. As ferramentas do programa ELAN nos possibilitam encontrar essas rasuras com mais facilidade. Essa ferramenta é uma grande aliada dos nossos estudos, a partir do qual lançamos mão da maior parte dos recursos que ela nos oferece, mesmo sem fazer uso de toda a filmagem, embora sua totalidade tenha sido de fundamental importância para o entendimento do processo de criação do texto.

5 OS PONTOS DE TENSÃO: AS RASURAS ESCRITAS E ORAIS

Neste capítulo destacamos os pontos de tensão de dois processos de escritura em ato. Destas tensões surgem as rasuras orais. Em um dos processos observamos a escrita de um poema sem título, mas que foi realizado a partir da palavra “cidade” e escrito por Valdemir e Maria das Graças. O outro foi intitulado de “beija-flor”, e foi escrito a partir do nome de um animal. Este foi escrito por Valdemir e Wellington.


Para as descrições das rasuras orais, salientamos que elas estão relacionadas ao que aparece ou não no texto e até mesmo ao que não tem relação com a produção dos poemas. Podemos nos antecipar explicando que um tom de voz irônico, também pode ser considerado uma modalidade de rasura oral. Um caso deste tipo de rasura oral será observado no processo de escritura do poema realizado a partir da palavra “cidade”, no qual Valdemir diz que Maria das Graças é muito inteligente, mas com um tom de insatisfação perceptível. Deteremos-nos, a mais detalhes, desta e das outras rasuras orais que surgiram, no tópico a seguir.

A visualização das transcrições está em HTML, como foi apontado no item 4.2.3 do capítulo anterior. Mesmo com elas mostradas em HTML a cada descrição, também as mostraremos destacadas em letra de forma e itálico – *FORMA* – durante a explicação de cada uma. Entre colchetes [FORMA], aparece o que foi escrito pelos alunos, para podermos fazer a diferenciação do que foi escrito e falado.

5.1 Consigna da atividade e versão final do poema “A cidade”

Iniciamos mostrando o manuscrito do poema realizado a quatro mãos por Valdemir e Maria das Graças, no dia 29 de setembro de 2001. Em seguida iremos descrever como se emitiu a consigna para esta atividade, a descrição das rasuras escritas em função das rasuras descritas no primeiro capítulo: adição, supressão, substituição e deslocamento, e a descrição das rasuras orais em função das rasuras orais descritas no segundo capítulo: rasura oral direta e glosada.

As descrições das rasuras escritas e orais que serão realizadas a seguir referem-se ao manuscrito abaixo:

1 1º Versão 28/09/2006 

2

3

4 SERA QUE A CIDADE QUI

5 TEM MAIS IDADE OU SERA TEM VELHICIDADE.

6 *

7 A ESCRITURA SERA QUI TEM MAIS IDADE

8 A LEITURA OU TEM MAIS VELHICIDADE

9 SERA QUE DA PRA LER OU NAO DA PRA

10 VER

11

12

13

14

15 SERA QUE

16 ACIDADE TEM

17 MAIS IDADE

18 OU SERA QUI

19 TEM VELHICIDADE ✓

20 *

21 A ESCRITURA DA CIDADE

22 SERA QUI TEM MAIS

23 IDADE OU SERA QUE DA PRA

24 LER OU DA PRA ~~LER~~

25 NAO DA PRA VER

26 UM DOS DOIS TEM QUE ESCOLHER

27 * PARA A CIDADE CRESCE.

28 *

29

30

31

32 VALDEMIR

33 MARIA DA GRAÇA

34

35

36

21

²¹ A numeração das linhas não existe no poema original. Elas foram colocadas para melhorar a localização, para o leitor, na medida em que a análise é realizada.

A consigna desta atividade aconteceu da seguinte maneira: o professor/coordenador da atividade iniciou uma conversa com alunos, explicando-os que eles iriam escrever um poema a partir de associações com a palavra “cidade”. O professor/coordenador explica que escrever um poema é fazer uma brincadeira com as palavras. Ele coloca a palavra “cidade” na lousa (quadro negro) com letra de forma – CIDADE – e pergunta aos alunos o que a palavra lembra. Os alunos fazem associações das mais diversas, com a palavra “cidade”: bairro, país, interior, capital, Maceió, Rio de Janeiro, etc. Este primeiro momento aconteceu no tempo cronológico de 00:00:23.720 a 00:03:12.220. A seguir, vemos como a consigna feita pelo professor/coordenador da atividade aconteceu dentro das formulações da ferramenta do programa ELAN:

Calilí fala	né?	Vocês sabem. Vocês já têm escrito alguns poemas...	Um poema é como uma...	brincadeira com as palavras.	
TC	00:00:28.470 - 00:00:28.770	00:00:28.910 - 00:00:31.030	00:00:31.291 - 00:00:32.371	00:00:33.341 - 00:00:34.881	
Calilí fala	Né?	E a minha proposta hoje vai ser uma proposta que a gente vai...	partir de uma palavra...	e de uma palavra...	
TC	00:00:35.551 - 00:00:35.871	00:00:36.132 - 00:00:38.462	00:00:39.199 - 00:00:40.189	00:00:41.442 - 00:00:42.522	
Calilí fala	a gente vai fazer um monte de associações	e vai, a partir dessas associações...	Quer dizer,	dessa...	
TC	00:00:42.820 - 00:00:44.810	00:00:45.640 - 00:00:47.330	00:00:47.570 - 00:00:48.270	00:00:48.502 - 00:00:48.942	
Calilí fala	Do que nos lembra a palavra...	a gente vai escrever o poema.	E a palavra é a seguinte	Aqui oh!	Ai eu vou pondo na lousa
TC	00:00:49.582 - 00:00:51.792	00:00:52.412 - 00:00:53.872	00:00:54.092 - 00:00:55.022	00:00:55.322 - 00:00:55.852	00:00:56.140 - 00:00:57.350
Calilí fala	Eu vou pondo da lousa pra vocês...	O que...	O que a palavra lembrar vocês...	A palavra é essa	
TC	00:00:58.010 - 00:00:59.800	00:01:00.700 - 00:01:00.970	00:01:01.470 - 00:01:02.990	00:01:03.700 - 00:01:04.660	
Calilí escreve					CIDADE
TC					00:01:05.133 - 00:01:10.403
Rubrica	ESCREVE A PALAVRA CIDADE NA LOUSA.				
TC	00:01:05.372 - 00:01:10.272				
Calilí fala		O nome do poema...	O tema é cidade.	A palavra cidade lembra o quê?	
TC		00:01:08.290 - 00:01:09.410	00:01:10.502 - 00:01:11.572	00:01:13.878 - 00:01:15.738	
Valdemir fala					Bairro!
TC					00:01:18.608 - 00:01:19.218

Consigna realizada pelo professor/coordenador no TC de 00:00:28.470 – 00:01:15.738.

Em um determinado momento da filmagem um aluno fala a palavra “Japão” e o professor faz a associação que pretendia desde ter colocado a palavra “cidade”

na lousa. Ele associa “Japão” com “pão” e propõe a quebra da palavra “cidade”. Os alunos fazem a quebra e associações de outras palavras, ditas por eles mesmos, mas ainda não realizam a quebra da palavra “cidade”. Todo esse período aconteceu entre 00:03:13.610 a 00:05:07.760. Após esse momento Valdemir sugere no texto-dialogal que de “cidade” pode surgir a palavra “idade”. Como vemos a seguir:

Valdemir fala					De cidade, pode ser idade.
TC					00:05:08.700 - 00:05:10.500
Calil fala	De cidade, pode ser idade.		A idade tem muita...	A cidade tem muitas idades...	Que mais?
TC	00:05:10.920 - 00:05:12.680		00:05:14.067 - 00:05:15.237	00:05:15.675 - 00:05:17.375	00:05:18.842 - 00:05:19.512
Calil escreve		IDADE			
TC		00:05:11.765 - 00:05:14.905			

Texto-dialogal: Valdemir sugere a quebra da palavras “cidade”.

No turno que acontece de 00:05:08.700 a 00:05:10.500 – “A CIDADE TEM MUITAS IDADES” – representado na fala do professor/coordenador surge na produção de Valdemir e Maria das Graças como [“SERA QUE A CIDADE TEM MAIS IDADE”]. A dupla escreve o que o professor/coordenador havia, indiretamente, sugerido.

Outras associações são feitas pelos alunos, pelo próprio professor/coordenador e pela professora de sala de aula, Maria José e em seguida o professor/coordenador reforça a consigna da atividade como podemos observar no trecho abaixo:

Calil fala	Então veja...	...a partir do tema cidade...	A partir do tema cidade...	vocês vão combinar...	entre si...
TC	00:12:30.570 - 00:12:31.490	00:12:31.920 - 00:12:33.940	00:12:37.270 - 00:12:39.240	00:12:39.880 - 00:12:41.170	00:12:41.690 - 00:12:42.710
Calil fala	certo?	E vão escrever uma poesia...	...que trata desse tema:	cidade.	
TC	00:12:43.350 - 00:12:43.970	00:12:44.260 - 00:12:46.560	00:12:48.060 - 00:12:49.680	00:12:50.560 - 00:12:51.260	

Professor/coordenador reforça a consigna para realização do poema

O professor/coordenador lembra que a palavra “cidade” não precisa aparecer no poema, mas que o tema é sobre “a cidade” ou somente “cidade”.

Do início da consigna e da conversa entre o professor/coordenador e os alunos, até o momento em que a dupla Valdemir e Maria das Graças começam a escrever seu poema, o tempo cronometrado pelo ELAN é de 00:14:16.902. É a partir daqui que iremos realizar as descrições das rasuras desta filmagem proposta inicialmente neste capítulo.

Descreveremos, primeiramente, as rasuras escritas de cada processo de produção em ato e em seguida faremos as descrições das rasuras orais, propondo-nos relacionar o que aparece ou não no texto escrito, e o que é “dependente” das falas das duplas de alunos em cada processo. Mas vale lembrar que, para este trabalho, o que nos interessa são as rasuras orais. A descrição das rasuras escritas serve apenas para facilitar a visualização das rasuras orais dos leitores deste trabalho.

5.1.1 Descrição das rasuras escritas.

Neste tópico iremos descrever e nomear as rasuras escritas que aparecem no poema sem título de Valdemir e Maria das Graças, retomando as discussões do primeiro capítulo, sobre as formas como elas surgem em manuscritos: adição, substituição, supressão e deslocamento.

Faremos o recorte de cada uma dessas formas de rasura que aparecem no poema da dupla Valdemir e Maria das Graças. Como esta pesquisa se dedica a observar a produção do poema, através de filmagem, no momento em que ele está sendo escrito, facilita a descrição das rasuras escritas no manuscrito escolar específico. Ou seja, sabemos o momento exato de quando as rasuras escritas acontecem. É por este motivo que o processo é chamado de “escritura em ato”. Ele também faz surgir “rasuras em ato” – tanto orais quanto escritas -, e não apenas no final da escrita do poema, onde não poderíamos observar o ir e vir da escrita da dupla.

A primeira rasura escrita, que observamos no manuscrito escolar, de Valdemir e Maria das Graças é a que Valdemir, que é quem está de posse da folha e da caneta escrevendo, portanto, fazendo o “papel” de escriba do poema, efetua ao escrever o número 1 (um) por cima do 0 (zero) na data, na primeira linha da folha. Assim, Valdemir realiza a substituição de 0 (zero) por 1 (um), como vemos abaixo:

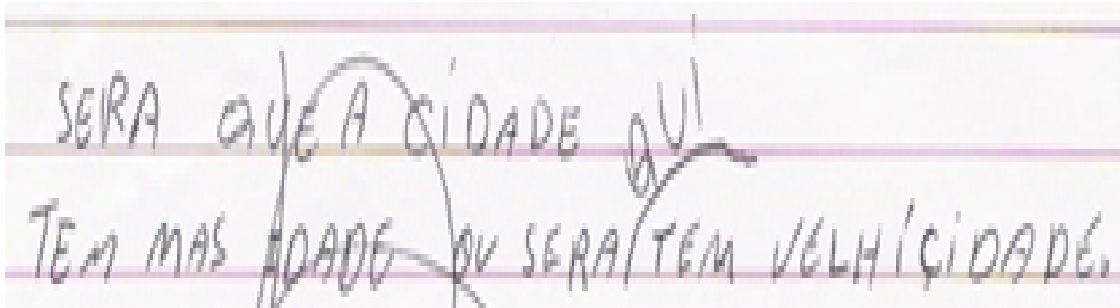


Rasura escrita: de substituição e riscada.

Esta rasura também pode ser considerada como uma rasura “riscada” já que o número 1 (um) aparece escrito por cima do 0 (zero), mas deixando-o ainda visível no poema.

A segunda rasura encontrada no poema é a que sucede a palavra [“SERA”] na quinta linha do manuscrito. A linha de número 4 e a palavra [“TEM”], na quinta linha, foram escritas por Valdemir que estava de posse da folha desde o momento em que o material havia sido entregue pela professora Maria José, pois antes que Valdemir continuasse a escrever o que havia falado, o professor/coordenador sugere que Maria das Graças continue escrevendo o poema. Isso pode ter acontecido por perceber-se que Maria das Graças não estava engajada no processo de escritura, para esta atividade.

Maria das Graças escreve: [“MAS IDADE OU SERA TEM VELHIÇIDADE”].



Rasura escrita de adição e sobrescrita.

Depois da escrita e de alguns minutos de silêncio, o professor/coordenador aproxima-se da dupla e faz a leitura do que já havia sido escrito. Nesse momento Maria das Graças percebe que esqueceu de escrever a palavra “que”, que no poema é grafada [“QUI”]. Como não havia espaço para entre [“SERA”] e [“TEM”], Valdemir pega a caneta e faz uma linha para cima e escreve a palavra que faltava. Essa é uma operação de adição, já que a palavra foi acrescentada sem que nenhuma outra saísse do poema. E pode também ser considerada como uma rasura sobrescrita. A palavra foi escrita acima de [“TEM”], demonstrando que [“QUI”] deveria estar entre as duas palavras, como mostra a figura abaixo:



Rasura escrita de adição e sobrescrita.

A troca de posse da folha de papel e da caneta, não são frequentes nos processos de escritura para a produção dos poemas do projeto “Poema de Cada Dia”, e também não são proibidas de acontecer. É claro que existe um que fala e um que escreve, inicialmente, mas uma troca pode existir no decorrer do processo sem causar “danos” à pesquisa.

Na sétima linha encontramos duas rasuras: uma de substituição e outra de adição. A de substituição ocorre quando Maria das Graças escreve “IS” na tentativa

de escrever ["ESCRITURA"], mas ela para o fluxo da escrita e pergunta ao professor/coordenador como se escreve a palavra. Ele a escreve no quadro e então surge a primeira rasura da sétima linha, pois ela escreve "E" por cima do "I" que havia feito. Vejamos o trecho dessa rasura:



Rasura escrita "borrão".

Além de uma rasura de substituição ela pode ser considerada como uma rasura "borrão". Isso porque qualquer pessoa que observar somente no manuscrito verá que não há nada de estranho na escrita de ["ESCRITURA"], mas com o acesso à filmagem, podemos afirmar que houve um retorno ao que foi escrito, provocando a rasura "borrão". A letra "I" foi borrada, pois não podemos mais vê-la. A outra rasura da sétima linha é semelhante a da segunda linha. É, como já dizemos, uma rasura de adição, onde as palavras ["DA CIDADE"], escritas uma após a outra, aparecem na parte superior do que já havia sido escrito, causando também uma rasura sobrescrita, como observamos na figura 27:



Rasura escrita de adição e sobrescrita.

As duas rasuras de adição que apareceram, até esse momento no poema, nos mostram que as palavras adicionadas já deveriam ter aparecido, e que só depois a dupla, lendo o que já havia feito, lembrou de acrescentar. Não foi algo do tipo: "Vamos colocar essa palavra aqui entre essas duas para ficar melhor". As palavras acrescentadas já deveriam está lá para dar sentido ao poema e para manter a relação do havia sido combinado antes de ter sido escrito.

A próxima rasura aparece na oitava linha e é marcada por um único risco, uma única linha feita sobre o trecho ["A LEITURA"]. Maria das Graças é quem escreve o trecho ["A LEITURA"], mas quem efetua a rasura é Valdemir. É uma

operação de supressão, em que o termo rasurado não volta à cena em mais nenhum momento do texto. Ela também representa uma rasura “riscada”, como vemos abaixo:



Rasura escrita de supressão e riscada.

A continuação do que está escrito na linha 8, após a rasura de [~~“A LEITURA”~~], é feito por Valdemir, pois ele não “aceita” ou não “gostou” do que estava sendo escrito por Maria das Graças. A filmagem também nos permite observar que um não é obrigado a aceitar o que o outro fala ou escreve. O poema é único, mas escrito a quatro mãos, no qual cada sujeito tem sua maneira de pensar, mesmo participando do mesmo processo. A dupla vai entrar em conflito, quando um não concordar com o outro e vice-versa.

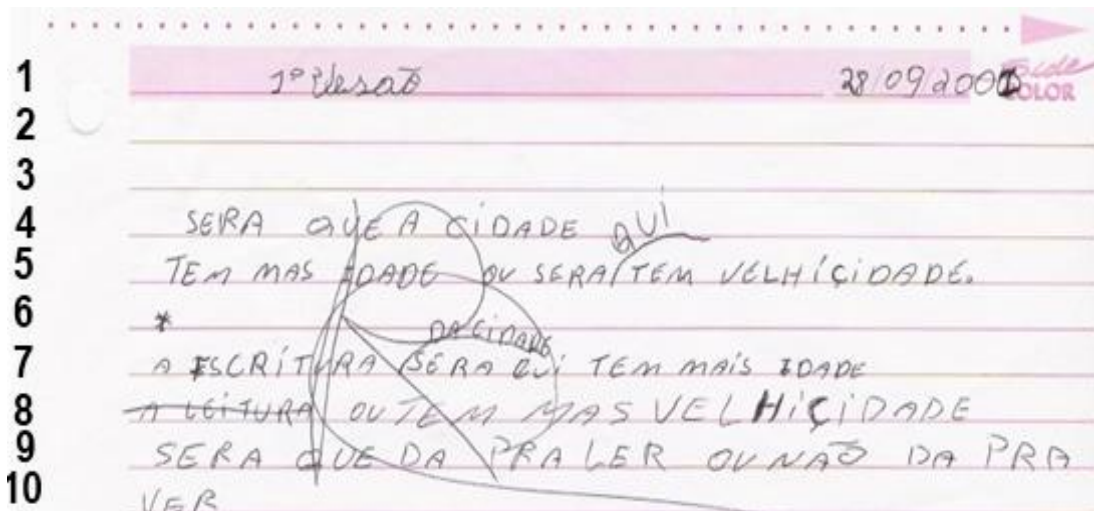
Esta primeira parte do processo de escritura do poema acontece entre os tempos de 00:14:46.180 e 00:32:50.456.

Rubrica		VALDEMIR COLOCA A DATA NA FOLHA.
TC		00:14:46.258 - 00:14:51.008
Valdemir escreve	28/09/2000	
TC	00:14:46.180 - 00:14:51.860	

Início do processo de escritura do poema a “cidade”.

Valdemir fala	A escritura da cidade será que tem mais idade?	Ou tem mais velhicidade?	
TC	00:32:10.358 - 00:32:13.498	00:32:13.978 - 00:32:15.998	
Mª das Graças fala			Que nome doído é esse?
TC			00:33:28.358 - 00:33:29.518
Valdemir escreve			SERA QUE DA PRA LER OU NÃO DA PRA VER
TC			00:32:50.456 - 00:33:22.296

Término da primeira parte do processo de escritura.



Primeira parte do processo de escritura do poema.

Valdemir, depois de ter escrito o que nomeamos de primeira parte do poema, decide escrever o poema no outro lado da folha. Ele deixa isso claro em sua fala, mas Maria das Graças o reprime²², dizendo que o que ele quer fazer não pode acontecer.

Rubrica	NOVAMENTE A DUPLA NÃO CONVERSA MAIS SOBRE O QUE PODERIA ESCREVER NO POEMA	
TC	00:34:23.795 - 00:34:34.345	
Valdemir fala		Vou passar pro outro lado.
TC		00:35:02.892 - 00:35:04.282

Rubrica	VALDEMIR PARECE QUERER ESCREVER NO OUTRO LADO DA FOLHA	
TC	00:35:02.892 - 00:35:07.102	
Mª das Graças fala		Pode não!
TC		00:35:05.492 - 00:35:06.232

Negociação entre Valdemir e Maria das Graças.

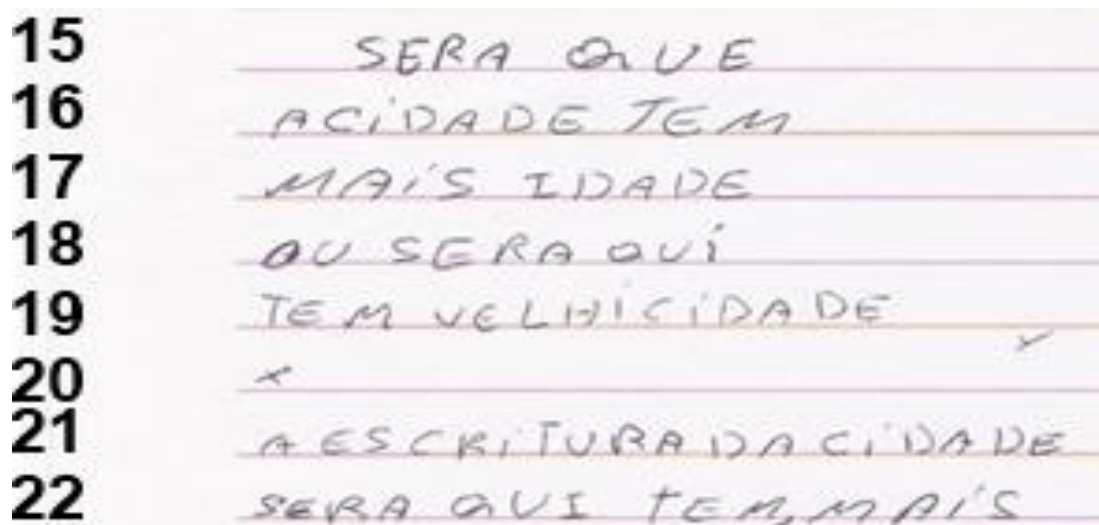
Depois a dupla decide (re)escrever o poema algumas linhas abaixo, iniciando na linha 15 e fazendo estrofes com menos palavras, ou seja, menores e dessa maneira, dando um mesmo caráter visual da maioria dos poemas existentes no livro “Poema de Cada Dia”. Como exemplo, temos os poemas As borboletas²³, A

²² Detalhes desta discussão serão realizados no próximo tópico sobre as descrições das rasuras orais.

²³ Brancas/ Azuis/ Amarelas/ E pretas/ Brincam/ Na luz/ As belas/ Borboletas/ Borboletas brancas/ São alegres e francas/ Borboletas azuis/ Gostam muito de Luz/ As amarelinhas/ São tão bonitinhas/ E as pretas, então?/ Oh, que escuridão.

casa²⁴ – ambos de Vinícius de Moraes – O peixe que ri²⁵, de Fernando Paixão e Pássaro livre²⁶, de Sidónio Muralha.

Valdemir reescreve, quase por completo, a parte rasurada, até a 22ª linha, isso provoca uma rasura de deslocamento. Não poderíamos deixar de observar a vírgula acrescentada na linha 22, entre as palavras [“TEM”] e [“MAIS”], já que ela – a vírgula – não estava na primeira parte do poema, surgindo uma rasura de adição.



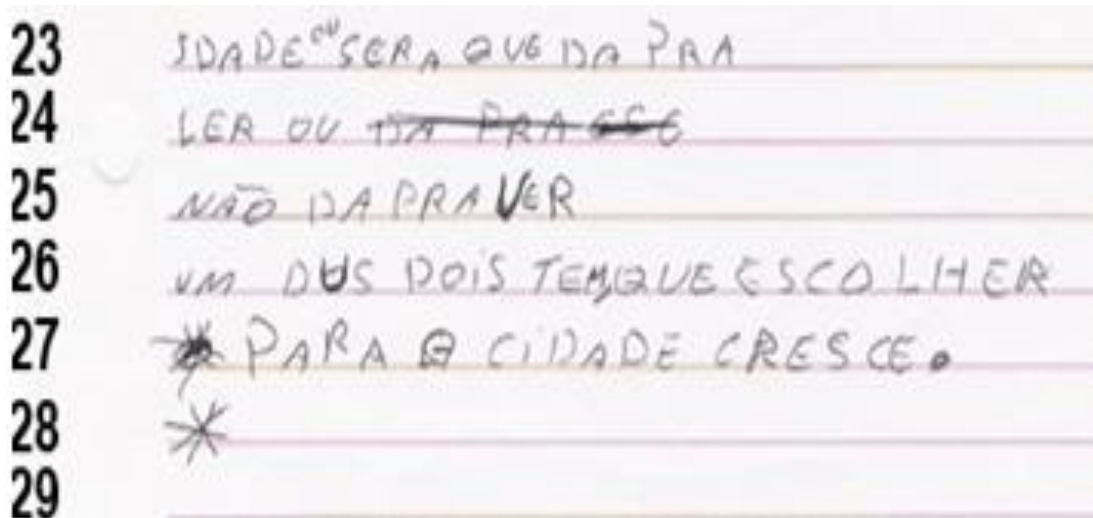
Segunda parte do processo de escritura.

A partir da linha 22 o manuscrito aparece da seguinte forma:

²⁴ Era uma casa/ Muito engraçada/ Não tinha teto/ Não tinha nada/ Ninguém podia/ Entrar nela não/ Porque na casa/ Não tinha chão/ Ninguém podia/ Dormir na rede/ Porque na casa/ Não tinha parede/ Ninguém podia/ Fazer pipi/ Porque penico/ Não tinha ali/ Mas era feita/ Com muito esmero/ Na Rua dos Bobos/ Número zero.

²⁵ Nada na água/ Quase nada/ vejo/ no nada/ Só a água do rio/ rola/ enrola a areia/ do fundo/ Quase nada/ vejo a água/ cada pedra/ um olho/ A água/ na pele nada em nada/ no mundo/ e rio.

²⁶ Gaiola aberta/ Aberta a janela/ O pássaro desperta/ a vida é bela/ a vida é boa/ Voa, pássaro, voa.



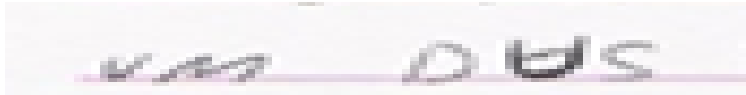
Continuação da segunda parte do processo de escritura do poema.

Verificamos que no início da linha 23 Valdemir repete a palavra [“IDADE”] que já havia sido escrita na linha 7, dando continuidade a rasura de deslocamento a qual nos referimos no parágrafo anterior. Não contabilizamos essa rasura como mais uma de deslocamento, pois o deslocamento não acontece somente quando uma palavra é colocada em um lugar diferente, mas quando tanto uma palavra, quanto um acento gráfico ou até mesmo um verso muda de lugar.

Dando continuidade na vigésima terceira linha, a dupla, a partir de Valdemir, escreve [“SERA QUE DA PRA”] e continua na linha 24: [“LER OU DA PRA ESC”]. É nesta linha (24) que acontece uma rasura de substituição e de supressão ao mesmo tempo. A dupla risca as palavras [“DA PRA ESC”], provocando mais uma rasura riscada. Na linha 25 há o acréscimo da palavra [“NÃO”] e a substituição de [“ESC”], que poderia ser “escrever”, pela palavra [“VER”].

A dupla retorna a linha 23 e acrescenta a palavra [“OU”] entre as palavras [“IDADE”] e [“SERA”]. Como o espaço na linha é pequeno, Valdemir escreve a palavra acima do espaço entre as duas, sendo assim considerada como rasura “sobrescrita”.

Na linha 26, ocorre uma rasura de substituição com rasura “riscada”. A dupla escreve “UM DOS” e logo em seguida, coloca um “U” no lugar no “O” de “DOS”, como está apresentado baixo:



Rasura de substituição e rasura “riscada”.

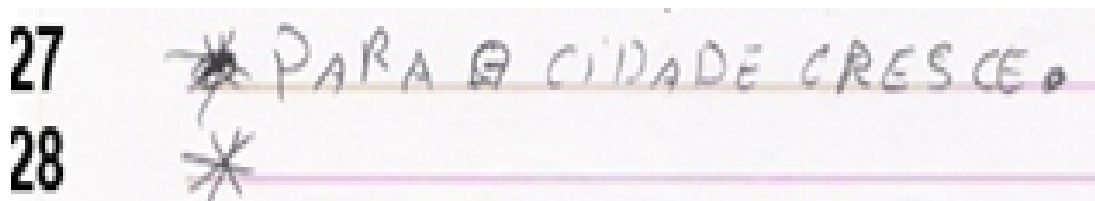
Como Valdemir não fez uso da oralidade para significar sua rasura, supomos que ela – a rasura - aconteceu pelo motivo da aproximação com a fala. O que queremos dizer é que ao falarmos “dos” o “o” tem som de “u”. Essa pode ter sido a relação feita por Valdemir. As próximas rasuras acontecem na mesma linha. A escrita é feita da seguinte forma: [“DOIS TE QUE ESCOLHER”]. Valdemir acrescenta o “M” em “TE”, formando [“TEM”] e adiciona uma vírgula, com a intenção de mostrar que são duas palavras e de separá-las graficamente. Isso porque as duas ficam muito juntas uma da outra. A figura abaixo, mostra que acabamos de descrever:



Rasura de adição

Essa rasura foi realizada depois da leitura do poema, feita por Valdemir, e depois dele ter feito riscos, ou melhor, rabiscos, que mais se parecem com um “r” e uma “c”, na primeira parte escrita, nas linhas de 7 a 10. O “r” poderia ser associado à letra inicial da palavra “rasura”, ou até mesmo com a letra inicial da palavra “rabisco”. Observamos esta rasura sobre toda a primeira parte que a dupla havia escrito.

Antecipando a leitura e a rasura acima, Valdemir faz uma marca, como um asterisco destacando que a dupla acabou a escrita do poema. Posteriormente, ele acrescenta, na linha que fez o asterisco, na 27ª linha, como abaixo:



Rasura de acréscimo, substituição e borrão.

No trecho acima, ainda podemos ver que há uma rasura de substituição – segunda palavra – e, respectivamente, rasura “borrão”. Não conseguimos recuperar qual letra foi escrita antes do “A”, mas acreditamos que realizando uma antecipação da palavra [“CIDADE”], era a letra “c”.

A estrutura do poema e os versos que surgiram, preservam relações discursivas com o poema de Cecília Meireles, “Ou Isto ou Aquilo”²⁷. Estas relações estão evidentes nos versos que sugerem uma escolha entre o que a cidade tem ou não. O “ou” está presente tanto no poema de Cecília Meireles, marcando escolha entre as coisas, quanto no poema de Valdemir e Maria das Graças, marcando a escolha entre [“IDADE”] e [“VELHICIDADE”] e entre [“SERA QUE DA PRA LER OU NÃO DA PRA VER”]. No verso [“UM DOS DOIS TEM QUE ESCOLHER”] a relação tem um foco maior, já que no último verso do poema de Cecília Meireles ela usa: “Qual é melhor: ou isto ou aquilo”, efetivando que se deve “escolher” uma única coisa.

Na tabela abaixo mostramos o que aparece escrito no poema da dupla de alunos, e que sugerem escolha, e algumas partes que aparecem no poema de Cecília Meireles:

Poema de Valdemir e Maria das Graças: “Cidade”	Poema de Cecília Meireles: “Ou isto ou aquilo”.
IDADE ou VELHICIDADE	CHUVA ou SOL
LER ou VER	DINHEIRO ou DOCE
UM DOS DOIS TEM QUE ESCOLHER	QUAL É O MELHOR: SE É ISTO OU AQUILLO

Em nossas “buscas” pelas rasuras escritas no poema “A cidade”, observamos que se olhássemos apenas para o manuscrito, sem acesso a filmagem, e, portanto, ao processo de escritura em ato, o número de ocorrências seria menor.

²⁷ Ou se tem chuva e não se tem sol/ ou se tem sol e não se tem chuva/ Ou se calça a luva e não se põe o anel!/ Ou se põe o anel e não se calça a luva!/ Quem sobe nos ares e não fica no chão/ quem fica no chão não sobe nos ares./ É uma grande pena que não se possa/ estar ao mesmo tempo nos dois lugares!/ Ou guardo o dinheiro e não compro doce/ ou compro o doce e gasto o dinheiro/ Ou isto ou aquilo: ou isto ou aquilo.../ e vivo escolhendo o dia inteiro!/ Não sei se brinco não sei se estudo,/ se saio escolhendo ou fico tranqüilo./ Mas não consegui entender ainda/ qual é melhor: se é isto ou aquilo.

O retorno que a dupla faz de uma linha para a outra, só foi possível observar através da filmagem. Observamos também que as rasuras não acontecem apenas por questões ortográficas. E é dessa mesma forma, analisando o ir e vir de quem escreve um poema em dupla, que podemos descrever as rasuras orais que surgem no próximo tópico.

5.1.2 Descrição das rasuras orais

Iniciamos a descrição das rasuras orais a partir do momento em que a dupla começa a escrever e negociar o que colocar no poema, após as orientações efetivadas pelo professor/coordenador da atividade. Os momentos que antecedem a escritura do poema em dupla ou momentos em que outros sujeitos falam enquanto a dupla está escrevendo o poema não farão parte de nossas descrições. Mas existe um turno em que veremos o quanto o texto-dialogal realizado pelo professor/coordenador e Valdemir faz surgir uma rasura oral. O que pretendemos afirmar é que, mesmo o texto sendo produzido pela dupla de alunos, outros sujeitos podem fazer as rasuras orais surgirem, já que uma palavra deste texto-dialogal aparece poema. Veremos este texto mais adiante.

As descrições que seguem são realizadas levando em conta os tipos de rasuras apontadas no segundo capítulo a partir das pesquisas de Calil (2010): rasura direta: branca ou negada; e rasura glosada: pragmática, textual, gráfico-ortográfica ou lexical.

Rubrica	PROFESSORA ENTREGA A FOLHA PARA A DUPLA VALDEMIR E MARIA DAS GRAÇAS.
TC	00:13:59.912 - 00:14:03.682

Início da escrita do poema realizado pela dupla.

As descrições serão feitas a partir do tempo cronometrado, marcado acima, quando a professora Maria José entrega a folha a dupla, em diante, ou seja, as descrições se iniciam no tempo de 00:13:59.912 e seguintes.

A primeira rasura oral descrita na filmagem é que acontece no momento de tensão da escolha entre as palavras “*VERACIDADE*”, proposta por Valdemir,

“*VERICIDADE*”, proposta pelo professor/coordenador da atividade e “*VELHICIDADE*” proposta novamente por Valdemir, respectivamente, todas rimando com as palavras “*CIDADE*” e “*IDADE*”.

Valdemir fala	Ué, mas vai falar da...	Eu vou botar aqui: será que a cidade tem mais idade.	Ou tem mais veracidade?	Ve...
TC	00:16:35.120 - 00:16:36.930	00:16:40.480 - 00:16:44.070	00:16:44.300 - 00:16:45.930	00:16:46.620 - 00:16:47.010

Calil fala	Veracidade.	E isso?	Legal!		Legal!
TC	00:16:47.170 - 00:16:48.210	00:16:48.940 - 00:16:49.360	00:16:49.990 - 00:16:50.620		00:16:51.630 - 00:16:52.110
Valdemir fala				É. Mais velha assim...	
TC				00:16:50.090 - 00:16:51.490	

Texto-dialogal 1: 00:16:35.120 – 00:16:52.110 do processo de escritura do poema sem título, produzido a partir da palavra “cidade”.

Valdemir parece ter se confundido ao dizer a palavra “*VERACIDADE*”, pois explica no turno de 00:16:50.090 a 00:16:51.490 que quer escrever uma palavra relaciona com “velha”:

Valdemir fala		É. Mais velha assim...
TC		00:16:50.090 - 00:16:51.490

Explicação de Valdemir sobre a palavra “veracidade”.

Essa explicação que Valdemir faz “*É. MAIS VELHA ASSIM...*”, ao mesmo tempo em que afirma o que o professor/coordenador havia falado, também nega. Ele afirma com o “*É*” e nega, explicando, com “*MAIS VELHA ASSIM...*”. Valdemir pretende usar a palavra que tenha relação com “velha” e dessa maneira escolhe [“*VELHICIDADE*”] (VELHA + IDADE = VELHICIDADE ou VELHA + CIDADE = VELHICIDADE).

Este tipo de rasura oral não acontece com frequência no processo de escritura do poema, realizado pela dupla de alunos, como as rasuras orais pragmáticas, gráfico-textuais e lexicais, por exemplo. Esta rasura oral tem um caráter de modalização autonímica, pois vem acompanhada de um comentário meta-enunciativo, “caracterizados pelo retorno imprevisível sobre elementos atualizados no dizer do coenunciador” (CALIL, 2010) uma glosa que aparece na tentativa de explicar o que quer dizer e escrever no poema.

Valdemir desdobra seu dizer, e o dizer do professor/coordenador, para adequá-lo a “velha”. Ele busca o termo mais justo, mais adequado a “IDADE” que está ligado à juventude, idade adulta e velhice. Não seria adequado escrever “veracidade” ou “vericidade”, mesmo ambas tendo seus finais em “cidade”, quando a explicação se refere a algo ligado a “idade”, que é a velhice, representada pela palavra “velha”.

A rasura oral que segue, diz respeito ao texto-dialogal 2, o qual a folha e a caneta estavam em posse da aluna Maria das Graças. Ela acontece quando Valdemir retoma a dizer a palavra “*VERICIDADE*” e o professor/coordenador com um tom de espanto o interroga: “*HÃ?*”? Em seguida, Valdemir fala a palavra que entra no poema, pausadamente: “*VE-LHI-CI-DA-DE*” e ainda faz uso do “*NÉ?*”, mas ainda se portanto ao professor/coordenador e não a Maria das Graças. Nesse momento o professor/coordenador diz: “*ENTÃO, VOCÊ DIZ PRA ELA.*”

Caílil fala		Vai Valdemir. Continua ajudando ai.	Vai mais pertinho dela, vai.	
TC		00:19:12.280 - 00:19:13.760	00:19:14.070 - 00:19:15.490	
Valdemir fala				Tem vericidade...
TC				00:19:16.290 - 00:19:17.260
Mª das Graças fala	Vai Valdemir.			Será quê?
TC	00:19:10.480 - 00:19:11.430			00:19:15.420 - 00:19:16.090
Caílil fala	Hã?			
TC	00:19:17.250 - 00:19:17.620			
Valdemir fala		Ou será que tem...	Ve...	Ihi...
TC		00:19:18.100 - 00:19:19.420	00:19:20.750 - 00:19:21.060	00:19:21.670 - 00:19:21.930
Mª das Graças escreve				TEM
TC				00:19:21.050 - 00:19:25.540
Caílil fala				Então, você diz pra ela.
TC				00:19:24.600 - 00:19:25.600
Valdemir fala	ci...	da...	de. Né?	
TC	00:19:22.600 - 00:19:22.840	00:19:23.430 - 00:19:23.710	00:19:24.220 - 00:19:24.750	
Mª das Graças escreve				VELHICIDADE
TC				00:19:26.990 - 00:19:44.890

Texto-dialogal 2: 00:19:10.480 – 00:19:21.930 do processo de escritura do poema sem título, produzido a partir da palavra “cidade”

O que vemos anteriormente diz respeito ao que vai estar representado no poema, que é a palavra [“VELHICIDADE”], mas o que nos chama atenção é o “HÃ?”, postulado pelo professor/coordenador. Esta interrogativa pode ter várias interpretações, como: VERICIDADE? ou NÃO ERA VELHICIDADE? ou É ESSA PALAVRA MESMO? Este comentário – “HÃ?” – remete-se à palavra “VERICIDADE”, que não entra no poema, e faz surgir uma rasura oral de glosa lexical. Imediatamente Valdemir diz “VELHICIDADE” de forma pausada como se quisesse dizer: “vericidade não! é melhor velhicidade, né?” dando origem a mais uma rasura oral de glosa lexical.

A fala do professor/coordenador “*ENTÃO, VOCÊ DIZ PRA ELA*”, mostra que ele vai se afastar e deixar a dupla seguir fazendo o poema. É neste momento que Maria das Graças escreve [“VELHICIDADE”].

Outra rasura aparece posterior ao momento ao que Maria das Graças escreve [“VELHICIDADE”] e diz “*NÃO SEI SE VELHICIDADE FICOU CERTO*”, realizando uma rasura oral de glosa gráfico-ortográfica, pois ela está referindo-se a

escrita correta da palavra. Mas, não obtém resposta de Valdemir, que ignora sua observação sobre a escrita da palavra dizendo: “VÁ, *PULE UMA LINHA E FAÇA OUTRA*”, com tom de autoridade, como vemos no texto-dialogal 3:

Valdemir fala			Vá, pule uma linha e faça outra.
TC			00:19:53.930 - 00:19:55.890
M ^a das Graças fala	Pronto!	Não sei se velhicidade ficou certo.	
TC	00:19:47.269 - 00:19:47.969	00:19:49.720 - 00:19:51.770	

Texto-dialogal 3: 00:19:47.269 – 00:19:55.890 processo de escritura do poema sem título, produzido a partir da palavra “cidade”.

O professor/coordenador se aproxima mais uma vez da dupla e pergunta como ela está se saindo: “E AI?”. Valdemir na tentativa de dar continuidade ao poema fala: “A *LEITURA DA CIDADE É DURA*”, mas sem falar com Maria das Graças se ela concorda ou não. Esta fala de Valdemir não aparece no poema escrito, mesmo com a tentativa de explicação do professor/coordenador e da ordem para colocar o que havia falado: “NO SENTIDO DE... DE... DE... LER A CIDADE. NO SENTIDO DE ENTENDER A CIDADE. BOTE!”. Maria das Graças não entende o que é para escrever e pergunta: “O QUÊ?”, como vemos no texto-dialogal 4, que nos mostra a ocorrência de uma rasura oral de glosa lexical, já que está havendo um comentário sobre o que seria “a leitura da cidade é dura”.

Calil fala	E aí?		A leitura... Não entendi. Mais alto. A leitura... ..da cidade.	
TC	00:22:24.700 - 00:22:25.220		00:22:27.740 - 00:22:30.220	00:22:31.040 - 00:22:31.800
Valdemir fala		A leitura da cidade é dura.		A leitura da cidade é dura.
TC		00:22:25.310 - 00:22:27.320		00:22:32.320 - 00:22:33.830

Calil fala	É dura.		E você?	A leitura da cidade é dura.	Pode ser.
TC	00:22:34.390 - 00:22:35.020		00:22:37.610 - 00:22:38.050	00:22:38.840 - 00:22:40.310	00:22:42.740 - 00:22:43.430
Valdemir fala		Na..			
TC		00:22:36.400 - 00:22:36.710			

Calil fala	Não no sentido de... de... de... de... .. ler a cidade. No sentido de entender a cidade.	Bote!	
TC	00:22:45.970 - 00:22:47.860	00:22:48.230 - 00:22:50.950	00:22:53.934 - 00:22:54.354
Mª das Graças fala			O quê?
TC			00:22:54.974 - 00:22:55.434

Texto-dialogal 4: 00:22:24.700 – 00:22:55.434 processo de produção do poema sem título, produzido a partir da palavra “cidade”.

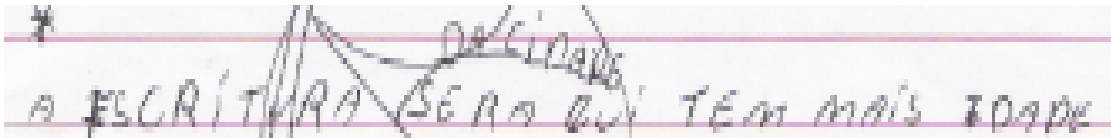
No texto-dialogal 5, a rasura oral que surge é uma glosa lexical, pois Valdemir quer saber como é que se fala a palavra “escritura”, usando a frase: “*COMO É ESSA PALAVRA?*”, pronunciada por ele, neste texto-dialogal, inicialmente como “esquitura”. O professor/coordenador e Maria das Graças falam cada um duas sílabas da palavra de forma correta: “*ESCRI*” (professor/coordenador – TC: 00:23:01.294 – 00:23:01.714) e “*TURA*” (Maria das Graças – TC: 00:23:01.830 – 00:23:02.260).

Calil fala				Escri...
TC				00:23:01.294 - 00:23:01.714
Valdemir fala	A esquitura...	A es...	Esqui...	Como é essa palavra?
TC	00:22:55.944 - 00:22:56.754	00:22:57.304 - 00:22:57.624	00:22:58.564 - 00:22:58.984	00:22:59.784 - 00:23:00.934

Calil fala			A escritura da cidade não tem mais idade.	Ou a leitura da cidade não tem?
TC			00:23:07.750 - 00:23:10.650	00:23:11.820 - 00:23:13.840
Valdemir fala		Escritura da cidade...	Não tem mais idade.	
TC		00:23:02.290 - 00:23:03.370	00:23:05.900 - 00:23:07.140	
Mª das Graças fala	Tura.			
TC	00:23:01.830 - 00:23:02.260			

Texto-dialogal 5: 00:22:55.944 – 00:23:13.840 processo de produção do poema sem título, produzido a partir da palavra “cidade”.

Continuando o texto-dialogal 5, o professor-coordenador pergunta “A *ESCRITURA DA CIDADE NÃO TEM MAIS IDADE OU A LEITURA DA CIDADE NÃO?*”, para que a dupla pense e faça a escolha que achar mais adequada. O que surge a seguir é o que nos chama a atenção. No texto-dialogal 6, Valdemir opta pela segunda opção: “A *LEITURA DA CIDADE NÃO TEM MAIS IDADE*”, mas o que fica registrado, por Maria das Graças, no poema é mais parecido com a primeira: [“A *ESCRITURA DA CIDADE NÃO TEM MAIS IDADE*”], como vemos no trecho abaixo:



Verso do poema sem título, escrito por Maria das Graças.

Calil fala	Qual que fica mais bacana?		Então, bote aí.	Bote uma, depois bote outra pra ver como é que fica.
TC	00:23:15.020 - 00:23:16.100		00:23:17.670 - 00:23:18.570	00:23:20.670 - 00:23:23.140
Valdemir fala		A segunda.		
TC		00:23:16.650 - 00:23:17.410		

Texto-dialogal 6.

Calil fala		Tá?		É dura...	
TC		00:23:24.160 - 00:23:24.520		00:23:25.970 - 00:23:26.580	
Mª das Graças fala			A escritura da cidade...		É dura.
TC			00:23:24.590 - 00:23:26.100		00:23:27.210 - 00:23:27.810

Calil fala	A escritura da cidade...			Não?	Bote. Por que não?
TC	00:23:27.863 - 00:23:29.173			00:23:32.400 - 00:23:32.740	00:23:33.707 - 00:23:34.537
Mª das Graças fala		É dura.	Essa!		
TC		00:23:29.623 - 00:23:30.033	00:23:30.510 - 00:23:30.980		

Calil fala		Faz o seguinte: bota as duas, aí depois volta pra ver a que fica melhor.	Ajuda ela.	
TC		00:23:35.600 - 00:23:39.330	00:23:41.070 - 00:23:41.980	
Mª das Graças fala	Essa é mais melhor!			Coloco qual?
TC	00:23:34.490 - 00:23:35.470			00:23:47.022 - 00:23:47.802

Calil fala		Vai Valdemir, dá uma força aí.	
TC		00:23:52.122 - 00:23:53.572	
Valdemir fala		Bote o que quiser botar.	Bota aí o que você disse.
TC		00:23:54.256 - 00:23:55.396	00:23:55.840 - 00:23:57.040
Mª das Graças fala	Heim?		
TC	00:23:50.682 - 00:23:51.102		

Texto-dialogal 7.

No texto-dialogal acima, observamos que Maria deseja colocar algo diferente do que os dois haviam combinado anteriormente, mas algo que também foi sugerido pelo professor/coordenador no TC: 00:23:25.970 – 00:23:26.580 (“É DURA”). Maria das Graças confirma que deseja escrever o trecho proposto pelo professor/coordenador no TC 00:23:29.623 – 00:23:30.980 (“É DURA. ESSA!) e também no TC 00:23:34.490 – 00:23:35.470 (“ESSA É MAIS MELHOR”). O professor-coordenador propõe que a dupla escreva as duas opções e que depois veja e escolha o que fica melhor. Maria das Graças solicita a ajuda de Valdemir dizendo “COLOCO QUAL?” no TC 00:23:47.022 – 00:23:47.802.

Posteriormente, Valdemir, com um tom irônico e autoritário, manda Maria escrever o que ela quiser “BOTE O QUE QUISER BOTAR. BOTA AÍ O QUE VOCÊ DISSE”, no TC de 00:23:54.396 – 00:23:57.040. Maria das Graças parece não entender o que Valdemir falou, ou o motivo pelo qual ele falou dessa maneira, e o interroga com “HEIM?” como nos mostra o TC 00:23:50.682 – 00:23:52.102.

A glosa sobre o que acontece quando Valdemir fala com tom irônico e autoritário com Maria das Graças é uma rasura oral de glosa pragmática, pois está referindo-se ao que ela falou imediatamente. Essa mesma fala de Valdemir marca

uma glosa pragmática de negação. Valdemir não falou em nenhum momento para Maria das Graças não colocar, mas o tom de sua voz deixa claro que não era isso que ele pretendia escrever se estivesse de posse da folha e da caneta.

A autoridade de Valdemir, sobre a produção do poema, se consolida na fala de Maria das Graças no texto-dialogal 8, apontado a seguir:

Mª das Graças fala	Não. Se eu colocar uma coisa e você não concordar vai ficar...	Heim?	Coloco como?	Fala Valdemir. Vai!
TC	00:23:58.012 - 00:24:01.332	00:24:04.414 - 00:24:04.844	00:24:05.294 - 00:24:06.124	00:24:09.432 - 00:24:10.162

Texto-dialogal 8.

O trecho “*SE EU COLOCAR UMA COISA E VOCÊ NÃO CONCORDAR, VAI FICAR...*” no TC 00:23:58.012 – 00:24:01.332, mostra que Maria não termina a frase, mas seu jeito de falar demonstra que ela queria dizer que Valdemir iria reclamar do que ela escrevesse se não fosse proposto por ele.

Valdemir não fala, não dá nenhuma opinião e Maria das Graças decide começa a escrever o verso mostrado em páginas anteriores. Ela escreve as duas primeiras letras da palavra [“*ESCRITURA*”] (IS – forma como ela escreve inicialmente), mas tem dúvidas como se escreve o resto da palavra.

O professor/coordenador se aproxima e pergunta se eles precisam de ajuda. É ai que Maria das Graças fala: “*ESCRITURA, É...*”, querendo saber com que letra se escreve “escritura”, se é com “C”, com “Q”, por exemplo, e Valdemir responde com tom de autoridade e como se não quisesse que mais ninguém se aproximasse da dupla: “*É COM “C”, MENINA!*”. Essa rasura oral é uma glosa gráfico-ortográfica, pois está relacionada à escrita da palavra “escritura”.

Calil fala		É assim...	Es...	
TC		00:24:39.317 - 00:24:40.057	00:24:43.687 - 00:24:44.037	
Calil escreve				ESCRI
TC				00:24:43.847 - 00:24:44.687
Valdemir fala		É com "c", menina.		
TC		00:24:38.269 - 00:24:39.189		
Mª das Graças fala	Escritura, é...			
TC	00:24:36.767 - 00:24:38.007			

Calil fala	Es...	cri...	tura.	
TC	00:24:46.390 - 00:24:46.670	00:24:47.300 - 00:24:47.690	00:24:48.547 - 00:24:48.967	
Calil escreve				TURA
TC				00:24:48.547 - 00:24:48.967
Mª das Graças rasura				ESCREVE "E" POR CIMA DO "I".
TC				00:24:49.137 - 00:24:51.447

Texto-dialogal 9.

O professor-coordenador escreve a palavra no quadro e Maria a escreve no poema, como mostra o texto-dialogal acima.

Algumas rasuras orais apresentam-se apenas para mostrar o que ficaria mais adequado ao texto e outras apresentam-se para mostrar a grafia correta das palavras que são colocadas no texto, como vimos acima.

A próxima rasura oral acontece quando Maria das Graças escreve a estrofe: ["A ESCRITURA SERA QUI TEM MAIS IDADE"] e Valdemir fala que não está correto. Porém, não "corrige", não acrescenta, para ajudá-la a escrever o que acha melhor, ou mais correto. A frase de Valdemir, "*TÁ ERRADO ISSO AI*", mostra sua autoridade sobre Maria das Graças e sobre o que ela escreveu. Esta autoridade apresenta-se desde o momento que a folha e a caneta foram passadas para que Maria escrevesse o poema e Valdemir falasse o que era para ser escrito. Esta rasura oral é chamada de glosa pragmática, pois remete-se ao contexto imediato e é mostrada no texto-dialogal 10.

Rubrica	MARIA DAS GRAÇAS CONTINUA INSISTINDO, MAS VALDEMIR A IGNORA			
TC	00:26:07.840 - 00:26:14.370			
Mª das Graças fala			É o quê?	
TC	00:26:07.900 - 00:26:08.540			
Mª das Graças escreve				SERA QUI TEM MAIS IDADE
TC	00:26:28.500 - 00:26:59.020			
Valdemir fala		Tá errado isso aí!		Tem idade aí...
TC	00:27:21.927 - 00:27:23.337			00:27:30.370 - 00:27:31.390
Mª das Graças fala	Vai!		Você não falou, eu tô fazendo.	Idade.
TC	00:27:20.359 - 00:27:20.829		00:27:28.997 - 00:27:30.267	00:27:34.750 - 00:27:35.300
Mª das Graças fala	Eu fiz cidade.	Você não falou. Eu tinha esquecido.	Eu fiz de qualquer jeito.	Eita, eu fiz. A escritura será que tem mais idade.
TC	00:27:37.190 - 00:27:38.000	00:27:43.020 - 00:27:45.020	00:27:45.400 - 00:27:46.590	00:27:52.562 - 00:27:56.172

Texto-dialogal 10.

No próximo texto-dialogal, vemos que Maria diz para o professor/coordenador que escreveu errado por culpa de Valdemir que não a ajudou: *“ELE NÃO FALOU AI EU FIZ ERRADO”*. Valdemir, com o mesmo tom irônico de anteriormente, diz que Maria esqueceu de escrever porque é muito inteligente: *“PORQUE ELA É MUITO INTELIGENTE”*. Neste texto-dialogal não foi produzido nenhuma rasura oral, mas vale destacar que Valdemir continua indignado por Maria das Graças estar escrevendo e ele não. Em resposta, ao que Valdemir falou, Maria das Graças pergunta com um tom também irônico: *“POR QUE VOCÊ NÃO ESCREVE, ENTÃO?”*. Valdemir não responde e isso talvez aconteça pelo fato do professor/coordenador fazer uma brincadeira com os dois, pelo fato deles estarem brigando tanto e assim não se entendendo para a escrita do poema. Ele fala: *“QUE QUE VOCÊS TEM HOJE? VOCÊS DORMIRAM COM A BUNDA DESCOBERTA, É?”*. Valdemir responde que não. Mas Maria da Graças fala em resposta: *“PORQUE ELE É CHATO!”*. Neste momento, fica mais evidente que Maria das Graças também não estar satisfeita com a escolha da dupla e com fato de estar escrevendo. O professor/coordenador tenta dar mais um incentivo para que a dupla de alunos continue escrevendo o poema: *“VAI. A ESCRITURA...”*, como vemos abaixo:

Caílil fala	Da cidade.		Não tem importância. Faz um risquinho e escreve embaixo do jeito que você quer.
TC	00:28:44.257 - 00:28:45.067		00:28:46.121 - 00:28:50.231
Mª das Graças fala		Ele não falou aí eu fiz errado.	
TC		00:28:44.917 - 00:28:46.137	

Caílil fala			Que que vocês tem hoje? Vocês dormiram com a bunda descoberta, é?
TC			00:28:54.621 - 00:28:58.061
Valdemir fala	Porque ela é muito inteligente.		
TC	00:28:49.497 - 00:28:51.267		
Mª das Graças fala		Por que você não escreve, então?	
TC		00:28:52.960 - 00:28:54.380	

Caílil fala		Não?		Vai.	A escritura...
TC		00:28:58.801 - 00:28:59.261		00:29:01.250 - 00:29:01.560	00:29:02.020 - 00:29:02.940
Valdemir fala	Não.				
TC	00:28:58.411 - 00:28:58.811				
Mª das Graças fala			Porque ele é chato!		
TC			00:29:00.020 - 00:29:00.900		

Texto-dialogal 11.

A rasura oral que acontece, no texto-dialogal 12, desenvolve-se quando Maria das Graças escreve a palavra [“LEITURA”] e Valdemir a questiona sobre escrever de novo a mesma palavra: “*OXE! É DE NOVO É?*”, no TC 00:30:07.743-00:30:08.543. Maria das Graças o mostra que a palavra que tinha sido escrita era “escritura” e não “leitura”: “*NÃO! QUE AQUI TEM A ESCRITURA.*”, no TC 00:30:12.286 – 00:30:13.816. Esta é uma rasura oral de glosa pragmática gráfico-visual, pois se refere ao que se pensava que estava grafado na folha, mas que realmente não estava: a palavra “leitura”.

Valdemir fala	Oxe! É de novo é?		É de novo, é?
TC	00:30:07.743 - 00:30:08.543		00:30:11.276 - 00:30:12.186
Mª das Graças fala			Não! Que aqui tem: a escritura.
TC			00:30:12.286 - 00:30:13.816

Texto-dialogal 12.

O professor/coordenador faz a leitura do que a dupla já havia escrito e pede para que eles continuem falando no que mais poderia ser escrito. Ele fala: “A *LEITURA*” e logo em seguida diz: “*FALA*” como se estivesse dando uma ordem para Maria e Valdemir. Valdemir, argumenta o que está registrado no TC de 00:30:39.900 a 00:30:41.240: “*NUM É LEITURA NÃO AII!*”. Essa rasura oral é uma sequência da anterior, portanto, é uma rasura de glosa pragmática, mas de aparente negociação e também de autoridade. Valdemir quer a troca de “leitura” por outro termo.

Calil fala	Legal!	A escrita da cidade será que tem mais idade?	A leitura...	Fala.	
TC	00:30:30.370 - 00:30:31.090	00:30:31.560 - 00:30:35.260	00:30:36.880 - 00:30:37.500	00:30:38.020 - 00:30:38.490	
Valdemir fala					Num é leitura não aii!
TC					00:30:39.900 - 00:30:41.240

Texto-dialogal 13.

O professor/coordenador pede que Maria das Graças passe a folha e a caneta para Valdemir. Parece ser uma tentativa de fazer o poema e a conversa fluírem de forma satisfatória, pois os dois alunos se mostraram insatisfeitos desde os primeiros momentos de escrita em dupla para esta atividade. Em alguns momentos da filmagem até se chamaram de “chato” e de “inteligente”, com um tom irônico; não sentaram próximos um ao outro e a dupla precisou por mais de uma vez da intervenção do professor/coordenador da atividade, como foi mostrado em episódios anteriores.

Dando continuidade as descrições, observamos que a próxima rasura oral é de glosa gráfico-ortográfica, onde Maria das Graças remete seu comentário a escrita da palavra [“PRA”] que Valdemir fez. Vale lembrar que não havia nada de incorreto na grafia da palavra apontada pela aluna. Ela usa a frase: “*QUE NOME DOIDO É ESSE?*”, no TC 00:33:28.358 – 00:33:29.518.

Mª das Graças fala		Que nome doído é esse?
TC		00:33:28.358 - 00:33:29.518
Valdemir escreve	SERA QUE DA PRA LER OU NÃO DA PRA VER	
TC	00:32:50.456 - 00:33:22.296	
Rubrica	MARIA DAS GRAÇAS APONTA PARA A PALAVRA "PRA".	
TC	00:33:30.237 - 00:33:34.047	

Texto-dialogal 14.

A próxima rasura oral efetivada pela a dupla é, mais uma vez, de glosa pragmática. Valdemir se expressa tentando mostrar que quer escrever o poema no outro lado da folha, numa tentativa aparente de organizá-lo melhor: “*VOU PASSAR PRO OUTRO LADO*”, no TC 00:35:02.892 – 00:35:04.282. Maria das Graças não aceita a mudança e diz que: “*PODE NÃO*”, no TC 00:35:05:492 – 00:35:06.232, como mostrado abaixo. É uma rasura oral pragmática gráfico-visual, pois se remete ao contexto imediato e ao espaço da folha em que pode ser ou não escrito o poema.

O que marca a fala de Maria das Graças é uma orientação dada à todas as duplas de alunos desde o início da aplicação do projeto na sala de aula e que se remete as rasuras escritas por eles produzidas. A orientação era mais ou menos a seguinte: caso a dupla pretendesse abandonar o que já havia escrito, não poderia apagá-lo, mas fazer apenas uma linha por cima do que iria “abandonar” e também, não poderia escrever no outro lado da folha, mas sim abaixo do rasurado. Talvez, por esse motivo, ela não permitiu que Valdemir escrevesse o poema no outro lado da folha.

Valdemir acata o que Maria das Graças falou, mesmo com tom autoritário, e fala: “*VOU RISCAR ESSE E VOU FAZER AQUI.*”, encontrado no TC 00:35:17.760 – 00:35:19.560, como mostra o texto-dialogal 15. A partir deste momento, a dupla parece melhorar seu relacionamento e as negociações acontecem de forma mais amigável.

Rubrica	NOVAMENTE A DUPLA NÃO CONVERSA MAIS SOBRE O QUE PODERIA ESCREVER NO POEMA.	
TC	00:34:23.795 - 00:34:34.345	
Valdemir fala		Vou passar pro outro lado.
TC		00:35:02.892 - 00:35:04.282
Rubrica	VALDEMIR PARECE QUERER ESCREVER NO OUTRO LADO DA FOLHA.	
TC	00:35:02.892 - 00:35:07.102	
Mª das Graças fala		Pode não!
TC		00:35:05.492 - 00:35:06.232
Rubrica	MARIA DAS GRAÇAS E VALDEMIR CONVERSAM, MAS O TRECHO NÃO FOI CAPTURADO.	
TC	00:35:09.485 - 00:35:16.175	
Valdemir fala		Vou riscar esse e vou fazer aqui.
TC		00:35:17.760 - 00:35:19.560
Mª das Graças fala		Não!
TC		00:35:09.651 - 00:35:10.051

Texto-dialogal 15.

Na tentativa de negociação para que Valdemir não escreva o poema nas linhas inferiores, Maria das Graças realiza mais uma rasura pragmática. Ela não sabe se Valdemir irá escrever outro poema, ou o mesmo poema de outra forma, que é o que acontece. Quando ela fala: “*ACHO MELHOR ESSA...*”, no TC 00:35:28.344 – 00:35:29.714, parece-nos que Maria está satisfeita com a parte do poema que havia sido escrita pela dupla, mesmo com todas as divergências de ambos. Ao falar, Maria aponta para a parte que já havia sido escrita.

Rubrica		MARIA DAS GRAÇAS APONTA PARA A PARTE QUE JÁ ESTAVA FEITA.
TC		00:35:28.744 - 00:35:31.254
Mª das Graças fala	Acho melhor essa...	
TC	00:35:28.344 - 00:35:29.714	
Valdemir escreve		ACI
TC		00:35:34.328 - 00:35:36.068

Texto-dialogal 16.

Logo após este momento, Valdemir explica o que pretende fazer, como vemos no turno abaixo: “*EU VOU FAZER OS VERSOS PEQUENO*”, no TC 00:35:36.154 – 00:35:38.224. E vemos também a resposta de Maria das Graças: “*VOCÊ FEZ OS VERSOS GRANDES*”, no TC 00:35:39.640 – 00:35:41.020, como se não lembrasse que ela também escreveu uma parte do que estava no poema. O tamanho dos versos teve participação dos dois, mas Maria culpa Valdemir, desta vez com um tom de voz mais suave. Esta rasura oral é pragmática gráfico-visual, como mostra-nos o texto-dialogal 17.

Valdemir fala	Que eu vou fazer os versos pequeno.	
TC	00:35:36.154 - 00:35:38.224	
M ^a das Graças fala		Você fez os versos grandes.
TC		00:35:39.640 - 00:35:41.020
Valdemir escreve		DADE TEM
TC		00:35:41.170 - 00:35:47.930

Texto-dialogal 17.

Maria das Graças percebe que Valdemir está fazendo a mesma coisa que estava escrita anteriormente e comenta: “*ELE TÁ FAZENDO A MESMA COISA. EU PENSAVA QUE ELE IA FAZER OUTRA COISA*”, no TC 00:36:38.820 – 00:36:42.830, como vemos abaixo:

M ^a das Graças fala	Ele tá fazendo a mesma coisa. Eu pensava que ele ia fazer outra coisa.
TC	00:36:38.820 - 00:36:42.830

Texto-dialogal 18.

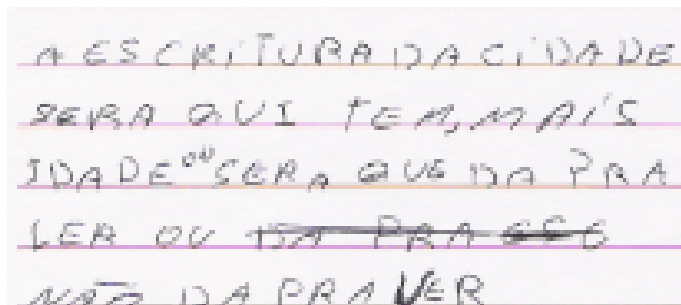
Dando continuidade aos textos-dialogais para a escrita do poema, Valdemir retoma ao trecho “*A ESCRITURA DA CIDADE...*”, mas não termina de dizer o que aparece no poema escrito: [“*A ESCRITURA DA CIDADE SERÁ QUE TEM MAIS IDADE*”] e acrescenta outras opções de escolha para este trecho. Neste momento, observamos que Valdemir fala: “*DÁ PRA LER OU DÁ PRA VER?*”, apresentado no

texto-dialogal 19, recordando discursivamente ao poema de Cecília Meireles, como vimos anteriormente e discutiremos a seguir.

Valdemir fala	A escritura da cidade...	Dá pra ler ou não dá pra ver?
TC	00:37:07.770 - 00:37:09.420	00:37:10.480 - 00:37:13.330

Texto-dialogal 19.

O que Valdemir realiza oralmente aparece no poema como vemos no trecho abaixo:



Trecho do poema "a cidade".

A rasura oral que apresentamos no turno abaixo refere-se ao que Valdemir fala e é interrompido por Maria das Graças, que completa a sua fala, dando um sentido ao que ele havia começado a dizer. É uma rasura oral lexical, já que se remete a expressão, ou melhor, a complementação da expressão. Valdemir fala no turno 00:40:47.120-00:40:48.480 : "UM DOS DOIS TEM", e Maria das Graças complementa imediatamente no turno 00:40:50.670-00:40:51.750: "QUE ESCOLHER"²⁸. Observamos que mesmo antes de Valdemir terminar de falar, Maria das Graças o interrompe acrescentando o que acredita "ficar melhor" no poema. Os TCs possibilitam-nos ver que as falas acontecem uma imediatamente à outra.

²⁸ Como foi citada anteriormente, a palavra "ESCOLHER", proposta por Maria das Graças, tem relações discursivas como o poema de Cecília Meireles, Isto ou Aquilo: Ou se tem chuva e não se tem sol/ ou se tem sol e não se tem chuva/ Ou se calça a luva e não se põe o anel!/ Ou se põe o anel e não se calça a luva!/ Quem sobe nos ares e não fica no chão/ quem fica no chão não sobe nos ares./ É uma grande pena que não se possa/ estar ao mesmo tempo nos dois lugares!/ Ou guardo o dinheiro e não compro doce/ ou compro o doce e gasto o dinheiro/ Ou isto ou aquilo: ou isto ou aquilo.../ e vivo escolhendo o dia inteiro!/ Não sei se brinco não sei se estudo,/ se saio escolhendo ou fico tranquilo./ Mas não consegui entender ainda/ qual é melhor: se é isto ou aquilo.

Ao falar “um dos dois tem” Valdemir também remete-se discursivamente ao poema de Cecília Meireles, como foi postulado anteriormente. Isso acontece porque no poema a autora sempre coloca duas coisas para serem escolhidas: “chuva ou sol”, “luva ou anel”, “ares ou chão”, etc. Valdemir também faz isso, mas de forma mais direta. O complemento que Maria das Graças realiza, acontece como se ela soubesse o que Valdemir iria falar, mas não é coincidência nenhuma, pois a dupla já havia lido e debatido²⁹, em sala, o poema de Cecília Meireles no primeiro semestre de aula, tornando o que a dupla conversa, não uma coincidência, mas uma apropriação do que já havia sido lido.

Valdemir fala	Ou...	Ou será...	...que...	Ou será que...	Dá pra ler.
TC	00:40:27.571 - 00:40:28.001	00:40:30.450 - 00:40:31.360	00:40:32.840 - 00:40:33.510	00:40:35.800 - 00:40:36.810	00:40:37.860 - 00:40:39.050

Valdemir fala	Não...	Ou não...	...dá pra ver.	Um dos dois tem...	
TC	00:40:40.610 - 00:40:41.090	00:40:43.800 - 00:40:44.640	00:40:45.280 - 00:40:46.180	00:40:47.120 - 00:40:48.480	
Mª das Graças fala					Que escolher.
TC					00:40:50.670 - 00:40:51.750

Texto-dialogal 20.

Outra rasura oral acontece quando Maria das Graças refere-se à palavra [“DOS”], que estar sendo escrita por Valdemir. Maria fala com a entonação de que a palavra fosse escrita com “u” e não com “o”: “UM DUUUUS”. Valdemir não a questiona e mesmo sem uma observação direta de Maria das Graças ele faz a troca do “o” pelo “u”. Essa rasura oral é glosa gráfico-ortográfica, que apresenta-se no texto-dialogal 21.

²⁹ O poema de Cecília Meireles havia sido lido e debatido anteriormente a escrita do poema “sem título” de Valdemir e Maria das Graças, pois a proposta do projeto, como o próprio nome sugere, é que um poema seja lido por dia em sala de aula. O poema de Cecília Meireles, no projeto, é o de número 56, portanto teria que ser lido antes do final do primeiro semestre. O poema de Valdemir e Maria das Graças foi escrito em setembro, meses depois da leitura do poema “Ou isto ou aquilo”.

Mª das Graças fala		Um dos...		Um dos...	
TC		00:41:01.296 - 00:41:02.316		00:41:05.906 - 00:41:06.716	
Valdemir escreve	UM DOS				"U"
TC	00:40:54.578 - 00:41:01.238				00:41:07.274 - 00:41:07.664
Valdemir rasura			DOS E ESCRIVE "U" NO LUGAR DO "O"		
TC		00:41:02.448 - 00:41:04.538			

Texto-dialogal 21.

Valdemir faz a leitura do que já havia sido escrito no poema e sem combinar com Maria, decide acrescentar mais um verso: ["PARA A CIDADE CRESCER"].

No texto-dialogal 22, observamos que Valdemir realiza uma rasura oral de glosa gráfico-ortográfica. Isso porque ele pergunta se a palavra "crescer" tem "s", como mostra o TC 00:42:54.889 – 00:42:55.959. Maria das Graças não o responde e ele escreve com o "S" entre as letras "E" e "C", que é a maneira correta.

Valdemir fala	...tem que escolher.		Crescer tem "s"?
TC	00:42:27.077 - 00:42:28.327		00:42:54.889 - 00:42:55.959
Valdemir escreve		PARA A CIDADE CRESC	
TC		00:42:36.248 - 00:42:54.888	

Texto-dialogal 22.

Valdemir retoma a leitura do poema e decide encerrar a escrita desta primeira versão colocando um asterisco para fazer esta marcação. A rasura oral que acontece posteriormente a este momento, é a que Calil (2010) postula de "pragmática de negociação". Valdemir fala para Maria das Graças, como pontua o texto-dialogal 23: "*NA SEGUNDA VERSÃO A GENTE COLOCA MAIS ALGUMA COISA*", no TC 00:44:37.970 00:44:41.010. A negociação é identificada pelo termo "*A GENTE*". É uma negociação que marca a vontade, ou necessidade, de se escrever mais sobre o assunto. Não que o poema da dupla tenha ficado pequeno ou algo do tipo, mas é como se ainda estivesse faltando algo, ou como se na escrita da segunda versão, a dupla tivesse, caracterizando assim uma obrigação, de escrever algo mais. Esta é a última rasura oral detectada neste processo de escritura.

<p>Na segunda versão a gente coloca mais alguma coisa.</p> <p>00:44:37.970 – 00:44:41.010</p>

Texto-dialogal 23.

Podemos ver que vários embates e até mesmo “brigas” foram realizadas durante este processo de escritura em ato, mas satisfatórios para nossas descrições e também para a própria dupla - Valdemir e Maria das Graças -, que acabaram chegando a um acordo e escrevendo seu poema.

A este processo vários fatores como os de ordem “sócio-histórico, pragmáticos, comunicacionais, tecnológicos, interacionais, linguísticos, cognitivos, discursivos, textuais e gráficos” (CALIL, 2010), estão implicados. Daí as relações, por exemplo, com o poema de Cecília Meireles.

5.2 Consigna da atividade e versão final do poema “o beija-flor”

Como no tópico 5.1, no qual mostramos ao manuscrito do poema “A cidade”, mostraremos o manuscrito do poema “O beija-flor,” neste tópico, executada dia 26 de outubro de 2001, por Valdemir e Wellington. Descrevemos a consigna da atividade que foi feita pela professora/coordenadora Maria José. Em seguida faremos as descrições das rasuras escritas e das rasuras orais.

Os momentos que antecederam ao processo de escritura a dois dizem respeito a consigna da atividade. A professora/coordenadora inicia dizendo que os alunos irão escrever um poema a partir do nome de animal: animais que eles conhecem e animais que eles sabem existem mais que nunca viram. Ela ressalta que durante a semana a turma leu, ou ouviu poemas que falavam sobre animais³⁰. A

³⁰ No projeto Poema de Cada Dia vários poemas têm como título nomes de animais. São eles: “O peixe que ri” (anexo 10) e “A vaca e as vogais” (anexo 45), de Fernando Paixão; “O pato” (anexo 14), “As borboletas” (anexo 11), “A foca” (anexo 23), “O elefantinho” (anexo 25), “A galinha D’angola” (anexo 29), “O gato” (anexo 30), “O leão” (anexo 34), “O marimbondo” (anexo 35), “O mosquito” (anexo 36), “O peru” (anexo 39) e “O pinguim” (anexo 40), de Vinícius de Moraes; “Passarinho no sapé” (anexo 20), “O cavalinho branco” (anexo 28), “O mosquito escreve” (anexo 37), de Cecília Meireles; “Pássaro livre” (anexo 12) e “Dança dos pica-paus” (anexo 46), de Sidônio Muralha; “Um gato chinês” (anexo 16), “Vida de sapo” (anexo 47) e “Raridade” (anexo 48), de José Paulo Paes; “Andorinha” (anexo 17), “Pardalzinho” (anexo 42) e “Cotovia” (anexo 44), de Manuel Bandeira; “Pássaro morto” (anexo 13), de Maria Rosa Calaço; “O pôr-do-sol do papagaio” (anexo 15), de Sosígenes Costa; “A traça” (anexo 18), de Guto Lins; “A casa da borboleta” (anexo 19), de Eduardo

professora/coordenadora solicita que os alunos ditem nomes de animais enquanto ela os escreve na lousa – quadro branco. Em seguida segue a transcrição da consigna da atividade em HTML:

M^a José fala	Gente...	A proposta hoje...
TC	00:00:26.530 – 00:00:27.100	00:00:27.640 – 00:00:28.630
M^a José fala	...é a gente fazer um poema.	Vocês criarem um poema...
TC	00:00:29.560 – 00:00:31.230	00:00:31.614 – 00:00:33.074
M^a José fala	...a partir de um nome de animal.	
TC	00:00:33.510 – 00:00:35.340	
M^a José fala	Então, durante a semana a gente leu alguns poemas que falavam de...	
TC	00:00:35.897 – 00:00:39.757	
M^a José fala	..animais.	Hoje a gente vai fazer uma relação...
TC	00:00:40.357 – 00:00:41.027	00:00:41.650 – 00:00:43.870
M^a José fala	...no quadro, de animais que vocês conhecem...	
TC	00:00:44.870 – 00:00:47.310	
M^a José fala	...e animais que você sabem que existem,	mas não conhecem...
TC	00:00:48.230 – 00:00:50.390	00:00:50.720 – 00:00:51.720

Consigna da atividade para a escrita do poema a partir do nome de um animal.

A professora/coordenadora pergunta qual dos alunos gostaria de começar a falar os nomes de animais para que ela escreva no quadro. Os alunos falam nomes de animais de várias espécies como “tubarão”, “leão”, “cobra”, “macaco”, “urso”, “gato”, “gorila”, “cachorro”, “cavalo”, “chimpanzé”, “beija-flor” (que é dito pelo aluno Carlos, e não por Valdemir e Wellington), “bem-te-vi”, “cobra venenosa”, “camaleão”, “hipopótamo”, “sabiá”, “lobo”, “pássaro”, “tartaruga”, “jacaré” (dito por Wellington no tc: 00:02:46.810 – 00:02:47.500), “aranha” (dito por Valdemir no TC 00:02:57.440 – 00:02:58.130).

José Degrazia; “O tatu e a toca” (anexo 21), de Elias José; “Os meninos morcegos” (anexo 22), de Sérgio Capparelli; “Gagarin” (anexo 24) e “As andorinhas” (anexo 43), de Cassiano Ricardo; “O banho do beija-flor” (anexo 26), de Cleonice Rainho; “A borboleta” (anexo 27) e “O pássaro cativo” (anexo 38), de Olavo Bilac; “Lagarto Fidalgo” (anexo 31) e “Vaca Chimbá” (anexo 33), de Eloí Elisabet Bocheco; e “O morcego” (anexo 41), de Fernando Pessoa. Todos estes poemas encontram-se em anexo nesta dissertação, na ordem em que aparecem no Livro Poema de Cada Dia.

Quando Valdemir fala o nome “aranha” para a professora/coordenadora, reforça para seu colega, posteriormente: *ARANHA, VIU?* Com esta fala, Valdemir demonstra que a dupla irá escrever um poema cujo título é “ARANHA”.

Os alunos continuam dizendo o nome de outros animais: “tigre”, “rato”, “raposa”, “gavião”, “ave”, “galinha”, “galo”, “dinossauro”, “elefante”, “calango”, “boi”, “onça”, “sapo”.

Um dos alunos pergunta a professora/coordenadora se é para escrever um poema com o nome de todos os animais citados. Inicialmente ela responde que não, mas em seguida muda de opinião, como mostra o trecho abaixo:

M^o José fala		Não!
TC		00:04:32.790 - 00:04:33.190
Jonh fala	É pra colocar o nome de tudinho, é?	
TC	00:04:30.341 - 00:04:32.211	

M^o José fala	Olha uma pergunta importante do John.	Se vo...
TC	00:04:33.690 - 00:04:35.710	00:04:36.563 - 00:04:37.033

M^o José fala	Se pode... botar o nome de todos os animais.
TC	00:04:37.353 - 00:04:39.703

M^o José fala	Não!	Vocês podem botar o nome de alguns...
TC	00:04:41.123 - 00:04:41.503	00:04:42.107 - 00:04:44.467

M^o José fala	Quem quiser botar o nome de todos também achar conveniente...
TC	00:04:45.080 - 00:04:48.230

Trecho da consigna.

Em seguida, Wellington acha que é um exagero usar o nome de todos os animais e diz: “*EITA!*”, a professora/coordenadora, imediatamente, diz que eles também podem escolher apenas um nome de animal e fazer o poema:

Mª José fala		Usa e pode fazer...
TC		00:04:48.690 - 00:04:50.060
Wellington fala	Eita!	
TC	00:04:47.960 - 00:04:48.450	

Mª José fala	...escolher só um deles pra criar o poema todo...
TC	00:04:50.750 - 00:04:53.770

Trecho da consigna.

Após este momento a professora/coordenadora pede para que dois alunos (Antenor e Maria das Graças) entreguem as folhas e as canetas para as duplas. A consigna para esta atividade deu origem ao poema abaixo, escrito por Valdemir e Wellington:

26/10/2007

26/10/2007

Side
COLOR

BEIJA-FLOR

O BEIJA-FLOR XUPA A FLOR
SEM QUERE PARAR, PEGA
O NEQUITA E VAI TRABALHAR

O BEIJA-FLOR VAI PRO
TRABALHO SEM HOIRA SEM
PRESA PARA CHEGAR
SO QUE SUBA O NEQUITA
DAS FLOR QUE TEM LA.

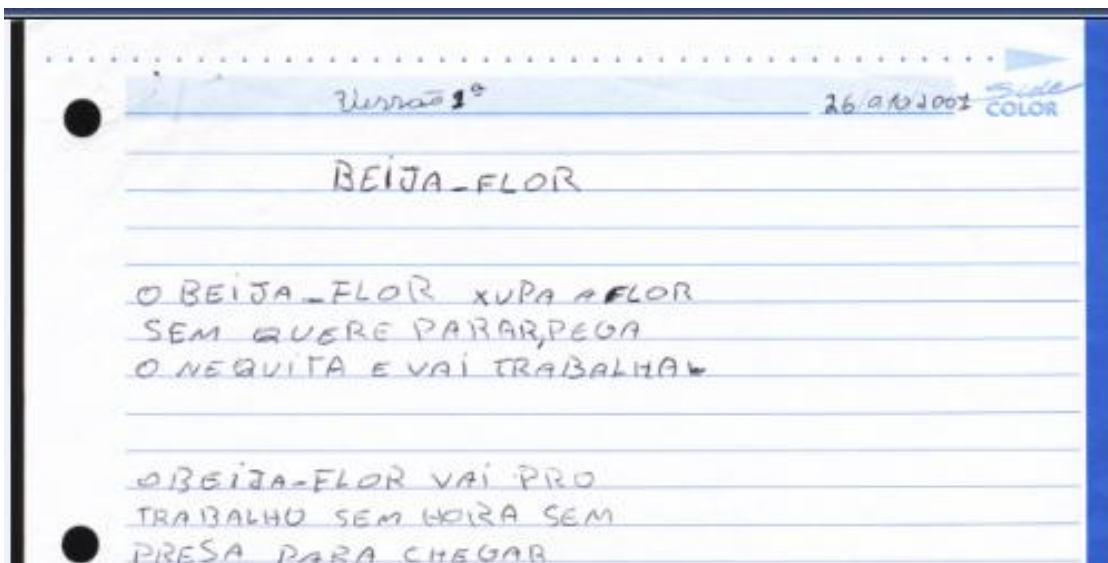
O BEIJA FLOR VAI PO
SADIM SUBA O NEQUITA
DA FLOR DE SASMIM.

Carolina

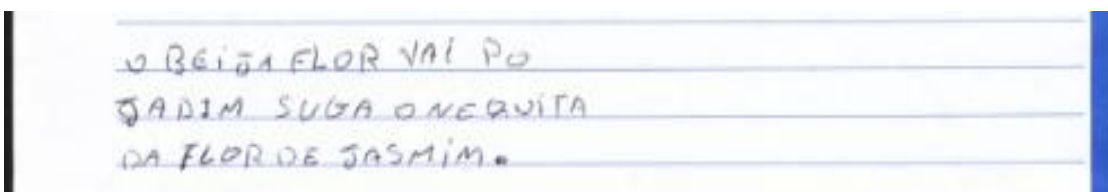
W. Kingston

5.2.1 Descrição das rasuras escritas

Uma rasura escrita que surge no poema de Valdemir e Wellington acontece quando a dupla escreve a terceira estrofe e retoma a segunda para escrever algo para completá-la. É evidente que a intenção da dupla era esta, pois Valdemir – que está de posse da folha e da caneta – deixa uma linha a mais do que entre a primeira e a segunda estrofe. Cada estrofe aparece no poema da seguinte forma, antes da adição na segunda estrofe:



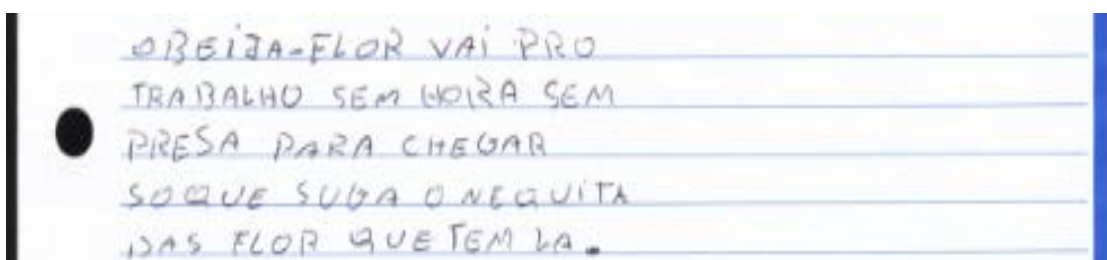
Primeira e segunda estrofe.



Terceira estrofe.

Antes de falarmos sobre o acréscimo que Valdemir faz na segunda estrofe, podemos observar que no segundo verso da terceira estrofe, ele escreve uma letra e depois escreve o “J” por cima, causando uma rasura borrão, pois não recuperamos a letra que foi escrita abaixo do “J” da palavra [“JADIM”].

Voltando a segunda estrofe, Valdemir faz o acréscimo de [“SO QUE SUGA O NEQUITA DAS FLOR QUE TEM LA”] e a estrofe fica da seguinte maneira:



Segunda estrofe após a rasura de adição.

Valdemir faz a leitura do que havia escrito e durante este momento Wellington percebe que na palavra ["PARA"], da segunda linha da primeira estrofe, está faltando um "R". Valdemir acrescenta o "R" no final da palavra, produzindo mais uma rasura de adição.

Como podemos observar, as rasuras escritas deste poema se deram em um número reduzido. Tivemos apenas duas rasuras de adição ou acréscimo e uma rasura borrão. Não sabemos o que leva uma dupla a rasurar mais que a outra, mas vimos que Valdemir participou muito mais que Wellington da escrita do poema e que a professora/coordenadora apenas se aproximou da dupla uma vez, já que os alunos estavam se entendendo bem e não precisaram de interferência.

Outra possibilidade para tão poucas rasuras, podem ter sido as leituras dos poemas cujo título era nome de animais, realizadas em sala de aula. Vale lembrar que não sabemos quais foram os poemas lidos, mas sabemos que eles podem ter interferido na escrita de Valdemir e Wellington.

Tipos de rasuras escritas	Número de ocorrências das rasuras escritas para o poema "O beija-flor"
Rasura de adição ou acréscimo	2
Rasura borrão	1

Olhando apenas para o manuscrito, não detectaríamos as rasuras escritas, descritas acima. O acesso a filmagem nos permite chegar "mais perto" destas rasuras e das rasuras orais, as quais nos dedicamos a descrever no tópico a seguir.

5.2.2 Descrição das rasuras orais

O processo de escritura do poema “O beija-flor”, se deu em condições mais “agradáveis” que o processo de escritura do poema “A cidade”. Valdemir e Wellington não se opuseram a escrever o poema juntos e em todo o processo eles colaboram, um com o outro, na escolha das palavras que achavam melhor para serem colocadas no poema.

As rasuras orais surgiram mesmo antes de a dupla começar a escrever o poema, pois tudo que é dito pela dupla e que entra ou não no poema, pode ser considerado com uma modalidade de rasura oral.

Durante a consigna da atividade, enquanto a professor/coordenadora escrevia o nome dos animais que os alunos ditavam, Valdemir e Wellington falam o nome de vários animais para que ela escreva na lousa. Os nomes dos animais que a dupla fala, mas que não entram no poema, estão mostrados na tabela seguinte, juntamente com os TCs de cada sugestão dada pela dupla:

ALUNO	ANIMAL	TC
VALDEMIR	LEÃO	01:09.520 – 01:10.060
VALDEMIR	URSO	01:32.000 – 01:32.540
VALDEMIR	CHIMPANZÉ	02:02.438 – 02:03.888
VALDEMIR	“SIBITE”	02:30.062 – 02:30.812
VALDEMIR	PÁSSARO	02:33.422 – 02:34.122
WELLINGTON	JACARÉ	02:46.810 – 02:47.500
VALDEMIR	ARANHA ³¹	02:57.440 – 02:58.130
WELLINGTON	ONÇA	03:19.526 – 03:20.196
VALDEMIR	GALO	03:29.225 – 03:29.715
VALDEMIR	SAPO E BOI	04:04.935 – 04:05.685

Quando Valdemir enuncia a palavra “*ARANHA*” para a professora, também enuncia para Wellington, mas como se pretendesse escrever um poema sobre este animal. Vejamos no texto-dialogal abaixo:

³¹ É a partir da palavra aranha que iniciaremos as descrições das rasuras orais.

Valdemir fala	Aranha.	Aranha, viu?
TC	00:02:57.440 - 00:02:58.130	00:02:59.900 - 00:03:00.520

Texto-dialogal 1.

Ao enunciar “*ARANHA, VIU?*” no TC 00:02:59.900 – 00:03:00.520, ele olha para Wellington. Este olhar reforça que a dupla irá escrever sobre a “aranha”. Porém, Wellington não diz se irá aceitar ou não a sugestão de Valdemir. O tom autoritário de Valdemir provoca a primeira rasura oral detectada no processo de escritura do poema “O beija-flor”. É uma rasura oral de glosa pragmática. Depois deste momento, a dupla não retomou a usar a palavra “aranha”.

Valdemir fala		Ainda vou pensar.
TC		00:06:59.645 - 00:07:00.925
Wellington fala	Vai fazer que nome Valdemir?	
TC	00:06:57.712 - 00:06:58.922	

Texto-dialogal 2.

No texto-dialogal 2, percebemos que Wellington não combina com Valdemir, mas pergunta que nome ele vai fazer, como se o poema fosse ser escrito apenas por Valdemir. Este por sua vez, responde que ainda vai pensar.

O que fica marcado neste trecho é que Valdemir tem mais independência nas produções e que a sua dupla tem certa dependência para iniciar o poema.

É certo que Valdemir participou de várias outras produções de poema em dupla e que suas falas são mais expressivas que as dos outros alunos que fizeram dupla com ele. Talvez, por ser mais desinibido em frente à câmera, por já ter uma melhor apropriação do ato de escrever e ler poemas, por gostar de ler e escrever, ou simplesmente pelo fato de querer terminar logo e mostrar que pode fazê-lo. Os motivos podem ter sido estes ou outros.

Rubrica	A DUPLA VALDEMIR E WELLINGTON FICAM CONVERSANDO PARA ESCOLHER QUAL SERÁ O ANIMAL QUE USARAM PARA FAZER O POEMA, PORÉM NÃO DÁ PARA OUVIR PORQUE ELES FALAM MUITO BAIXO E A SALA ESTÁ MUITO INQUIETA.
TC	00:07:14.502 - 00:07:28.572

Valdemir fala		Que ave?
TC		00:07:29.017 - 00:07:29.707
Wellington fala	Uma ave?	
TC	00:07:26.697 - 00:07:27.457	

Texto-dialogal 3.

No TC de 00:07:26.697 – 00:07:27.45, do texto-dialogal 3, Wellington sugere o nome de uma ave e Valdemir pergunta: “*QUE AVE?*”, mas não obtém resposta. O beija-flor é uma ave, mas seu nome não é sugerido por Wellington, nem neste momento, nem posteriormente.

Valdemir fala	Galinha.	É... Sabiá.
TC	00:07:54.360 - 00:07:55.080	00:08:01.910 - 00:08:02.460

Texto-dialogal 4.

Valdemir sugere o nome “GALINHA” e “SABIÁ”, como vemos no texto-dialogal acima, mas estes animais não fizeram parte do poema e Wellington não disse se aceitava estes nomes sugeridos por seu colega.

Em outro momento, Valdemir inicia a declamar um poema com o nome de animal que não havia sugerido até então: “JACARÉ”. O texto-dialogal 5, apresenta o que Valdemir sugeriu:

Valdemir fala	O jacaré se arrasta de noite...	O jacaré se arrasta de noite e de dia.
TC	00:09:12.558 - 00:09:14.098	00:09:16.478 - 00:09:18.568

Valdemir fala		O jacaré se arrasta...
TC		00:09:33.385 - 00:09:34.645
Wellington fala	Se esqueceu foi?	
TC	00:09:24.035 - 00:09:25.195	

Valdemir fala	...de noite e de dia...	...fica caçando...
TC	00:09:35.105 - 00:09:35.965	00:09:36.375 - 00:09:37.405

Valdemir fala	...comida.	Não!
TC	00:09:38.855 - 00:09:39.405	00:09:40.255 - 00:09:40.695

Texto-dialogal 5.

Neste mesmo texto-dialogal, Wellington pergunta a Valdemir se ele esqueceu o que estava falando. Valdemir não responde e continua declamando o poema que gostaria de fazer. No TC 00:09:40.255 – 00:09:40.695 Valdemir abandona o que havia falado usando a palavra “NÃO”. É como se estivesse dizendo: “Não. Não vamos fazer este, vamos fazer outro”. Esta rasura oral é de glosa lexical, pois o comentário realizado por Valdemir remete-se ao poema que se pretendia fazer e que não foi executado.

A seguir, no texto-dialogal 6, Wellington diz que a dupla tem que escolher que algo que tenha mais sentido, mas não termina a frase: “*TEMOS QUE ESCOLHER O QUE TEM MAIS... MAIS... OH VALDEMIR, TEMOS QUE ESCOLHER O QUE TEM MAIS...*” – TC: 00:09:56.168 – 00:10:03.168. A rasura oral que segue é mais uma glosa lexical.

Wellington fala	Temos que escolher o que tem mais... ..mais...
TC	00:09:56.168 - 00:09:58.088 00:09:58.918 - 00:09:59.328

Wellington fala	Oh Valdemir, temos que escolher o que tem mais...
TC	00:10:00.528 - 00:10:03.168

Texto-dialogal 6.

Valdemir não concorda verbalmente que a dupla deve escolher outro animal para escrever seu poema, como foi proposto por Wellington, mas no texto-dialogal 7 é possível observar que ele não fala mais o nome “JACARÉ” e nem nenhum termo dos que aparecem no texto-dialogal 5. É no texto-dialogal abaixo que vemos que a dupla, através de Valdemir, se propõe a escrever o poema com o título “O beija-flor”.

Valdemir fala	Beija-flor.	
TC	00:10:03.668 - 00:10:04.428	
Wellington fala		Beija-flor?
TC		00:10:06.548 - 00:10:07.428

Wellington fala	Bora escolher um animal que tenha mais sentido, bora?
TC	00:10:11.928 - 00:10:14.208

Texto-dialogal 7.

No texto-dialogal acima, podemos evidenciar mais uma rasura oral de glosa lexical na fala de Wellington, no TC 00:10:11.928 – 00:10:14.208. É a mesma rasura oral que aconteceu anteriormente, mas o que nos chama a atenção é que Wellington não fala outra coisa que “tenha mais sentido” e nem explica o que seria este “ter mais sentido” para ele, ou para a dupla.

Valdemir não pergunta a Wellington o que teria mais sentido e, imediatamente, inicia a falar o que será escrito no poema escrito a partir do nome de um animal. Definitivamente, a escolha, ou imposição – de Valdemir - foi pelo nome “beija-flor”. Abaixo, segue o que estamos explicando:

Valdemir fala	O beija-flor...	O beija-flor chupa a flor.
TC	00:10:18.058 - 00:10:19.008	00:10:21.308 - 00:10:22.878

Wellington fala	Não! Já sei, já sei.	O beija-flor...
TC	00:10:23.650 - 00:10:24.770	00:10:25.520 - 00:10:26.310

Valdemir fala		Chupou o néctar e deixou.
TC		00:10:29.198 - 00:10:31.038
Wellington fala	...beijou a flor.	
TC	00:10:27.030 - 00:10:27.830	

Valdemir fala	Olha ai, beija-flor!	Cadê ele?
TC	00:10:34.790 - 00:10:35.840	00:10:40.872 - 00:10:41.612

Texto-dialogal 8.

Após Valdemir enunciar o que se encontra no TC 00:10:18.058 – 00:10:22.878 – “O BEIJA-FLOR... O BEIJA-FLOR CHUPA A FLOR”, Wellington não diz que eles precisam escrever algo com sentido. É como se aceitasse que o que Valdemir falou tem sentido. Porém, ele diz: “NÃO! JÁ SEI, JÁ SEI!” e então enuncia: “O BEIJA-FLOR BEIJOU A FLOR”, efetuando uma rasura oral de glosa lexical. Ele quer fazer a “troca” do que Valdemir enunciou, pelo que ele falou, realizando um comentário sobre a expressão efetuada por seu colega.

No TC 00:10:29:198 – 00:10:31.038 Valdemir complementa o que Wellington diz, com: “CHUPOU O NÉCTAR E DEIXOU”. Percebendo que tanto ele quanto Wellington concordam que o animal escolhido seja “beija-flor, Valdemir fala: “OLHA AI, BEIJA-FLOR!”, no TC 00:10:34.790 – 00:10:35.840, dando um sinal de que ficou bom o que eles falaram. Em seguida, Valdemir pergunta: CADÊ ELE?, no TC 00:10:40.872 – 00:10:41.612, querendo saber onde o nome “beija-flor” estava escrito no quadro, para poder copiá-lo no título do poema.

Valdemir fala	O beija-flor chupa a flor.	O beija-flor chupa a flor.
TC	00:11:53.597 - 00:11:55.167	00:11:58.477 - 00:11:59.897

Valdemir fala	Chupra...	Chupra...
TC	00:12:00.585 - 00:12:01.065	00:12:02.075 - 00:12:02.635

Valdemir fala	Chupra...	Deixa...
TC	00:12:04.735 - 00:12:05.255	00:12:12.675 - 00:12:13.105

Valdemir fala	Chupa a flor...	Pega o néctar e deixou.
TC	00:12:29.525 - 00:12:30.505	00:12:33.056 - 00:12:34.586

Valdemir fala	O beija-flor chupa a flor...	Pega o néctar...
TC	00:12:41.925 - 00:12:43.455	00:12:46.305 - 00:12:47.425

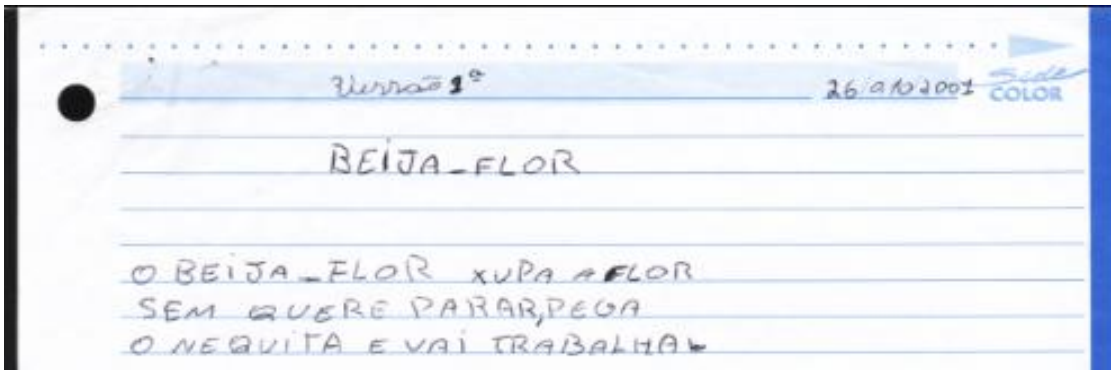
Valdemir fala	O beija-flor chupa a flor...	Pega o néctar e deixou.
TC	00:12:50.600 - 00:12:51.950	00:12:53.376 - 00:12:54.546

Texto-dialogal 9.

No TC de 00:11:53.597 – 00:12:54.546, apresentado acima, Valdemir inicia a primeira estrofe do poema. Observamos que Valdemir fala “*PEGA O NÉCTAR E DEIXOU*”, mas que não escreve no poema. Valdemir realiza, oralmente, mais uma rasura de substituição. Se Valdemir escrevesse a estrofe tal qual havia falado, ela ficaria da seguinte maneira:

“O BEIJA-FLOR CHUPA A FLOR
PEGA O NÉCTAR E DEIXOU.”

Porém, a dupla escreve: [“O BEIJA-FLOR XUPA (CHUPA) A FLOR, SEM QUERE (QUERER) PARAR, PEGA O NEQUITA (NÉCTAR) E VAI TRABALHA (TRABALHAR)”]. Referimos-nos a rasura oral como uma rasura de substituição, porque Valdemir, como vemos, troca, para a escrita do segundo verso, [“PEGA O NECTAR E DEIXOU”] por [“SEM QUERER PARAR”], mas continua com [“PEGA O NECTAR E”] – no terceiro verso -, mas também substitui “*DEIXOU*” por [“VAI TRABALHAR”]. No manuscrito da dupla, a primeira estrofe aparece assim:



Primeira estrofe do poema “Beija-flor”.

O que surge no segundo verso da primeira estrofe é mencionando no TC 00:13:45.876 – 00:13:46.886, “*SEM QUERER PARAR*”, o qual substituiu “*PEGA O NECTAR E DEIXOU*”. A frase “*CHUPA O NÉCTAR*” do turno 00:13:47:290 – 00:13:58.310 também é enunciado por Valdemir, mas a palavra “*CHUPA*” é substituída por “*PEGA*”.

Valdemir fala	O beija-flor chupa a flor.	Sem querer parar
TC	00:13:44.010 – 00:13:45.350	00:13:45.876 – 00:13:46.886
Valdemir fala	Chupa o néctar...	...e vai trabalhar.
TC	00:13:47.290 – 00:13:48.310	00:13:49.980 – 00:13:50.870

Texto-dialogal 10.

Wellington não efetua nenhum “palpite”. Parece confiar no que Valdemir enuncia para o poema da dupla. É um processo de escritura a dois, mas em alguns momentos parece que somente Valdemir participa da produção. A importância da filmagem do processo de escritura a dois é de grande valia, pois permite-nos avaliar quando e quem está participando mais deste processo. Como apontamos anteriormente, Valdemir é mais desinibido e isso permite uma segurança e participação maior na escrita do poema.

Valdemir fala	Ou senão assim:	O beija-flor chupa a flor...
TC	00:13:57.940 – 00:13:59.020	00:13:59.930 – 00:14:01.210

Valdemir fala	sem querer parar...	Pega o néctar e vai almoçar.
TC	00:14:01.810 – 00:14:02.680	00:14:02.990 – 00:14:04.800

Texto-dialogal 11.

É no TC de 00:14:01.810 – 00:14:02.680 que Valdemir diz o que aparece escrito no poema [“SEM QUERE PARAR”], e no TC 00:14:02:990 – 00:14:04.800 continua dizendo “*PEGA O NÉCTAR E VAI...*”, mas também é neste TC que Valdemir diz “*ALMOÇAR*” e não mais “*TRABALHAR*”. Este momento de tensão acontece enquanto Valdemir tenta escolher a última palavra para a primeira estrofe. Durante esta escolha, Valdemir também fala a palavra “*PASSEAR*” e a tensão da dupla aumenta, pois agora são três palavras para a escolha do final da estrofe. O momento em que a palavra “*PASSEAR*” aparece, está no texto-dialogal 12 abaixo:

Valdemir fala	O beija-flor chupa a flor sem querer parar...
TC	00:14:51.025 – 00:14:53.185

Valdemir fala	Pega o néctar...	
TC	00:14:54.015 – 00:14:55.085	
Valdemir escreve		SEM QUERE PARA
TC		00:14:55.920 – 00:15:12.300

Valdemir fala	Pega o néctar..	E vai passear.
TC	00:15:12.833 – 00:15:13.893	00:15:14.850 – 00:15:15.950

Texto-dialogal 12.

Caso a dupla houvesse escrito tudo que havia falado, para compor o poema, até o momento, teriam as seguintes versões:

- 1 - O JACARÉ SE ARRASTA NOITE E DIA
CICA CAÇANDO COMIDA;
- 2 – O BEIJA-FLOR CHUPA A FLOR;
- 3 – O BEIJA-FLOR BEIJOU A FLOR
CHUPOU O NÉCTAR E DEIXOU;

- 4 – O BEIJA-FLOR CHUPA A FLOR
PEGA O NÉCTAR E DEIXOU;
- 5 – O BEIJA-FLOR CHUPA A FLOR
SEM QUERER PARAR
CHUPA O NÉCTAR E VAI TRABALHAR;
- 6 – O BEIJA-FLOR CHUPA A FLOR
SEM QUERER PARAR
PEGA O NÉCTAR E VAI ALMOÇAR;
- 7 – O BEIJA-FLOR CHUPA A FLOR
SEM QUERER PARAR
PEGA O NÉCTAR E VAI PASSEAR.

É no texto-dialogal 13 que apresenta-se um dos momentos de mais tensão para a dupla, como já foi mencionado anteriormente. Valdemir já havia escrito [“O BEIJA-FLOR XUPA A FLOR SEM QUERE PARA PEGA O NEQUITA”], quando diz para seu colega que só falta o final, ou seja, só falta escolher entre as palavras “trabalhar”, “almoçar” e “passear”. Valdemir solicita de Wellington que ele diga qual será a palavra que irá compor a primeira estrofe, como mostra o TC 00:16:15.540 – 00:16:20.950, “VAI, DIZ AI”, e diz novamente as três opções, mas interrogando-o. No fim do texto-dialogal 13, Valdemir diz “UM DOS TRÊS”, assim, não deixa que Wellington escolha duas ou as três, apenas uma.

Valdemir fala	Pega o néctar...	Pronto! Só é o final ai...
TC	00:15:41.180 - 00:15:42.470	00:15:43.470 - 00:15:45.020

Valdemir fala	O beija-flor chupa a flor...	Sem querer parar...
TC	00:15:45.900 - 00:15:47.120	00:15:47.430 - 00:15:48.550

Valdemir fala	Pega o néctar...	E vai...
TC	00:15:49.340 - 00:15:50.280	00:15:51.620 - 00:15:52.130

Valdemir fala	O quê?	Vai, diz ai.
TC	00:15:53.500 - 00:15:54.100	00:16:15.540 - 00:16:16.160

Valdemir fala	O beija-flor chupa a flor sem querer parar.	Pega o néctar...
TC	00:16:17.040 - 00:16:19.380	00:16:20.050 - 00:16:20.950

Valdemir fala	e vai passear ou...	"armoça"...
TC	00:16:21.820 - 00:16:22.890	00:16:23.450 - 00:16:24.300

Valdemir fala	ou...	...ou trabalhar?
TC	00:16:24.730 - 00:16:25.080	00:16:26.510 - 00:16:27.430

Valdemir fala	Um dos três.	
TC	00:16:27.710 - 00:16:28.340	

Texto-dialogal 13.

Wellington responde com uma pergunta, mostrando assim a dependência na escolha de uma das três palavras, como vemos no texto-dialogal 14. No TC de 00:16:44.310 – 00:16:45.770 ele fala “NUM ACHA MELHOR “TRABALHAR”, NÃO?” e no TC seguinte, de 00:16:47.270 – 00:16:48.570, Wellington continua perguntando para Valdemir “ERA MELHOR “TRABALHAR?”. Valdemir responde “É” e escreve [“E VAI TRABALHAR”], terminado assim a primeira estrofe.

Valdemir fala	Almo...	Almoçar
TC	00:16:30.630 - 00:16:31.140	00:16:31.590 - 00:16:32.360

Valdemir fala	Passear.	
TC	00:16:34.530 - 00:16:35.290	
Wellington fala		Ou trabalhar.
TC		00:16:37.390 - 00:16:38.240

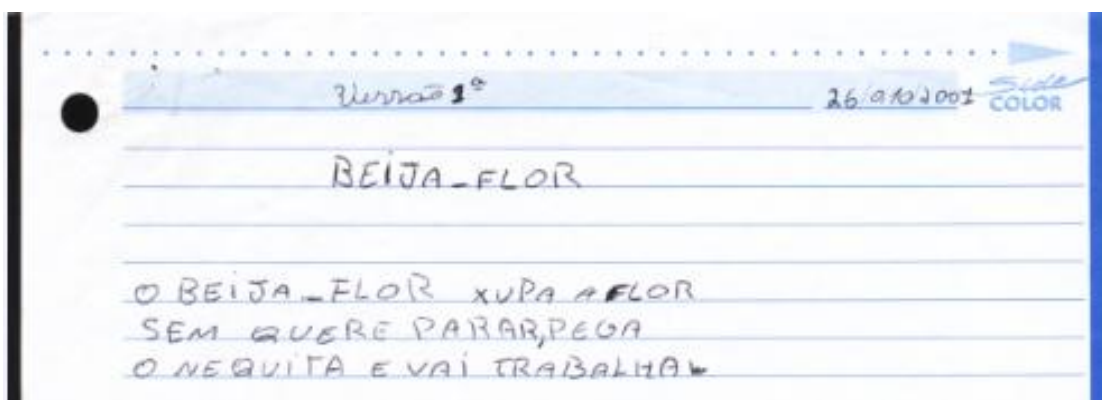
Valdemir fala	É.	
TC	00:16:38.740 - 00:16:39.120	
Wellington fala		Num acha melhor trabalhar, não?
TC		00:16:44.310 - 00:16:45.770

Valdemir fala		É.
TC		00:16:49.990 - 00:16:50.340
Wellington fala	Era melhor trabalhar?	
TC	00:16:47.270 - 00:16:48.570	

Valdemir fala		E vai trabalhar.
TC		00:16:54.100 - 00:16:55.400
Valdemir escreve	E VAI TRABALHAR	
TC	00:16:51.220 - 00:17:07.160	

Texto-dialogal 14.

Após este momento, a primeira estrofe do manuscrito é apresentada assim:



Todo este processo de escolha por uma das três palavras, fez surgir uma rasura oral de glosa lexical, exemplificada por Calil (2010) da seguinte forma:

“A: - X

B: - X, não! Fica estranho! É melhor Y.” (CALIL, 2010, p. 27)

Após a escrita da primeira estrofe, Valdemir inicia a segunda. O texto-dialogal abaixo mostra este início:

Valdemir fala	O beija-flor vai pro trabalho...	Sem hora sem pressa pra chegar...
TC	00:17:14.240 - 00:17:15.840	00:17:16.590 - 00:17:18.420

Texto-dialogal 15.

Wellington, em mais um tentativa de participar da produção do poema, acrescenta ao que Valdemir havia dito e que acredita ficar “mais coerente” para a continuação da estrofe, dizendo:

Wellington fala	O beija-flor quando chega do trabalho e fica entediado.
TC	00:17:22.400 - 00:17:25.690

Wellington fala	Sem fazer nada.
TC	00:17:26.710 - 00:17:27.790

Texto-dialogal 16.

Valdemir parece não concordar com o que Wellington falou. Apesar de não tem dito em nenhum momento: “ISSO NÃO TÁ LEGAL, VAMOS FAZER ASSIM:” ou “EU ACHO MELHOR ASSIM:” ele reinicia a estrofe, mas antes recita a primeira:

Valdemir fala	O beija-flor chupa a flor sem querer parar. Pega o néctar e vai trabalhar.
TC	00:17:37.060 - 00:17:42.010

Valdemir fala	Ele vai pro...	Ela vai pro trabalho.
TC	00:17:43.260 - 00:17:43.910	00:17:44.350 - 00:17:45.700

Valdemir fala	Sem querer trabalhar.	Só fica passeando...
TC	00:17:47.400 - 00:17:48.570	00:17:49.380 - 00:17:50.510

Valdemir fala	E não quer nem ajudar.	
TC	00:17:50.990 - 00:17:52.230	
Wellington fala		É.
TC		00:17:53.110 - 00:17:53.450

Texto-dialogal 17.

Nota-se que Wellington concorda com Valdemir, sem questionar o que tanto ele, quanto seu colega havia falado anteriormente. A expressão do TC 00:17:53.110 – 00:17:53.450 – “É” –, enunciada por ele, confirma isto. Se a estrofe fosse escrita tal qual a dupla enunciou até este momento da afirmação de Wellington, ela seria escrita assim:

1 – O BEIJA-FLOR VAI PRO TRABALHO
SEM HORA SEM PRESSA PRA CHEGAR;
2 – O BEIJA-FLOR QUANDO CHEGA DO TRABALHO
E FICA ENTEDIADO SEM FAZER NADA;
3 – ELE VAI PRO TRABALHO
SEM QUERER TRABALHAR
SÓ FICA PASSEANDO
E NÃO QUER NEM AJUDAR.

Nas “versões” expostas pela dupla oralmente, percebe-se que a 1 e a 3, têm familiaridades discursivas com a primeira estrofe: a rima, a repetição de algumas palavras, a relação de trabalho com atraso e preguiça, com a chegada do trabalho e

o fato de não ter o que fazer e ficar “entediado”. Mas, até o momento, nenhuma relação com flor, néctar, aparecem explicitamente.

Após o TC 00:17:50.990 – 00:17:52.230 – “E NÃO QUER NEM AJUDAR” – falado por Valdemir, e após a confirmação de Wellington, Valdemir diz que esqueceu o que havia falado, mas imediatamente retoma o que havia dito, iniciando novamente a segunda estrofe, como vemos no texto-dialogal 18.

Valdemir fala	Me esqueci.	O beija-flor...
TC	00:17:54.420 – 00:17:55.280	00:17:57.988 – 00:17:58.868

Valdemir fala	..vai pro trabalho.	Sem hora sem pressa pra chegar.
TC	00:17:59.608 – 00:18:00.608	00:18:01.638 – 00:18:03.678

Texto-dialogal 18.

Valdemir dá início a escrita da segunda estrofe, enquanto fala o que pretender nela colocar. No texto-dialogal de número 19, Valdemir retoma sua fala sobre o que escrever na segunda estrofe, mas desta vez, pergunta ao colega se é isto mesmo que irão escrever. O que representa a dúvida de Valdemir encontra-se no TC 00:18:50.170 – 00:18:51.260, com a palavra “NÉ?”. A dúvida de Valdemir pode ter surgido pelo fato de anteriormente ele ter esquecido e ter afirmado isto. Mas Wellington não confirma e diz mais uma vez que “SE ESSE NUM TIVER NENHUM SENTIDO A GENTE ESCOLHE OUTRO, NÉ?”, referindo-se a escolher o nome de outro animal. Valdemir não interrompe o que já havia pensado e exposto oralmente. É como se, mais uma vez, não se importasse com a colocação de Wellington.

Neste momento mais uma rasura oral de glosa lexical, pois Wellington remete seu comentário à frase – versos – dita por Valdemir. É o que acontece quando Calil (2010), nos mostra em um exemplo simplificado de seu trabalho:

A: - X.

B: - X, não tem sentido. Y! (CALIL, 2010, p. 27)

A insistência de Wellington em escrever outro poema e com outro nome de animal acontece, pois a proposta do “Projeto Poema de Cada Dia” abre esta possibilidade, ou seja, a dupla poderia escrever o poema em duas ou mais versões e alterá-las conforme achasse necessário. Mudar para Wellington, então, poderia

não estar se referindo ao poema que a dupla estava escrevendo neste momento, mas uma mudança para a segunda versão.

Valdemir fala	O beija-flor vai pro... trabalho...	Sem hora, sem pressa...
TC	00:18:45.370 - 00:18:47.480	00:18:48.390 - 00:18:49.810

Valdemir fala	Para chegar, né?	Sem hora, sem pressa..
TC	00:18:50.170 - 00:18:51.260	00:18:53.417 - 00:18:54.817

Wellington fala	Se esse num tiver nenhum...
TC	00:18:54.667 - 00:18:56.287

Valdemir fala		O beija-flor vai pro trabalho...
TC		00:19:01.070 - 00:19:02.630
Wellington fala	Um sentido a gente escolhe outro né?	
TC	00:18:57.937 - 00:18:59.937	

Texto-dialogal 19.

Apesar da participação de Wellington na escrita do poema “beija-flor”, ele diz que vai fazer um poema cujo título é “galo”, enquanto Valdemir está escrevendo. Como é possível observar no texto-dialogal 20.

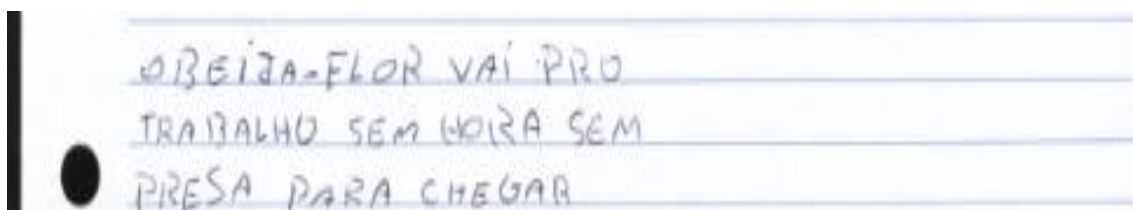
Wellington fala	Enquanto tu tá fazendo ai...
TC	00:19:12.170 - 00:19:13.820

Wellington fala	Enquanto tu tá fazendo ai eu tô fazendo a do galo.
TC	00:19:14.320 - 00:19:17.100

Texto-dialogal 20.

Valdemir, mais uma vez, não concorda e nem discorda da proposta de Wellington, e continua a escrita do poema da maneira como havia enunciado. Wellington não inicia o poema sugerido por ele mesmo sobre o “galo”.

O que Valdemir escreveu na segunda estrofe do poema, até o momento, é o seguinte:



Após esta escrita, Valdemir inicia o que seria o completo desta estrofe. E nestes momentos várias possibilidades são faladas por Valdemir e estas encaixam no que estava escrito no início da estrofe.

A primeira possibilidade acontece como vemos no trecho de fala abaixo:

Valdemir fala	Quando chega lá...
TC	00:19:41.240 - 00:19:42.280

Valdemir fala	A preguiça vai lhe pegar.
TC	00:19:44.350 - 00:19:45.700

Texto-dialogal 21.

A segunda proposta enunciada por Valdemir é a seguinte:

Valdemir fala	Quando chega lá...	...só fica...
TC	00:19:56.705 - 00:19:58.135	00:20:00.035 - 00:20:00.815

Texto-dialogal 22.

Após enunciar estas duas possibilidades de escrita, Valdemir pergunta a Wellington “E AGORA?”, para que o colega o auxiliasse na continuação da estrofe, como é mostrado abaixo.

Valdemir fala	E agora?
TC	00:20:04.215 - 00:20:04.775

Texto-dialogal 23.

Wellington não o auxilia e Valdemir continua dizendo outras possibilidades para a continuação da segunda estrofe. E a terceira é a seguinte:

Valdemir fala	Quando chega lá...	...não tem nada...
TC	00:20:17.525 - 00:20:18.635	00:20:20.735 - 00:20:21.785

Valdemir fala	Não dá pra... para falar...	Quando chega lá não dá para falar.
TC	00:20:27.805 - 00:20:29.455	00:20:30.155 - 00:20:32.155

Texto-dialogal 24.

A quarta e última possibilidade de continuação da segunda estrofe é a que segue:

Valdemir fala	Quando chega lá...	...fica...
TC	00:20:39.240 - 00:20:40.740	00:20:42.610 - 00:20:43.230

Valdemir fala	Trabalha sem parar.	
TC	00:20:48.470 - 00:20:50.310	
Wellington fala		É.
TC		00:20:53.388 - 00:20:53.718

Texto-dialogal 25.

É somente com a quarta possibilidade que Wellington concorda com Valdemir. Mas imediatamente, retoma a perguntar: “MAS NÃO FICOU UM POUQUINHO SEM SENTIDO NÃO?”.

Wellington fala	Mas não ficou um pouquinho sem sentido não?
TC	00:20:55.038 - 00:20:57.698

Texto-dialogal 26.

Como percebemos esta não é a primeira vez que Wellington pergunta ou insinua se/que o poema está sem sentido. Acreditamos que ele não fale que o poema está sem sentido por achar isto, - até porque todas as possibilidades de escrita tinham sentido – mas para querer ou mostrar que estava participando da produção textual. Isto porque, quando o Projeto foi implantado na sala, a proposta era que os alunos ajudassem uns aos outros e que a dupla que fosse filmada,

falasse com um bom tom de voz, não ficasse com vergonha de falar e que se não concordasse com o colega falasse, pois o poema é dos dois.

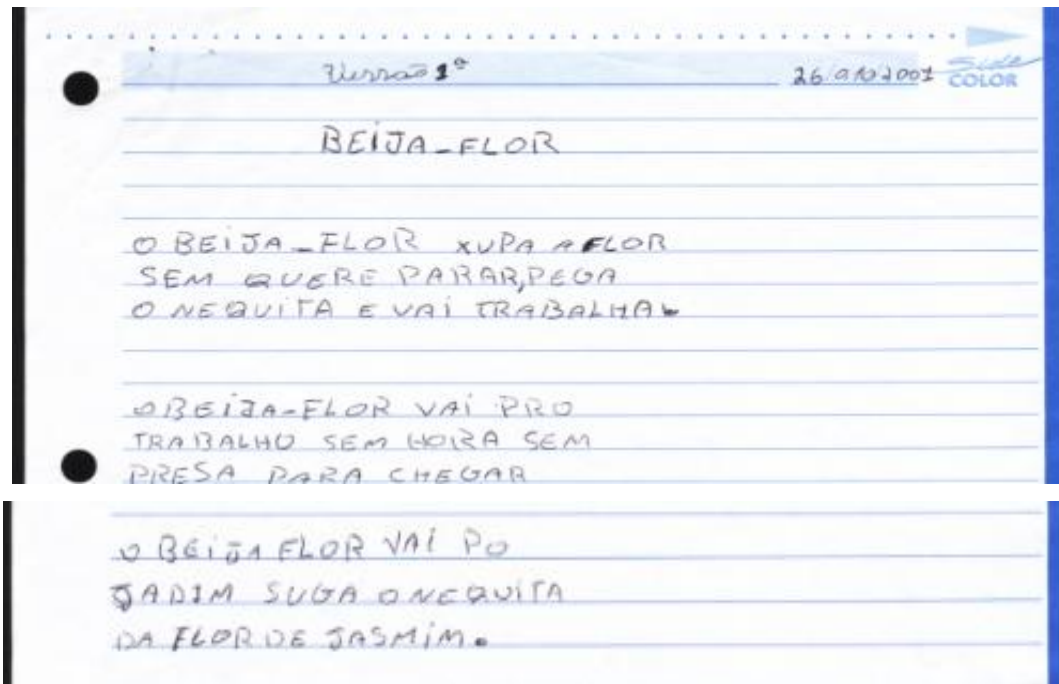
A dupla não dá continuidade à segunda estrofe e Valdemir escreve a terceira sem mesmo falar com Wellington. Valdemir deixa mais linhas para separar a segunda estrofe da terceira, no qual parece que deixou para depois escolher o que acredita mais adequado e escrever.

Dando continuidade a escrita do poema, Valdemir fala o que pretende escrever na terceira estrofe e a escreve rapidamente. O texto-dialogal abaixo, nos mostra esta parte do processo de escritura em ato.

Valdemir fala	O beija-flor vai pro jardim...	
TC	00:20:59.881 - 00:21:01.571	
Valdemir escreve	O BEIJA-FLOR VAI PO JADIM SUGA O NEQUITA DA FLOR DE JASMIM	
TC	00:21:08.241 - 00:21:50.651	
Valdemir fala	Olha ai:	O beija-flor vai pro jardim...
TC	00:21:50.920 - 00:21:51.430	00:21:52.090 - 00:21:54.470
Valdemir fala	Sugar o néctar da flor de jasmim...	
TC	00:21:55.140 - 00:21:57.330	
Wellington fala		Ficou bom.
TC		00:21:58.704 - 00:21:59.644

Texto-dialogal 27.

No TC de 00:20:59.881 – 00:21:01.571 Valdemir consolida o início da terceira estrofe. Ele não pergunta a seu colega se está “bom ou não” e escreve a estrofe imediatamente, como o TC 00:21:08 – 00:21:50.651 nos mostra. Apenas no TC 00:21:50.920 – 00:21:51.430, Valdemir fala “OLHA AI” e recita o que escreveu na terceira estrofe. Wellington diz: “FICOU BOM”, e não acrescentou ou sugeriu mais nenhuma estrofe ou verso para o poema. Neste momento manuscrito da dupla está da seguinte forma:



O momento de tensão sobre a escrita final da segunda estrofe ainda havia sido abandonada. Valdemir retorna a discussão sobre a escrita da segunda estrofe, assim que termina a escrita da terceira. A fala de Valdemir para marcar este retorno é:

Valdemir fala	Agora essa, segunda.
TC	00:22:01.239 – 00:22:02.759

Texto-dialogal 28.

Ao fazer este retorno, Valdemir aponta para a segunda estrofe, marcando assim uma rasura oral de glosa pragmática. Isto porque na fala de Valdemir o tom de autoridade parece dizer que: “Vamos fazer o resto desta porque eu quero” ou “porque sou eu que estou escrevendo”. Ele faz a leitura do que está escrito na segunda estrofe e completa com: “O BEIJA-FLOR VAI PRO TRABALHO SEM HORA, SEM PRESA PARA CHEGAR. CHEGA LÁ SÓ QUER DESCANSAR”. Após a leitura de Valdemir, Wellington confirma com “É”, como aparece no texto-dialogal baixo:

Valdemir fala	O beija-flor vai pro trabalho...	Sem hora, sem pressa para chegar...
TC	00:22:11.335 - 00:22:12.975	00:22:13.595 - 00:22:15.515

Valdemir fala	Chega lá só quer descansar....	
TC	00:22:16.235 - 00:22:17.955	
Wellington fala		É.
TC		00:22:19.970 - 00:22:20.360

Texto-dialogal 29.

O que sucede este momento é a escrita de [“SO QUE”], que não foi enunciada anteriormente. Valdemir fala “SÓ QUER”, simultaneamente a seu ato de escrever e continua enunciando o que seria o complemento da segunda estrofe “SÓ QUER SUGAR... SÓ QUER TIRAR O NÉCTAR DAS FLOR QUE TEM LÁ”. Valdemir não escreveu o que havia dito no texto-dialogal anterior e que Wellington havia concordado.

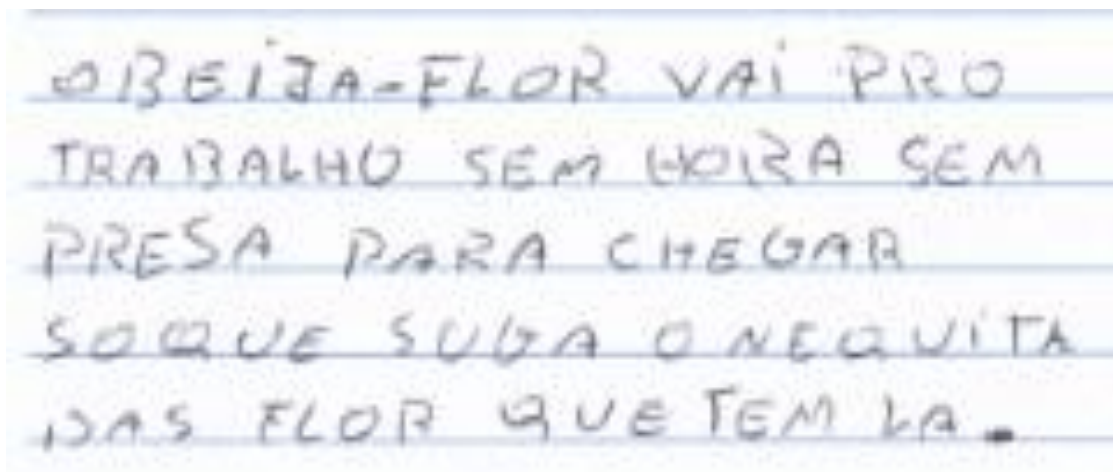
Valdemir fala		Só quer...
TC		00:22:27.796 - 00:22:28.496
Valdemir escreve	SO QUE	
TC	00:22:22.520 - 00:22:28.070	

Valdemir fala	Só quer sugar...	Só que tirar o néctar...
TC	00:22:31.037 - 00:22:33.007	00:22:33.887 - 00:22:36.267

Valdemir fala	das flor que tem lá.	
TC	00:22:37.237 - 00:22:38.617	
Wellington fala		É.
TC		00:22:39.687 - 00:22:40.077

Texto-dialogal 30.

Mais uma vez Wellington concorda com Valdemir usando apenas a palavra: “É”. Valdemir acaba decidindo pela escrita de [“SÓ QUER SUGAR O NÉCTAR DAS FLOR QUE TEM LÁ”], terminando assim o que faltava na segunda estrofe e concluindo a escrita do poema. A estrofe fica da seguinte forma:



Após o acréscimo na segunda estrofe Valdemir faz a leitura do poema começando pela primeira estrofe. Mas sua intenção não é de mudar a primeira estrofe. Isto acontece por ser uma prática corrente neste processo: escrever-ler. Com este retorno, realizado por Valdemir e Wellington realiza mais uma rasura oral ao dizer que está faltando a letra “R” no final de “PARA”. É o que vemos no texto-dialogal abaixo:

Valdemir fala	O beija-flor.	O beija-flor chupa a flor sem parar...
TC	00:23:07.569 - 00:23:08.389	00:23:09.319 - 00:23:11.539

Valdemir fala	O beija-flor chupa a flor sem querer para pegar...
TC	00:23:14.880 - 00:23:18.550

Wellington fala	Sem querer parar	Falta “r”.
TC	00:23:23.340 - 00:23:24.390	00:23:25.430 - 00:23:26.200

Texto-dialogal 31

A rasura provocada neste trecho é uma rasura oral de glosa gráfico-ortográfica, pois o comentário se remete a grafia ou ortografia da palavra “parar”. Wellington não precisou dizer: “Valdemir, coloque o “r” no final de “para”, pois essa

palavra é um verbo”. Valdemir nem precisou ouvir em qual palavra faltava o “r”. Como ele estava lendo o trecho e estava sentido dificuldade no final do verso, só foi preciso fazer a associação e acrescentar o “R” no local correto. Mesmo antes de chamar a atenção de Valdemir para a falta do “R”, outra rasura oral se faz presente no trecho

Valdemir fala	O beija-flor chupa a flor sem querer para pegar...
TC	00:23:14.880 - 00:23:18.550

Wellington fala	Sem querer parar
TC	00:23:23.340 - 00:23:24.390

Texto-dialogal 32.

A rasura oral acima é uma rasura de glosa lexical, pois o comentário está sendo remetido à palavra “PARAR” que está no poema e a palavra “PEGAR” que Valdemir enuncia, mas que não está no manuscrito da dupla. A próxima rasura oral acontece quando Valdemir quer fazer a leitura da primeira estrofe e Wellington inicia a leitura da segunda, dando surgimento ao turno abaixo:

Valdemir fala	O beija-flor chupa a flor sem parar...	
TC	00:23:37.760 - 00:23:39.960	
Wellington fala		O beija-flor vai pro trabalho...
TC		00:23:41.535 - 00:23:43.675

Valdemir fala	É aqui.
TC	00:23:44.655 - 00:23:45.395

Valdemir fala	O beija-flor chupa a flor sem querer parar...
TC	00:23:45.825 - 00:23:48.575

Texto-dialogal 33.

A rasura apontada acima é uma rasura que remete ao local onde se está lendo, ou seja, um ponto na folha de papel, portanto uma rasura oral pragmática gráfico-visual.

Valdemir deseja acrescentar mais uma estrofe ao poema, mas como podemos ver no manuscrito, isto não acontece. Vejamos como a conversa se deu em relação ao desejo de Valdemir.

Valdemir fala		Uma pra encerrar.
TC		00:24:30.780 - 00:24:32.020
Wellington fala	Agora você tá conseguindo...	
TC	00:24:25.216 - 00:24:26.926	

Valdemir fala	O beija-flor vai pro jardim.	Suga o néctar...
TC	00:24:57.450 - 00:24:59.260	00:25:00.130 - 00:25:01.490

Texto-dialogal 34.

Ele – Valdemir - usa a frase “UMA PRA ENCERRAR” e seu colega diz “AGORA VOCÊ TÁ CONSEGUINDO”. Ora, será que poderíamos apontar a fala de Wellington como uma rasura oral? Acreditamos que sim, pois ela está direcionada ao que pode aparecer no poema: mais uma estrofe. Esta rasura oral é de glosa textual e se refere á unidade do manuscrito, a uma estrofe que falta.

A fala de Wellington “AGORA VOCÊ TÁ CONSEGUINDO”, revela que a escrita do poema foi realizada apenas por Valdemir – algo que não aconteceu como vimos em todos os textos-dialogais acima descritos. A participação de Valdemir foi mais expressiva que a de seu colega. Para este processo de produção, Valdemir realizou 208 ocorrências de fala e Wellington apenas 49, um quarto das falas de Valdemir. Talvez por isto, ele tenha dito que “AGORA VOCÊ TÁ CONSEGUINDO”, pelo fato de Valdemir ter falado mais sobre o que escrever ou não no poema.

A escrita do poema “Beija-flor” mantém relações discursivas com as rimas do poema “A traça”, de Guto Lins. Colocando um ao lado do outro temos:

Beija-flor (Valdemir e Wellington)	A traça (Guto Lins)
O beija-flor chupa a flor	A traça traça tudo
Sem quer paRAR	O que na frente encontRAR
Pega o néctar e vai trabalhAR.	Sua calça de veludo
O beija-flor vai pro trabalho,	Seu casaco sobretudo
Sem hora, sem pressa para chegAR,	E o que tiver para traçAR
Só que sugAR o néctAR	Só não traça a sua meia suja
Das flores que tem lá	Aquele troço esquisito
O beija-flor vai pro jardim	Que você esqueceu de lavAR.
Sugar o néctAR	
Das flores de jasmim.	

6 CONCLUSÃO

Em nossas descrições, as “escolhas” características de cada dupla de “*scriptores*” indicam modos diferentes ao funcionamento linguístico-discursivo que, imaginariamente, dão ao sujeito a ilusão necessária e fundamental de controle de seu dizer e de “escolha de seu estilo”.

Na escritura de poemas inventados, os comentários realizados pelas duplas de alunos surgem de efeitos produzidos em posições subjetivas ocupadas durante o processo de escritura em ato. O registro em vídeo dos textos-dialogais nos trouxeram formas interessante para entender que as enunciações descritas são produções de maneira única, ou seja, a impossibilidade de se fazer o mesmo comentário em outro processo enunciativo.

As rasura orais aqui identificadas e descritas (pragmáticas, textual, lexical, gráfico-ortográfica) estão relacionadas à multiplicidade de fatores, como fatores “sócio-histórico, pragmático, comunicacional, tecnológico, discursivo, textual, gráfico e etc., e fazem o surgimento dessas rasuras um complexo sistema.

Nesse processo de escritura em ato à dois eleva-se a “rasura oral” à posição privilegiada de referencial para o estudo dos embates travados pelo sujeito com a linguagem. Tenta-se mostrar que o acesso ao processo de escritura em ato é fundamental para a natureza das descrições que se estabeleceram nesta pesquisa. Por intermédio desse processo constata-se a tensão que ele carrega, como também todas as idas e vindas do *scriptor* diante do texto que a dupla estava produzindo. A ampliação do estudo para além do produto final comprova que estruturas que não aparecem na folha de papel, ou que não parecem manter correspondência com o termo rasurado, mostram-se determinantes para o ato de rasurar oralmente.

REFERÊNCIAS

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. **As palavras incertas: as não coincidências do dizer**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

_____, **Entre a transparência e a opacidade**: um estudo enunciativo do sentido. Porto Alegre: Edipuc, 2004.

BIASI, Pierre-Marc. **A Genética dos Textos**. Tradução: Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

BRASIL, Ministério da Educação e Cultura. **Parâmetros Curriculares Nacionais; Primeiro e Segundo Ciclos do Ensino Fundamental: Língua Portuguesa. V. 2**. Brasília: MEC/SEF, 1997.

CALIL, Eduardo. **Escutar o Invisível: escritura & poema na sala de aula**. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.

FABRE, Claudine. **Des variantes de brouillon au cours préparatoire**. Études de Linguistique Appliquée (E.L.A.) n. 62, p. 59-79, Paris, 1986.

_____. La reécriture dans l'écriture: les cas des ajouts dans les écrits scolaires. Études de Linguistique Appliquée (E.L.A.), n. 68, p. 15-40, Paris, 1987.

FELIPETO, Sônia Cristina. **Rasura e Equívoco no Processo de Escritura em sala de Aula**. Londrina: EDUEL, 2008.

GALLO, S. L. **Como apre(e)nder essa matéria?** Tese de doutorado. Campinas, IEL/Unicamp, 1994.

GRANIER, J.-M. Faire référence à la parole de l'autre: quelques questions sur l'enchaînement 'sur Le mot' chez Marivaux. In: AUTHIER-REVUZ, J.; DOURY, M.; REBOUL-TORE, S. (Org.) Parler des mots: le fait autonymique en discours. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 212-231.

GRÉSILLON, Almuth. **Elementos de Crítica Genética**: ler os manuscritos modernos. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

ORLANDI, E. **Discurso e texto**, Pontes ed., Campinas, 2001.

_____. As formas do silêncio no movimento dos sentidos. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

_____. Análise de discurso: conversa com Eni Orlandi. *Revista Teias*, v.7, n.13-14, p.1-7, 2006.

_____, Paráfrase e Polissemia: a fluidez nos limites do simbólico. RUA, Campinas, nº 04, 1998.

WILLEMART, Philippe. **Universo da Criação Literária**. São Paulo: Edusp, 1993.

ANEXOS

ANEXO A - Poema "O animal" de José Antenor - 1ª versão.

F. 16.1

Side
COLOR 26/10/01 1ª VERSÃO

OS ANIMAL

O LEÃO E ONÇA E TIGRE PORQUE SÃO TÃO
FORTINHO E BONITINHO

~~O LEÃO É TÃO VALEITE~~
O LEÃO É O REI DA SUA SEVA ELE É MUITO
VALEITE.

PORQUE A ONÇA TÃO PITADINHA E FLACA
E BONITINHA.

E O TIGRE PORQUE É VALEITE PORQUE TEM
SOME DA GEITE.

O LEÃO É MAIS FORTI DI QUE A ONÇA
É MAIS FORTI DI QUE O TIGRE
PORQUE OS TRÊS NAU FICA GUTO
PORQUE VAI A BALE TUDO.

José Antenor

TIGRE

2001

IMPRIMO®
O melhor em papelaria

ANEXO B - Poema "O animal" de José Antenor - 2ª versão.

José Antenor

F.16.1

O ANIMAL

O LEÃO E A ONÇA E O TIGRE POR QUE SÃO TÃO FEROS

O LEÃO É TÃO FEROT NA SUA CUVA

POR QUE A ONÇA ETÃO PITAOLHA E BONITILHA

E O TIGRE VALEITE POR QUE TEM
SIOME DA SEITE

O LEÃO É MAIS FORTI DOE A ONÇA
E MAIS FORTI D QUE O TIGRE
OS TRÊS NÃO FICA OUSO
POR QUE VAIA BALE TUDO

ANEXO C - Poema "O cão" de Alex e Wellington – 2ª versão.


F. 101

11.06.2007 2ª versão: Poema inventado

O CÃO

O CACHORRO FARA TUDO
 O QUE APARENTE EM COM T.R.R.,
 SUA COECA ~~SÓ~~ DE VELUDO
 SEU SAPATO SOB BRETUDO
 EL QUE TIVER PARA BABA
~~SÓ~~ SO NÃO BABA
 QUE CI TROCO ES QUI
 SITO QUE VÔE ES
 QUE SEC DE LAVA

Wellington
 E
 Alex

 IMPRIMO
 O melhor em papelaria

ANEXO D - Poema "tubarão" de Carlos e Maria das Graças – 1ª versão.

Side COLOR 26/10/01 Carlos Alberto Maria das Graças

TUBARÃO

SOU RÁPIDO COMO UMA
BALADA CANHÃO QUANDO VEJO
QUANDO VEJO GENTE ~~EM~~ DÍSPARO
COMO UM TREUXÃO
POR ISSO SOU O TUBARÃO


POR QUE O DOO MUNDO TEM
MEDO DE MIM NÃO DOU
TÃO MAL ASSIM MAS NO
FUNDO NO FUNDO DOU PENSANDO
SIM

1ª VERSÃO

Paula Telleza de Souza

imprimor

ANEXO E - Poema "O beija-flor" de José Roberto, 1ª versão, 2ª tentativa.

 16.10.2003 13h
~~Primeira tentativa Tinha~~

2ª TENTATIVA : O Beija-flor 2ª TENTATIVA

O Beija-flor?
 gosta tanto de flor?
 Beija-flor? porque
 gosta tanto de flor?
 mas aquela orquídea
 rara não responde
 nada


Beija-flor
 por que gosta
 muito de rosas
 vermelhas

Beija-flor
 por que gosta
 de rosas brancas

Beija-flor?
 porque tuas
 gosta tanto de rosas
 vermelhas e brancas

porque gosta muito
 de flor

de José Roberto

 IMPRIMO

ANEXO F - Poema "O beija-flor" de José Roberto, 1ª versão, 3ª tentativa.

10/10/2008 3ª TENTATIVA

O Beija-flor

O Beija-flor
gosta tanto de flor

Beija-flor Porque
gosta tanto de flor
mas a qual ave
rara não responde nada

Beija-flor
Porque gosta
muito de Rosas
vermelhas

Beija-flor
porque gosta
de Rosas brancas

Beija-flor Porque
tuês gosta tanto de
Rosas vermelhas e
brancas

Porque gosto muito de flor

aluno: José Roberto Gomes da Silva

IMPRIMO

ANEXO G - Poema "Terça" de Maria das Graças e Wellington, 1ª versão.

1ª VERSÃO

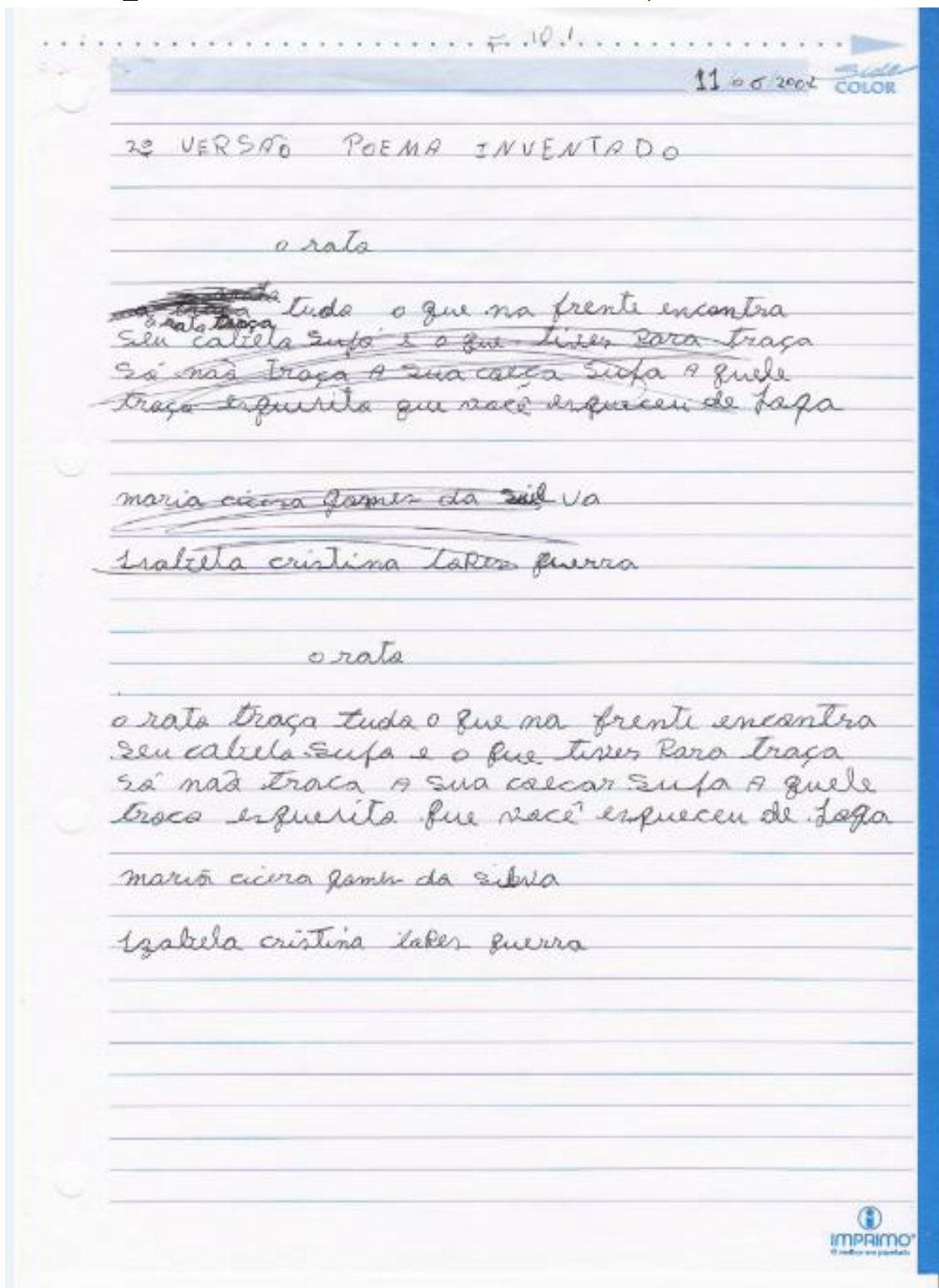
TERÇA

TERÇA VOU A ESCOLA BRANCO JOGO
 BOLA A BOLA FURTO BATEU NO VOVÓ
 OVOVO CHUTOU BATEU NA BIA A
 PIA QUE BROU AMAMAE BRIGOU AMAMAE
 PEGOU A BOLA E RASGOU FIQUEI SEM
 BOLA NÃO VOU A ESCOLA

WELLINGTON
 E MARIA DAS GRAÇAS

IMPRIMO

ANEXO H_ Poema "O rato" de Maria Cícera e Izabella, 2ª versão.



ANEXO I - Poema "beija-flor" de Valdemir e Wellington, 2ª versão.

1

O BEIJA-FLOR

O BEIJA-FLOR SUGA A FLOR
SEM QUERER PARA PEGA
O NECTA E VAI TRABALHA

O BEIJA-FLOR VAI PARA O
TRABALHO SEM HORA,
SEM PRESA PARA CHEGAR
SÓ QUE SUGA O NECTA
DAS FLOR^{ES} QUÊ TEM LÁ.

O BEIJA-FLOR VAI
POR JARDIM SUGA
O NECTA DA FLOR
DE JASMIM.

O BEIJA FLOR NO
JARDIM, NÃO TEM
MUITA SAIDA
PEGA A FLOR PREFERIDA

ANEXO J – Poema O peixe que ri.

POEMA 2

O peixe que ri

Nado na água
Quase nada
vejo
no nado.

Só a água do rio
rola
enrola a areia
do fundo.

Quase nada
vejo a água
cada pedra
um olho.

A água
na pele nado em nada
do mundo

e rio.

Fernando Paixão

ANEXO K – Poema As Borboletas

POEMA 3

As Borboletas

Branças

Azuis

Amarelas

E pretas

Brincam

Na luz

As belas

Borboletas

Borboletas brancas

São alegres e francas.

Borboletas azuis

Gostam muito de luz.

ANEXO L – Poema Pássaro Livre

POEMA 5

Pássaro livre

Gaiola aberta.

Aberta a janela.

O pássaro desperta.

A vida é bela.

A vida é boa.

Voa, pássaro, voa.

MURALHA, Sidônio. *A dança dos picapous*. Rio de Janeiro :Nórdica, 1985. P. 51.

ANEXO M – Poema Pássaro Morto

POEMA 6

Pássaro morto

De bico aberto
todo molhadinho
de penas luzidas
cabecinha arrepiada
pobre passarinho que morreste afogado.

Já não pias
Já não cantas
Já não vês os teus olhos
no espelho das águas.

COLAÇO, Maria Rosa.

A criança e a vida.

ANEXO N – Poema O pato

POEMA 2

O pato

Lá vem o pato

Pato aqui, pato acolá

Lá vem o pato

Para ver o que é que há

O pato pateta pintou o caneco,

surrou a galinha,

bateu no marreco.

Pulou do poleiro no pé do cavalo,

levou um coice

criou um galo.

Comeu um pedaço de jenipapo,

ficou engasgado com dor no papo.

ANEXO O – Poema O pôr-do-sol do Papagaio.

POEMA 17

O pôr-do-sol do papagaio

Este poema
baiano **Sosígenes**
Costa, que viveu
entre 1901 e 1968,
foi retirado do livro
Obra poética, publicado pela Editora Cultrix.

O papa-vento nos jardins de maio
e o verde no seu mar de leite.
O mar já não é azul, é verde-gaio
num clarão que é relâmpago de azeite.

Se o mar é belo sem que a tarde o
enfeite
quanto mais se o enfeitar o sol de maio.
O mar do papa-vento é o papagaio
e o céu do verde papa é o papa-leite.

Latadas cristalinas em desmaio.
Tombam flores do céu, meu papagaio.
E o papa-vento é de cristal e leite.

Deite leite, meu mar, pro papagaio.
Que o papagaio em verde se deleite
e não se enfeite de outra cor em maio.

ANEXO P – Um gato chinês

POEMA 34

UM GATO CHINÊS

JOSÉ PAULO PAES

ERA UMA VEZ
UM GATO CHINÊS
QUE MORAVA EM XANGAI
SEM MÃE E SEM PAI
QUE SORRIA AMARELO
PARA O RIO AMARELO
COM SEUS OLHOS PUXADOS
UM PARA CADA LADO
ERA UMA VEZ
UM GATO MAIS PRETO
QUE TINTA NANQUIM
DE BIGODES COMPRIDOS
FEITO MANDARIM
QUE QUANDO ESPIRRAVA
SÓ FAZIA "CHIM!"

59

ANEXO Q – Poema Andorinha

POEMA 40

Andorinha

ANDORINHA lá fora está dizendo :

- "Passei o dia àtoa, àtoa!"

*Andorinha, andorinha, minha cantiga é mais
triste!*

Passei a vida àtoa, àtoa ...

Manuel Bandeira

66

ANEXO R – Poema A traça

POEMA 44

A traça
Traça tudo
O que na frente encontrar
Sua calça de veludo
Seu casaco sobretudo
E o que tiver para traçar
Só não traça a sua meia suja
Aquele troço esquisito
Que você esqueceu de lavar.

Guto Lins

O autor nasceu em São Paulo, em 1961, mas mora No Rio há muito tempo. Ilustrador e escritor, Guto Tem seus trabalhos Publicados em cerca de 20 Livros para crianças e Adolescentes. A traça está No livro Q Barato (ou Metamorfose), da Ediouro.

70

ANEXO S – Poema A casa da Borboleta

POEMA 46

A casa da borboleta

A borboleta azul
as flores consome:
a borboleta azul
é pura luz.

A borboleta azul
distende as asas
para o vôo: o céu
é a sua casa.

DECRAZIA, Eduardo José. **O samba da**

Girafa. Porto Alegre: Mercado

Aberto, 1985. P. 19.

Sugestão de leitura: ZIRALDO, A bela borboleta. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

ANEXO T – Poema Passarinho no sapé

POEMA 51

Passarinho no sapé

O P tem papo
O P tem pé.
É o P que pia ?
(Piu!)

Quem é
O P não pia:
O não é
O P só tem papo e pé é.

Será o sapo;
O sapo não é
(Piu!)

É o passarinho
que fez seu ninho
no sapé.

Pio com papo
Pio com pé.

PARANÁ. Secretaria de Estado da Educação.
Sistema de materiais de ensino e aprendizagem.
Curitiba, 19—

ANEXO U – Poema O tatu e a toca.

POEMA 59

O tatu e a toca

Elias José

Fora da sua toca	Dentro de sua toca, o
o tatu ganha vida	tatu nem se toca.
de sete gatos,	E toca toda a turma a
asas de passarinho,	tramar e a falar.
e fôlego de peixe.	_ Seu tatu, onde tá tu?
	_ Seu tatu, onde tá tu?
Ganha pé-de-vento	E o tatu não tá nem aí.
e se esquece do peso	Como um metrô feliz,
da casca e das tatuagens.	Vai do Rio a Paris.
Aparece e esconde,	
corre corre e chia	
e quase chega na Turquia.	

Elias José de Santa Cruz da Prata. Ele adora escrever e, por conta dessa paixão, já publicou mais de 70 livros para crianças, jovens e adultos. O poema O tatu e a toca foi retirado do seu mais novo livro Boneco maluco e outras brincadeiras, que faz parte da coleção Rimas e Trovas da Editora Proleto.

ANEXO V – Poema Os meninos morcegos.

Os meninos
Morcegos

Sérgio Capparelli

Os meninos
 Da vila Sossego
 Viraram morcego.

Pernas para cima
 Cabeça para o ar.

Passa um mosquito
 Inhac
 Outro mosquito,
 Inhac

Pernas para cima
 Cabeças para o ar.

Os meninos
 Da Vila Sossego
 Viraram Morcego.

Fingem que dormem
 Estão acesos

Se pensa que passa,
 Melhor não passar

Inhac, inhac.

Sérgio Capparelli é mineiro de Uberlândia, mas mora em Porto Alegre, capital gaúcha. Além de escrever livros para crianças, jovens e adultos, é, também professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e tradutor – atividades pela qual recebeu, em 1995, O Prêmio Monteiro Lobato de Melhor Tradução para Crianças, da Fundação Nacional de Literatura Infantil e Juvenil. Seu poema Os Meninos morcegos, está publicado no livro A árvore que dava sorvete, da Editora Projeto. CHC, 108

ANEXO W – Poema A foca

POEMA 77

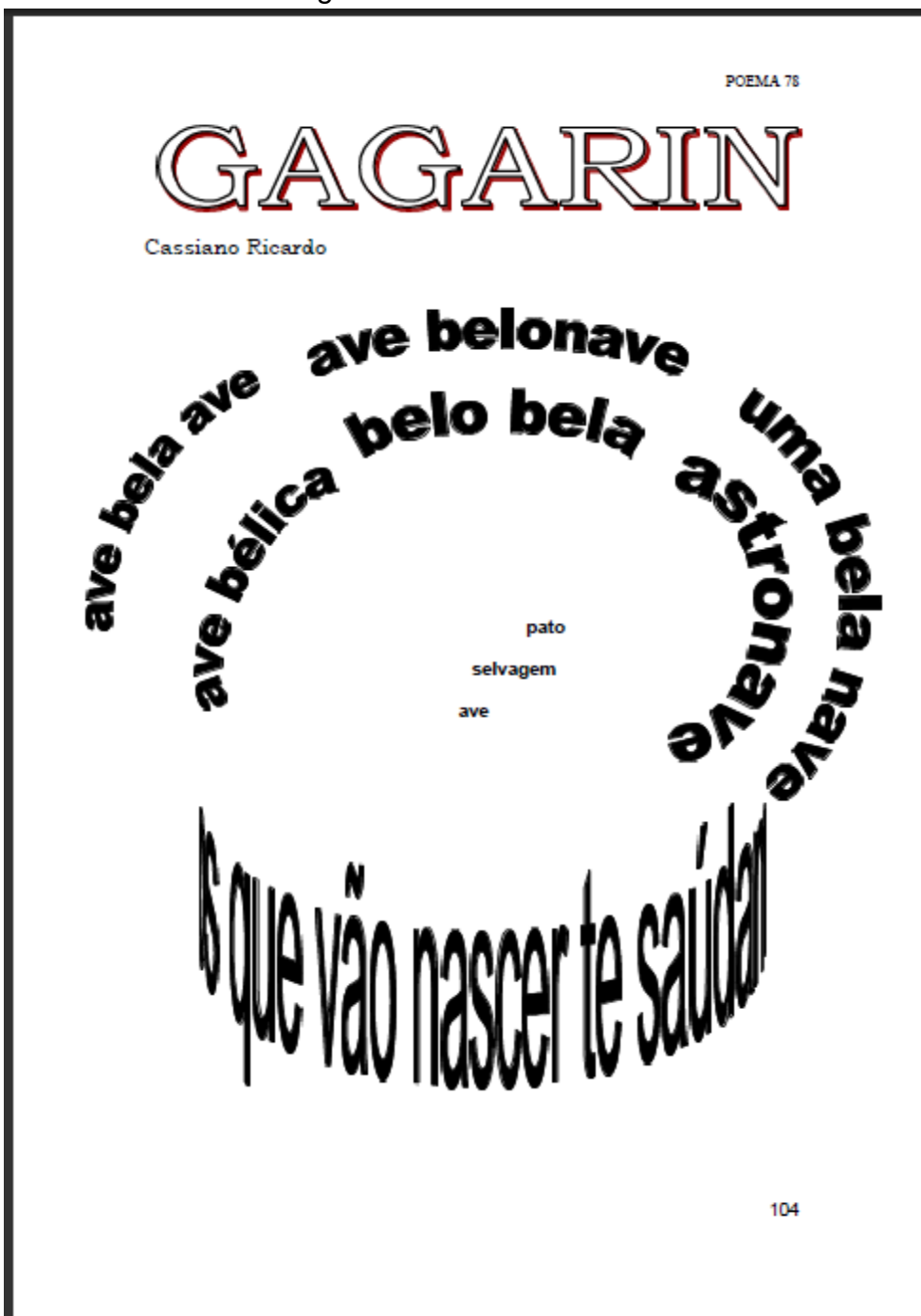
A FOCA

Vinícius de Moraes

Quer ver a foca
Ficar feliz?
É por uma bola
No seu nariz.
Quer ver a foca
Bater palminha?
É dar a ela
Uma sardinha.
Quer ver a foca
Fazer uma briga?
É espetar ela
Bem na barriga!

103

ANEXO X – Poema Gagarin



ANEXO Y – Poema O elefantinho.

POEMA 80

O Elefantinho

Vinícius de Moraes

Onde vais, elefantinho

Correndo pelo caminho

Assim tão desconsolado?

Andas perdido, bichinho

Espetaste o pé no espinho

Que sentes, pobre coitado?

- Estou com um medo danado

Encontrei um passarinho!

106

ANEXO Z – Poema O banho do beija-flor.

POEMA 64

O Banho do Beija-Flor

Cleonice Rainho

De manhãzinha,
com o jardineiro
e sua mangueira,
vem o beija-flor.
Baila nos galhos,
baila, oscila e voa
em volta da roseira.

Brilha a alegria
em seus olhinhos.
Ergue as asas,
abre o bico,
engolindo pingos
e respingos
na delícia da água.

O peito sobe e desce
no côncavo de uma folha
— sua banheirinha.

Até que o sol vem
formando arco-íris
em sua plumagem
e ele flutua, fulgura,
beijando a luz.

110

ANEXO AA – Poema A borboleta

POEMA 85

A Borboleta

Olavo Bilac

Trazendo uma borboleta,
Volta Alfredo para casa.
Como é linda! é toda preta,
Com listas douradas na asa.

Tonta, nas mãos da criança,
Batendo as asas, num susto,
Quer fugir, porfia, cansa,
E treme, e respira a custo.

Contente, o menino grita:
"É a primeira que apanho,
"Mãe! vê como é bonita!
"Que cores e que tamanho!

"Como voava no mato!
"Vou sem demora pregá-la
"Por baixo do meu retrato,
"Numa parede da sala".

Mas a mãe, com carinho,
Lhe diz: "Que mal te fazia,
"Meu filho, esse animalzinho,
"Que livre e alegre vivia?

"Solta essa pobre coitada!
"Larga-lhe as asas, Alfredo!
"Vê com treme assustada . . .
"Vê como treme de medo . . .

"Para sem pena espetá-la
"Numa parede, menino,
"É necessário matá-la:
"Queres ser um assassino?"

Pensa Alfredo . . . E, de repente,
Solta a borboleta . . . E ela
Abre as asas livremente,
E foge pela janela.

"Assim, meu filho! perdeste
"A borboleta dourada,
"Porém na estima cresceste
"De tua mãe adorada . . .

Que cada um cumpra sua sorte
"Das mãos de Deus recebida:
"Pois só pode dar a Morte
"Aquele que dá a Vida!"

111

ANEXO AB – Poema O cavalinho branco.

POEMA 86

O Cavalinho Branco

Cecília Meireles

À tarde, o cavalinho branco
está muito cansado:

mas há um pedacinho do campo
onde é sempre feriado.

O cavalo sacode a crina
louca e comprida

e nas verdes ervas atira
sua branca vida.

Seu relincho estremece as raízes
e ele ensina aos ventos

a alegria de sentir livres
seus movimentos.

Trabalhou todo o dia, tanto!
desde a madrugada!

Descansa entre as flores, cavalinho branco,
de crina dourada!

112

ANEXO AC – Poema A galinha-D'Angola

POEMA 87

A Galinha-D'Angola

Vinícius de Moraes

Coitada
Da galinha-
D'Angola
Não anda
Regulando
Da bola
Não pára
De comer
A matraca
E vive
A reclamar
Que está fraca:

— "Tou fraca! Tou fraca!"

113

ANEXO AD – Poema O gato.

POEMA 88

O Gato

Vinícius de Moraes

Com um lindo salto

Lesto e seguro

O gato passa

Do chão ao muro

Logo mudando

De opinião

Passa de novo

Do muro ao chão

E pega corre

Bem de mansinho

Atrás de um pobre

De um passarinho

Súbito, pára

Como assombrado

Depois dispara

Pula de lado

E quando tudo

Se lhe fatiga

Toma o seu banho

Passando a língua

Pela barriga.

114

ANEXO AE – Poema Lagarto fidalgo.

POEMA 98

LAGARTO FIDALGO

Eloi Elisabet Bocheço

No Largo da Alga
mora o Lagarto Fidalgo.

Estrada de sol
Fidalgo não larga
nem por caldo de salsa.

A Cobra Alba namora
o Lagarto Fidalgo
em segredo.

Fidalgo diz que é
namorado da Estrela D'Alva
e vai passear na lua
com as Três Marias.

A Cobra Alba,
muito apaixonada,
se esconde atrás do muro
e chora várias lágrimas
venenosas.

124

ANEXO AF – Poema Vaca Chimbá.

POEMA 104

VACA CHIMBÁ

Eloí Elisabet Boheco

Vaca Chimbá é
tão sedutora!
Chifres de verniz
Tetas de cetim
Cascos de madrepérola
Pêlos de veludo
e nariz escultural.

- Sai carrapato!

Sai, mosca!

Deixem a Vaca Chimbá
urinar sossegada seu
xixi quentinho de vaca
inventada.

130

ANEXO AG – Poema O leão.

POEMA 105

O Leão

Vinícius de Moraes (inspirado em William Blake)

Leão! Leão! Leão!
Rugindo como um trovão
Deu um pulo, e era uma vez
Um cabritinho montês.

Leão! Leão! Leão!
És o rei da criação!

Tua goela é uma formalha
Teu salto, uma labareta
Tua garra, uma navalha
Cortando a presa na queda.

Leão longe, leão perto
Nas areias do deserto.
Leão alto, sobranceiro
Junto do despenhadeiro.
Leão na caça diurna
Saindo a correr da fuma.

Leão! Leão! Leão!
Foi Deus que te fez ou não?
O salto do tigre é rápido
Como o raio; mas não há

Tigre no mundo que escape
Do salto que o Leão dá.
Não conheço quem defronte
O feroz rinoceronte.
Pois bem, se ele vê o Leão
Foge como um furacão.

Leão se esgueirando, à espera
Da passagem de outra fera . . .
Vem o tigre; como um dardo
Cai-lhe em cima o leopardo
E enquanto brigam, tranqüilo
O leão fica olhando aquilo.
Quando se cansam, o Leão
Mata um com cada mão.

Leão! Leão! Leão!
És o rei da criação!

131

ANEXO AH – Poema O marimbondo.

POEMA 107

O Marimbondo

Vinícius de Moraes

Marimbondo furibundo
Vai mordendo meio mundo
Cuidado com o marimbondo
Que esse bicho morde fundo!

— Eta bicho danado!

Marimbondô
De chocolate
Saia daqui
Sem me morder
Senão eu dou
Uma paulada
Bem na cabeça
De você.

— Eta bicho danado!

Marimbondo . . . nem te ligo!
Voou e veio me espiar bem na minha cara . . .

— Eta bicho danado!

133

ANEXO AI – Poema O mosquito.

POEMA 108

O Mosquito

Vinícius de Moraes

O mundo é tão esquisito:

Tem mosquito.

Por que, mosquito, por que

Eu . . . e você?

Você é o inseto

Mais indiscreto

Da Criação

Tocando fino

Seu violino

Na escuridão.

Tudo de mau

Você reúne

Mosquito pau

Que morde e zune.

Você gostaria

De passar o dia

Numa serraria —

Gostaria?

Pois você parece uma serraria!

134

ANEXO AJ- Poema O mosquito escreve.

POEMA 112

O Mosquito Escreve

Cecília Meireles

O mosquito pernilongo
trança as pernas, faz um M,
depois, treme, treme, treme,
faz um O bastante oblongo,
faz um S.

O mosquito sobe e desce.
Com artes que ninguém vê,
faz um Q,
faz um U, e faz um I.

Este mosquito
esquisito
cruza as patas, faz um T.
E aí,
se arredonda e faz outro O,
mais bonito.

Oh!
Já não é analfabeto,
esse inseto,
pois sabe escrever seu nome.

Mas depois vai procurar
alguém que possa picar,
pois escrever cansa,
não é, criança?

E ele está com muita fome.

138

ANEXO AK – Poema O pássaro cativo.

O pássaro cativo

POEMA 115

Olavo Bilac

Amas, num galho de árvore, o alçapão;
E, em breve, uma avezinha descuidada,
Batendo as asas cai na escravidão.

Dás-lhe então, por esplêndida morada,
A gaiola dourada;
Dás-lhe alpiste, e água fresca, e ovos, e tudo:
Por que é que, tendo tudo, há-de ficar
O passarinho mudo,
Arrepiado e triste, sem cantar?

É que, criança, os pássaros não falam.
Só gorgendo a sua dor exalam,
Sem que os homens os possam entender;
Se os pássaros falassem,
Talvez os teus ouvidos escutassem
Este cativo pássaro dizer:

"Não quero o teu alpiste!
Gosto mais do alimento que procuro
Na mata livre em que a voar me viste;
Tenho água fresca num recanto escuro
Da selva em que nasci;
Da mata entre os verdores,
Tenho frutos e flores,
Sem precisar de ti!

ANEXO AL – Poema O peru

POEMA 116

O Peru

Vinícius de Moraes

Glu! Glu! Glu!
Abram alas pro Peru!

O Peru foi a passeio
Pensando que era pavão
Tico-tico riu-se tanto
Que morreu de congestão.

O Peru dança de roda
Numa roda de carvão
Quando acaba fica tonto
De quase cair no chão.

O Peru se viu um dia
Nas águas do ribeirão
Foi-se olhando foi dizendo
Que beleza de pavão!

Glu! Glu! Glu!
Abram alas pro Peru!

143

ANEXO AM – Poema O pinguim.

POEMA 117

O Pingüim

Vinícius de Moraes

Bom-dia, Pingüim
Onde vai assim
Com ar apressado?
Eu não sou malvado
Não fique assustado
Com medo de mim.
Eu só gostaria
De dar um tapinha
No seu chapéu de jaca
Ou bem de levinho
Puxar o rabinho
Da sua casaca.

144

ANEXO AN – Poema O morcego.

POEMA 132

O MORCEGO

MEIA-NOITE. AO MEU QUARTO ME RECOLHO.
MEU DEUS! E ESTE MORCEGO! E, AGORA, VEDE:
NA BRUTA ARDÊNCIA ORGÂNICA DA SEDE,
MORDE-ME A GOELA ÍGNEO E ESCALDANTE MOLHO.

"VOU MANDAR LEVANTAR OUTRA PAREDE..."
- DIGO. ERGO-ME A TREMER. FECHO O FERROLHO
E OLHO O TETO. E VEJO-O AINDA, IGUAL A UM OLHO,
CIRCULARMENTE SOBRE A MINHA REDE!

PEGO DE UM PAU. ESFORÇOS FAÇO. CHEGO
A TOCÁ-LO. MINHA ALMA SE CONCENTRA.
QUE VENTRE PRODUZIU TÃO FEIO PARTO?

A CONSCIÊNCIA HUMANA É ESTE MORCEGO!
POR MAIS QUE A GENTE FAÇA, A NOITE, ELE ENTRA
IMPERCEPTIVELMENTE EM NOSSO QUARTO!

FERNANDO PESSOA

159

ANEXO AO – Poema Pardalzinho.

POEMA 142

PARDALZINHO

Manuel Bandeira

O pardalzinho nasceu
Livre. Quebraram-lhe a asa.
Sasha lhe deu uma casa,
Água, comida e carinhos.
Foram cuidados em vão:
A casa era uma prisão,
O pardalzinho morreu.
O corpo Sasha enterrou
No jardim; a alma, essa voou
Para o céu dos passarinhos!

Manuel Bandeira *Estrela da Vida inteira*, José Olympio, Ed., Rio
de Janeiro, 1976.

168

ANEXO AP – Poema As andorinhas.

POEMA 147

As andorinhas

_ Nos

_ fios

_ ten

sos

_ das

_ pauta

_ de me

tal

_ as

_ an/

_ do/

_ ri/

nhas

_ gri

tam

_ por

_ fal/

ta/

_de - u

ma

173

ANEXO AQ – Poema Os sobreviventes.

POEMA 147

_ cla-

ve

_ de

_ sol

Cassiano Ricardo

Os sobreviventes José

Olympio Ed., Rio de, 1971

174

ANEXO AR – Poema Cotovia.

POEMA 156

COTOVIA

Manuel Bandeira

*ALÔ, cotovia !
Aonde voaste,
Por onde andaste,
Que tantas saudades me deixaste ?*

*_ Andei onde deu o vento.
Onde foi o meu pensamento.
Em sítios, que nunca viste,
De um país que não existe ...
Voltei, te trouxe a alegria.*

*_ Muito contas, cotovia !
e que outras terras distantes
visitaste ? Dize ao triste.*

*_ Líbia ardente, Cítia fria,
Europa, França, Bahia ...*

*_ E esqueceste Pernambuco,
distraída ?*

*_ Voei ao Recife, no Cais
pousei da rua da Aurora.*

*_ Aurora da minha vida,
que os anos não trazem mais !*

*_ Os anos não, nem os dias,
Que isso cabe as cotovias.
Meu bico é bem pequenino
Para o bem que é deste mundo :
Se enche com uma gota de água.
Mas sei torcer o destino,
Sei no espaço de um segundo*

184

ANEXO AS – Poema Antologia Poética.

POEMA 156

*Limpar o pesar mais fundo.
Voei ao Recife, e dos longes
Das distâncias, aonde alcança
Só a asa da cotovia,
Do mais remoto e perempto
Dos teus dias de criança
Te trouxe a extinta esperança,
Trouxe a perdida alegria.*

BANDEIRA, Manuel. ANTOLOGIA POÉTICA. Ed. do Autor. Rio de Janeiro.1961.p. 160-1.

185

ANEXO AT – Poema A vaca e as vogais.

POEMA 176

A VACA E AS VOGAIS

Hoje vou *andaaar*
bastante por *aiii....*
até anoiteceeer
no meu curraaal.

Vou comer *capiim*
até fazer *mingaaau*
de tanto *mastigaaar*
Vvu querer *dormiir*.

Vou ao *beleléééu*
bem perto *daquiii*
imagine *vocêêê*
pois é pra *quêêê?*

Vou fechar os *oolhos*
fazer *biico* na *booca*
vou soltar um *beeijo*
na *caara* do *touuro*.

FERNANDO PAIXÃO
Poesia a gente inventa. Editora Ática

ANEXO AU – Poema A dança dos pica-paus.

POEMA 199

A dança dos pica-paus

Sidónio Muralha

Estava só
O pica-pau-carijó
Mas pousou no terreno
O pica-pau-pequeno
Veio para o seu lado
O pica-pau-malhado
Saiu do sertão
O pica-pau-anão
Trouxe um pirilampo
O pica-pau-do-campo
Ficou iluminado
O pica-pau-dourado
Vejam como é belo
O pica-pau-amarelo
E aqui estão, se quiserem mais,
Pica-paus-pretos-reais.

235

ANEXO AV – Poema Vida de Sapo.

POEMA 205

Vida de sapo

José Paulo Paes

O sapo cai
num buraco e sai.

Mas noutro buraco
cai.

O sapo cai
num buraco e sai.

Mas noutro buraco
cai.

É um buraco
a vida do sapo.

A vida do sapo
é um buraco.

Buraco pra cá.
Buraco pra lá.

Tanto buraco enche o sapo.

241

ANEXO AX – Poema Raridade.

POEMA 230

Raridade**A arara****é uma ave rara****pois o homem não pára****de ir ao mato caçá-la****para a pôr na sala****em cima de um poleiro****onde ela fica o dia inteiro****fazendo escarcéu****porque já não pode****voar pelo céu.****E se o homem não pára****de caçar arara,****hoje uma ave rara,****ou a arara some****ou então muda seu nome****para arrara.**

José Paulo Paes