



## ***Seminário dos ratos: uma análise de contos pela crítica genética***

### ***Seminário dos Ratos: A Genetic Criticism Tale Analysis***

Marcelo Módolo

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil  
modolo@usp.br

Antonio Ackel

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil  
ackelbarbosa@gmail.com

**Resumo:** Este trabalho apresenta um estudo de crítica genética (GRÉSILLON, 1994) sobre três contos da obra *Seminário dos ratos* de Lygia Fagundes Telles: “As formigas”; “Senhor diretor” e “Tigrela”. Para esse fim, utilizou-se metodologia da crítica textual (SPINA, 1977), dando o primeiro passo para a elaboração da análise com a *recensio*, que trata não só do levantamento e utilização de todas as edições publicadas no Brasil, entre 1977 e 2009 (nossa proposta foi estudar a tradição impressa da autora, pois seus manuscritos, até a conclusão deste trabalho, não estavam disponíveis para consulta), mas também do processo da *collatio*, uma comparação entre esses contos, com a finalidade de ler Lygia em seus diferentes modos de escrever: com acréscimos e substituições. Ao se deparar com essa inquietação da autora, o leitor é levado a pensar para além de seus contos, o objeto de estudo torna-se instrumento de observação do uso linguístico de épocas diferentes, e não de textos variados com fim em si mesmos. É nesse momento que a pesquisa revela a complexidade da construção de um texto e conduz o leitor aos mesmos caminhos que a autora fez, questionando-o se, em suas escolhas lexicais ou organizações sintático-semânticas, sua intenção era mostrar a situação real do uso da língua naqueles momentos, ou se pretendia criar efeitos pragmáticos e semânticos distintos em suas estórias.

**Palavras-chave:** crítica genética; crítica textual; *Seminário dos ratos*.

**Abstract:** The purpose of this article is to outline what is involved in genetic criticism (GRÉSILLON, 1994) as presented in three tales from *Seminário dos Ratos* by Lygia

Fagundes Telles: “As formigas”; “Senhor diretor” and “Tigrela”. The textual criticism methodology (SPINA, 1977) was the first step for the elaboration of the analysis with recensio, which includes not only the survey and use of all editions published in Brazil, between 1977 and 2009 (our proposal was to study the author’s printed tradition, her manuscripts, until the conclusion of this paper, were not available for consultation), but also the *collatio* process, a comparison between these tales, in order to read Lygia’s work in her different ways of writing: with additions and alterations. When comparing emendations in all of the available editions, the reader is led to think beyond her tales, which means, the object of study becomes an instrument of observation of the linguistic use of different time frames, and not only as texts are presented in books. This is the moment in which research discloses the complexity of text construction and takes the reader to the same paths that the author took, questioning whether they were lexical choices or syntactic-semantic organizations; whether her intention was to show the actual usage of language at that time, or whether they were intended to create distinct pragmatic and semantic effects in her tales.

**Keywords:** genetic criticism; textual criticism; *Seminário dos Ratos*.

## 1 Introdução

A Crítica Genética (doravante CG) é uma disciplina que se insere no nível substancial na ciência filológica, na medida em que estuda e determina o processo da gênese do texto e sua escrita contidos nas escrituras autorais que antecederam o texto definitivo. É sua função seguir os passos que levaram à composição da obra, um processo que se revela fragmentado e assíncrono em sua elaboração e reelaboração. O processo de criação sobre o qual se debruça a CG permite, de certa forma, uma aproximação do modo de pensar do autor, pois revela documentos que legitimam historicamente sua trajetória artística. Anotações, rasuras, emendas em geral e até desenhos formam uma espécie de memória para a reconstituição do percurso de criação autorial.

Os estudos sobre CG se apoiam sobre variadas questões teóricas. Qualquer escritura, durante seu processo de criação, pode se valer de quatro operações básicas: o acréscimo, a supressão, a substituição e a permuta. O geneticista, que se volta para a literatura, busca tais atos autorais. Quem diz *ato*, diz *realização no tempo* (GRÉSILLON, 2007, p. 53). É a partir desta afirmação que o estudioso da CG busca

recuperar ideias concebidas na realização da obra por meio de vestígios que o autor deixou ao longo de seu percurso. Ao final de sua trajetória, pretende o geneticista levar a cabo suas reflexões teóricas acerca da obra e conjecturar, para além de dados apontados, razões que levaram a determinados desvios. Porque, a partir do momento que o estudioso sabe sobre o autor, sobre obra, sobre seus lugares de circulação, lugares de pouso e quem foram os leitores daquela obra, o texto, impresso e acabado, deixa de ser o único alvo do olhar genético.

A partir do exposto acima, apresentamos um estudo de crítica genética sobre três contos da obra *Seminário dos ratos*, de Lygia Fagundes Telles: “As formigas”; “Senhor diretor” e “Tigrela”. Por meio de levantamento de todas as obras existentes (desde sua primeira edição de 1977 até a última edição revista pela autora, em 2009) e uma comparação minuciosa de seu conteúdo, foi possível avaliar todas as substituições e adições, assim, trata-se de textos que apresentam mudanças significativas ao longo de suas publicações, a cada emenda autoral e que constituem o patrimônio literário da autora, para conservar e explorar o estudo da CG.<sup>1</sup> O foco, então, será apontar as variantes que a autora preferiu adicionar e modificar, mas não suprimir nada de sua versão primeira, o que veremos mais adiante. Não serão feitas aqui conjecturações detalhadas sobre motivo de tais emendas, mas apontamentos sobre o que foi mudado e quando mudou.

## 2 As edições de *Seminários dos ratos* e suas incongruências

*Seminário dos ratos* foi escrito em 1977 e publicado pela primeira vez pela editora José Olympio, depois, seus direitos autorais foram adquiridos pela Nova Fronteira, Rocco e atualmente a Companhia das Letras publica as obras de Lygia Fagundes Telles. Durante todo o percurso de aquisições pelas editoras, o formato dos livros sempre foi semelhante, todos apresentam a dimensão padrão de 21 x 14 cm e o número de páginas se diferenciou em algumas delas: 1977, 136 p.; 1984, 1987, 1989, 188 p.; 1998, 165 p.; e 2009, 183 p. As três primeiras edições apresentam a mesma capa, talvez para manutenção do sucesso da obra (BLISS, 1933,

---

<sup>1</sup> Os manuscritos de Lygia estão sob custódia do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Durante esta pesquisa, entramos em contato com o IMS, mas seus manuscritos não estavam catalogados, e não puderam ser liberados para consulta.

p. 69). É oportuno lembrarmos que a autora também ganhou o prêmio Pen Club do Brasil em 1977, com esse trabalho. A partir da 4ª edição, as capas vão se alterando, de acordo com as editoras que publicaram o livro.

Nas edições publicadas pela Nova Fronteira, encontram-se divergências de informação quanto ao número de sua edição e seu respectivo ano de publicação. Três capas dizem ser 5ª, 6ª e 7ª edição, mas suas fichas catalográficas dizem ser a 4ª edição. Esta é uma questão relevante para o estudioso da crítica textual que, durante o processo de *recensio*, precisará fazer o levantamento de todas as publicações disponíveis para seus estudos. Ainda na ficha catalográfica dessas mesmas edições, a informação de impressão é do ano de 1984, porém, quando comparada com a informação do colofão, os anos de publicação são 1987, 1989 e 1992, respectivamente.

Abaixo, a ilustração da capa indicando ser a 5ª edição, com a ficha catalográfica indicando ser a 4ª edição, tendo sido publicada em 1984 e o colofão indicando ter sido impressa em 1987.

Figura 1 – Informações sobre a obra *Seminário dos ratos*

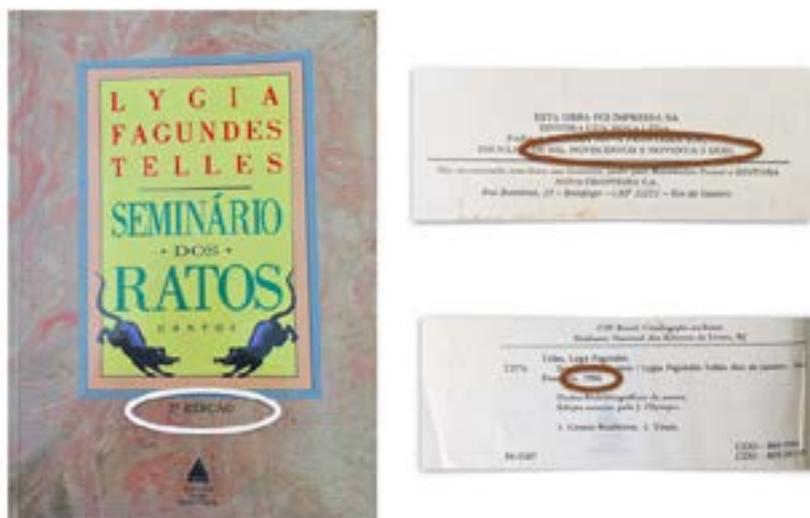


Abaixo, a ilustração de outra capa indicando ser a 6ª edição, com a ficha catalográfica indicando ser a 4ª edição, tendo sido publicada em 1984 e o colofão indicando ter sido impressa em 1989.

Figura 2 – Informações sobre a obra *Seminário dos ratos*



Abaixo, ainda ilustração de capa indicando ser a 7ª edição, com a ficha catalográfica sem indicar o número da edição, tendo sido publicada em 1984 e o colofão indicando ter sido impressa em 1992.

Figura 3 – Informações sobre a obra *Seminário dos ratos*

Em busca de uma entidade oficial que pudesse esclarecer tal dúvida, e certamente corroborar com o trabalho de *recensio* da crítica textual, recorreremos ao *site* da Biblioteca Nacional, que não faz referência à 7ª edição. Essa falta de informação pode suscitar dúvidas quanto à certeza sobre a existência de todas as edições publicadas da obra, por exemplo, poderia haver alguma edição interpolada não descrita no *site*. Outro motivo que pode comprometer o trabalho de *recensio* é o fato de a Companhia das Letras não trazer a informação sobre o número da edição. Informa, em sua ficha catalográfica, que se trata da “última edição revista pela autora”. Algo interessante também acontece com esta editora, por razão não informada pela autora, nem pela editora, as edições de 2009 e 2015 (reimpressão) não apresentam o conto “O X do problema”. Essa narrativa foi retirada da última publicação, nessas edições, sem qualquer explicação prévia, assim, se o leitor quiser saber sobre essa estória, precisará recorrer a uma edição anterior.

A seguir, apresentamos o quadro que compara as informações extraídas das edições com o *site* da Biblioteca Nacional.<sup>2</sup> O quadro mostra que há divergência de informações que pode comprometer o

<sup>2</sup> Fundação Biblioteca Nacional. Consulta ao acervo disponível em: < <http://acervo.bn.br>>.

trabalho do estudioso em sua coleta de documentos. É um quadro que coloca em dúvida se todo o material publicado de *Seminários dos ratos* foi, de fato, localizado.

Quadro 1 – Informações editoriais da obra *Seminário dos ratos*

Edição	Ficha catalográfica	Copyright	Editora	Ano de publicação informado pela ficha catalográfica	Ano de publicação informado pelo site da Biblioteca Nacional	Contos
S/N	S/N	1977	José Olympio	1977	1977	14
2ª	2ª	1977	José Olympio	1977	1977	14
3ª	3ª	1977	José Olympio	1980	1980	14
4ª	4ª	1977, 1984	Nova Fronteira	1984	1984	14
5ª	4ª	1977, 1984	Nova Fronteira	1984	1987	14
6ª	4ª	1977, 1984	Nova Fronteira	1984	1989	14
7ª	S/N	1977, 1984	Nova Fronteira	1984	Não há registro desta edição no site da Biblioteca Nacional	14
8ª	8ª	1977, 1998, 2009	Rocco	1998	1998	14
S/N	S/N	1977, 2009	Companhia das Letras	1998	2009	13

### 3 As emendas de cada revisão autoral

Ainda que façam um texto desaparecer (HAY, 2002, p. 15-31), as emendas autógrafas são vestígios físicos de um processo intelectual do autor durante sua criação textual. Cada ato realizado, sobre o que já estava escrito, desvia o caminho para outro pensamento, oferece outro significado. O anterior já não existe mais. O novo percurso se abre para uma obra nova, diferente das outras. É por meio de estudos da CG que se recuperam escritos anteriores, identificando suas diferenças e conjecturam-se razões que levaram a tais modificações. É certo que a

relação da emenda com a escrita consolida uma teoria geral de criação nas práticas de produção textual, na medida em que está associada à época em que foi produzida. Intervenções para atualizações de ordem tecnológica, social, política e cultural podem ser fatores que corroboram para tal teoria. Para o desenvolvimento de uma análise das emendas da autora, é necessário pensar no que Grésillon (2007) chama de “obra aberta”, uma possibilidade de escolhas que a autora multiplicou, em favor de seu público leitor. Para o geneticista, é difícil avaliar os desvios de um escritor quando deve apontar as razões que o levaram a fazer e qual o impacto que tais mudanças causaram em uma nova leitura. De qualquer forma, cabe ao estudioso da CG o papel de estudar e conjecturar todas as realizações do tempo de uma obra, segundo a vontade de um autor que não a explicita. Uma rasura, por exemplo, leva o estudioso a refletir sobre ela mesma, quando invalida a escrita anterior e, ao mesmo tempo, aumenta as possibilidades de conjecturações sobre a gênese do trecho em tela. Ainda que esta pesquisa procure observar principalmente quando e quais variantes foram feitas, tentará apontar possíveis análises que levaram a autora a modificar tantas vezes sua obra.

Os três contos analisados nesta pesquisa apresentam diferenças entre si, tanto quantitativas quanto qualitativas. Para que sejam entendidas as sucessivas emendas lygianas, a transcrição de todos os trechos é em forma de edição diplomática, cuja única função é reproduzir todos os elementos presentes nos modelos. Salientamos aqui, que durante o processo de colação, consideramos somente as variantes sintáticas (excluindo a pontuação), lexicais e morfológicas que alteraram o texto. Acreditamos que, em nossa tradição impressa, as variantes acidentais de pontuação, capitalização e abreviaturas foram normalizadas pelo tipógrafo/editor de edição para edição. Os textos seguem, sobremaneira, um padrão da casa editorial em que foram editados.

### 3.1 “As formigas”

A primeira emenda encontrada no conto “As formigas” é por substituição. Lygia utilizou o primeiro termo *compacta*, para designar a trilha das formigas, em suas quatro primeiras edições, mas ao publicar sua obra em 1984, pela Nova Fronteira, preferiu substituir o termo por *espessa*. Adjetivos que trazem nuances semânticas distintas, construindo visões diferentes para o público leitor:

- “que entravam em trilha *compacta*” (1977, 1980, p. 5).
- “que entravam em trilha *espessa*” (1984, 1987, 1989, 1992, p. 10; 1998, p. 9; 2009, p. 12).

A segunda emenda é feita por adição. O artigo *um*, inserido antes de *fiapo*, parece especificar o sintagma nominal. Ao especificá-lo, é possível conjecturar que Lygia quis referir-se à palavra *fiapo* como parte de um conjunto de grandeza descontínua em que é possível distinguir parte singular e enumerá-la (CARDEIRA; MIRAMATEUS, 2008, p. 78):

- “Não ficou nem *fiapo* de cartilagem” (1977, 1980, p. 5).
- “Não ficou nem *um fiapo* de cartilagem” (1984, 1987, 1989, 1992, p. 10; 1998, p. 10; 2009, p. 12).

A terceira e última intervenção encontrada em “As formigas” é uma outra substituição. Para descrever tal emenda, concebe-se um modelo que parte do estado das coisas. Na estrutura das sentenças abaixo temos [- dinâmico] [+ controle] → situação de estado: *no seu anzol*, uma descrição estática, que foi substituída por [+dinâmico] [+ controle] → evento de ação: *me trouxe para a superfície*, uma descrição dinâmica:

- “me físgou *no seu anzol*” (1977, 1980, p. 7).
- “me físgou *e me trouxe para a superfície*” (1984, 1987, 1989, 1992, p. 12; 1998, p. 12; 2009, p. 14).

### 3.2 “Senhor diretor”

No segundo conto, “Senhor diretor”, encontramos a primeira emenda feita por substituição. Podemos conjecturar que houve uma tentativa de esclarecimento quanto ao sentido do sintagma nominal, substituindo *o jovem casal de biquíni amarelo* por *a jovem de biquíni amarelo*. Somente na última edição revista pela autora, a publicação da Companhia das Letras, de 2009, a autora buscou esclarecer a ambiguidade, deixando claro que quem usava o biquíni era apenas a jovem que estava na frente:

- “a capa da revista com *o jovem casal de biquíni amarelo*, ela na frente, ele atrás” (1977, 1980, p. 10; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 17; 1998, p. 15).
- “a capa da revista com *a jovem de biquíni amarelo na frente*, ele atrás” (2009, p. 17).

Da mesma forma, buscando esclarecimento sobre a cena testemunhada, Lygia especifica que a indecência, considerada pela personagem, foi vista *num cinema em Paris*, e não *em Paris*. Talvez, para a autora, nas edições anteriores a 1998, a leitura passava a impressão de que tal evento tivesse sido testemunhado em um lugar qualquer da capital francesa. Trata-se nesse caso de uma emenda por adição, provavelmente para evitar ambiguidade:

- “aquela indecência que viu *em Paris*” (1977, 1980, p. 10; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 17).
- “aquela indecência que viu *num cinema em Paris*” (1998, p. 15; 2009, p. 17).

A emenda por substituição a seguir nos relata alterações ocasionadas pela mudança do tempo verbal, que incidirá em questões aspectuais. Nesse caso, a personagem utiliza-se de um *tempo real*, descrevendo um estado de coisas coincidente com seu tempo cronológico. Lygia preferiu fazer a personagem descrever um presente largo, ou imperfectivo, em que indica simultaneidade com o momento da fala. É possível também que essa substituição faça referência ao que Castilho (2010) chama de “presente atemporal”, ou seja, um tempo fictício, cujo interlocutor é levado a uma simultaneidade e, pela metáfora, alude a um presente universal situado no domínio da vagueza.

- “Televisão *era* outro foco de imoralidade” (1977, 1980, p. 10; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 18).
- “Televisão *é* outro foco de imoralidade” (1998, p. 16); 2009, p. 18).

As próximas cinco emendas nos levam a uma mesma conjecturação. Lygia atualizou o conto para o leitor de sua época. Sabendo que as fitas VHS (Video Home System ou Sistema Doméstico de Vídeo, em português) começaram sua decadência no fim dos anos 1990 (BENSON-ALLOT, 2013, p. 183), decidiu revisar sua obra publicada pela Rocco, em 1998, e substituiu o termo *fita* por *filme*:

- “E confessou que viu *a fita* duas vezes” (1977, 1980, p. 10; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 17).
- “E confessou que viu *o filme* duas vezes” (1998, p. 15; 2009, p. 17).

- “os frágeis jovens sem estrutura, sem defesa, vendo *essas fitas*” (1977, 1980, p. 10; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 18).
- “os frágeis jovens sem estrutura, sem defesa, vendo *esses filmes*” (1998, p. 15; 2009, p. 18).
- “o imenso cartaz de cinema no outro lado da rua. *Fita nacional?*” (1977, 1980, p. 17; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 27).
- “o imenso cartaz de cinema no outro lado da rua. *Filme nacional?*” (1998, p. 24; 2009, p. 26).
- “O porteiro informou que *a fita já ia adiantada*” (1977, 1980, p. 18; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 28).
- “O porteiro informou que *o filme já ia adiantado*” (1998, p. 25; 2009, p. 27).
- “pressentiu que *a fita* chegara ao fim” (1977, 1980, p. 21; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 32).
- “pressentiu que *o filme* chegara ao fim” (1998, p. 28; 2009, p. 31).

Na emenda por substituição abaixo, a autora procura esclarecer que o evento não foi realizado com *a manteiga*. Para evitar ambiguidade na leitura, a autora preferiu especificar que se tratava do *filme com a manteiga*. Ainda que a emenda pareça se tratar de uma simples substituição, verificamos que a estrutura da sentença se distanciou bastante nessas variantes. Há uma supressão de *bem como fizeram*, e uma adição de *e o filme com*. No contexto dessa passagem, é possível conjecturar que *bem como fizeram* está elíptico, quando fica clara a preocupação da personagem com as crianças. Ainda assim, a adição de *filme* foi colocada provavelmente para evitar ambiguidade na leitura:

- “as nossas inocentes crianças, *bem como fizeram com a manteiga*” (1977, 1980, p. 11; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 18).
- “as nossas, inocentes crianças, *e o filme com a manteiga!*” (1998, p. 16; 2009, p. 18).

Na emenda por adição abaixo, Lygia utilizou-se do *que*, pronome relativo com função de sujeito. Assim, atribuiu valor fórico ao sintagma para retomar e reforçar o que havia dito: *as mãos enluvadas*.

- “Olhou as próprias mãos enluvadas. Ainda bem” (1977, 1980, p. 11; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 19).

- “Olhou as próprias mãos enluvadas. Ainda bem *que estão enluvadas*” (1998, p. 16; 2009, p. 19).

A emenda por substituição que segue, mostra *das meninas lá atrás* por *daquelas meninas, aquelas minhas alunas que eram como um rio*. A preferência pela segunda opção mostra uma sentença correlata, em que se observa uma relação de interdependência com a outra:

- “Esse arfar espumejante como o rio *das meninas lá atrás*, tentou detê-lo com sua voz rouca, com seus vincos e *ele* transbordou inundando tudo” (1977, 1980, p. 19; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 30).
- “Esse arfar espumejante como o rio *daquelas meninas, aquelas minhas alunas que eram como um rio*, tentou detê-lo com sua voz rouca, com seus vincos e *o rio* transbordou inundando tudo” (1998, p. 26; 2009, p. 29).

Na passagem abaixo, a personagem está no cinema e, talvez, para deixar isso mais claro ao leitor, Lygia prefere substituir os advérbios dêiticos de lugar *aqui adiante* por *ai nessa poltrona*:

- “E se o normal for o sexo contente da moça suspirando *aqui adiante*” (1977, 1980, p. 19; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 30).
- “E se o normal for o sexo contente da moça suspirando *ai nessa poltrona*” (1998, p. 26; 2009, p. 29).

Na emenda abaixo, a autora, provavelmente, com intenção de relembrar o leitor que se tratava do movimento feminista, já referido anteriormente no conto, faz uma emenda por adição, utilizando-se de do adjetivo *feminista*:

- “Aqueles moças lá do movimento, tão desreprimidas” (1977, 1980, p. 19; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 30).
- “Aqueles moças lá do movimento *feminista*, tão desreprimidas” (1998, p. 26; 2009, p. 29).

A próxima emenda é também por adição, mas, neste caso, observa-se seu valor catafórico, pois anuncia o complemento oblíquo *homens* que serão descritos nos diálogos que a personagem terá com sua interlocutora no decorrer o conto:

- “A gente acaba se apaixonando pelos da roda mesmo” (1977, 1980, p. 20; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 31).
- “A gente acaba se apaixonando pelos *homens* da roda mesmo” (1998, p. 27; 2009, p. 30).

Na última emenda apresentada, é possível que Lygia tenha tentado evidenciar a pureza e virgindade da personagem que relembra um diálogo no conto. A partir do contexto em que é utilizado, a palavra *fruto*, utilizada até a edição de 1992, nos dá a ideia de “fruto do pecado”, que, segundo o dicionário Houaiss (2001), é “qualquer resultado, consequência proveniente de um erro, de um equívoco” e *fruta* é “fruto ou infrutescência comestíveis”. A fruta citada é o pêssego, conforme o excerto reproduzido abaixo, e a autora utiliza-se de uma metáfora para fazer menção a uma vida de prazeres vivida na juventude:

Olha que você pintou e bordou, eu lhe disse outro dia e ela riu e seu olhar ficou úmido como se ainda fosse jovem, juventude é umidade. Os poros fechados retendo a água da carne sumorosa, que fruta lembra, pêssego? Que a gente morde e o sumo escorre cálido, a gente? (TELLES, 2009, p. 30).

- “Que os outros morderam, que sei eu *desse fruto*?” (1977, 1980, p. 20; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 32).
- “Que os outros morderam, que sei eu *dessa fruta*?” (1998, p. 28; 2009, p. 30).

### 3.3 “Tigrela”

A primeira emenda encontrada no conto “Tigrela” é por substituição de um artigo por um pronome demonstrativo. A autora, talvez para especificar os sentimentos de Romana, a interlocutora da personagem, preferiu utilizar o pronome *esse* para, como numa metonímia, que toma a parte pelo todo, fazer *esse medo* representar todos os seus outros sentimentos e emoções descritos no conto:

- “e o medo virava indiferença” (1977, 1980, p. 22; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 33).
- “e *esse* medo virava indiferença” (1998, p. 31; 2009, p. 33).

Para nomear a voz do diálogo, Lygia opta por uma emenda por adição e mostra que Romana é a personagem dona do discurso:

- “aprendi outro tanto disse esboçando um gesto” (1977, 1980, p. 25; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 37).
- “aprendi outro tanto disse *Romana* esboçando um gesto” (1998, p. 35; 2009, p. 37).

As próximas duas emendas são por substituição e tratam do tempo verbal. A partir da edição publicada pela Rocco, em 1998, a autora decidiu que o tempo não seria mais pretérito na voz da personagem Romana, mas o presente de hábito ou iterativo. Um momento que indica simultaneidade no momento da fala. Até a edição da Nova Fronteira, em 1992, Lygia preferiu manter os pretéritos mais-que-perfeito e imperfeito. Nessas substituições, o sentido da história muda. A partir do momento em que o tempo presente é majoritariamente utilizado, entende-se que as ações descritas pela personagem ainda acontecem no momento do diálogo. Esse tempo presente é bastante relevante para o conto, pois, no final, a personagem tem medo que Tigrela tenha se matado, conforme, igualmente, o excerto: “Volto tremendo para o apartamento porque nunca sei se o porteiro vem ou não me avisar que de algum terraço se atirou uma jovem nua, com um colar de âmbar enrolado no pescoço” (TELLES, 2009, p. 40). Realizando seu discurso no presente, a personagem passa a ideia de que possui esperanças de que ela ainda esteja viva:

- “Já *tinha me contado* que era Aninha quem lhe *aparava* as unhas? *Entregava-lhe* a pata sem a menor resistência, mas não *permitia* que lhe *escovasse* os dentes, *tinha* as gengivas muito sensíveis” (1977, 1980, p. 25; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 37-38).
- “Já *contei* que é Aninha quem lhe *apara* as unhas? *Entrega-lhe* a pata sem a menor resistência, mas não *permite* que lhe *escove* os dentes, *tem* as gengivas muito sensíveis” (1998, p. 35; 2009, p. 37).
- “Não *usava* o fio dental porque não *comia* nada de fibroso mas se um dia *me comesse*, *sabia* onde encontrar o fio” (1977, 1980, p. 25; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 38).
- “Não *usa* o fio dental porque não *come* nada de fibroso, mas se um dia *me comer*, *sabe* onde encontrar o fio” (1998, p. 35; 2009, p. 37).

A última emenda que esta pesquisa mostra é por substituição. Outro caso de metonímia, mas ao contrário do anterior, tem-se o exemplo do todo pela parte na substituição. O pronome *me*, simbolizando o todo foi substituído por *o olhar*:

- “*me desviei para a parede*” (1977, 1980, p. 25; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 38).
- “*desviei o olhar para a parede*” (1998, p. 35; 2009, p. 38).

#### 4 Conclusão

Durante a 16ª Bienal do livro, Lygia Fagundes Telles, uma das principais homenageadas no evento, disse ser uma escritora insatisfeita (SAVAZONI, [s.d.]). É por meio dessa insatisfação com o “texto acabado”, que a autora manifesta na produção de suas obras, que esta pesquisa se constituiu. *Seminário dos ratos* nos pareceu um projeto literário em que a autora quis revelar o tempo e o espaço em que se inseriu desde seu lançamento. Em razão disso, pudemos observar traços de relação sociais, imaginativos e artísticos, que Lygia utilizou para comunicar-se com seus leitores.

O trabalho sobre a CG, que apresentamos aqui, procurou mostrar que uma obra é o resultado de um processo de constantes transformações e se volta para todas as mudanças pelas quais ela percorreu até ser apresentada como produto final, mas nem sempre acabado. É um olhar que se volta para produções sobre o produto, para o ato de escritura sobre a escrita. Para a CG, o universo encerrado de um texto impresso não permite conhecer as decisões de como as ideias são concebidas, geradas, escolhidas, retomadas e até esquecidas, mas os manuscritos, edições modificadas e as anotações, a respeito de uma obra, auxiliam ordenações e classificações que podem ser interpretadas. É assim que esta disciplina se circunscreve em um contexto de regressões e progressões. E mesmo que se estabeleça um ponto inicial e um final no estudo da obra, esses não poderão ser tidos como absolutos no seu processo criativo. A intenção desta pesquisa foi mostrar uma literatura lygiana como atividade em movimento. A partir dos contos analisados, verificamos que Lygia, em “As formigas”, fez apenas uma adição e duas substituições; em “Senhor diretor”, cinco adições e doze substituições; e em “Tigrela”, três adições e doze substituições. Nenhuma supressão foi encontrada nesses contos, desde sua primeira edição. É certo que o ponto de vista, a que se propõe nosso trabalho, implica questionar (in)certezas sobre os escritos da autora.

O que deve ser apreendido de um texto que se modifica ao longo de sua existência, e, portanto, dialoga de variadas formas com seus leitores? Acompanhar tais modificações coloca em xeque o entendimento sobre uma leitura, ou sobre a estética, em geral. Quando Lygia decide rever suas edições,

chama a atenção do estudioso para o que Grésillon chama de literatura *in status nascendi*, “foco que acompanha uma vontade de dessagrar, de desmistificar o texto dito *definitivo*” (GRÉSILLON, 2007, p. 26).

Uma vez concebida a primeira edição de um texto (que nasce, geralmente, de um manuscrito/datiloscrito), começa a ramificação de uma árvore genealógica estemática. É por meio de suas filiações e parentescos que a história da obra se constitui. Nesta pesquisa, pudemos observar como três contos se modificaram até o momento em que a autora afirma fazer sua “última revisão”, em 2009.

Vimos que Lygia reviu seu trabalho durante suas tantas publicações. Longe de ser uma disciplina que estuda somente o passado, a CG utiliza a elaboração da estética do presente para se debruçar sobre a literatura. A partir de três contos analisados, podemos considerar que este trabalho perseguiu parte do devir de *Seminário dos ratos* com a intenção de entender as recriações da autora e, assim, inventariar a elaboração literária que constitui seus escritos.

É por meio de cada intervenção autoral que essa disciplina se sustenta, buscando reconhecer em cada emenda a concepção de literatura recriada. A concepção do “espírito de época” de que Grésillon (2007, p. 13) fala, corrobora com uma produção em constante evolução e, ao mesmo tempo, com a construção da história de uma obra produzida sob diversos aspectos, cada um à sua maneira e a seu tempo. Cada modificação revela para o geneticista um desejo, uma inquietação que, no seu modo de ver, dá nova forma ao texto e resgata uma vida de escritura baseada em adições, substituições e supressões.

Nesta pesquisa foram escolhidas todas as edições desde seu lançamento até aquela que o leitor tem disponível hoje nas livrarias. Edições revistas pelo autor da obra se inserem em qualquer pesquisa genética e, como observado, ao serem confrontadas, mostram caminhos diferentes. Variadas escolhas que denunciam reflexões autorais a respeito de sua obra e demonstram a insatisfação com o acabado, a não aceitação do “pronto” que diz que sempre há algo que pode ser modificado em prol do leitor de uma determinada época, história e cultura.

## Referências

CARDEIRA, E.; MIRA MATEUS M. H. *Norma e variação*. Lisboa: Caminho, 2008

BENSON-ALLOTT, C. *Killer tapes and shattered screens: video spectatorship from VHS to file sharing*. Berkeley: University of California Press, 2013.

BLISS, H. E. *The organization of knowledge in libraries and the subject-approach to books*. New York: The H. W. Wilson Company, 1933.

CASTILHO, A. *Nova gramática do português brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2010

GRÉSILLON, A. *Éléments de critique génétique*. Paris: P.U.F. 1994

GRÉSILLON, A. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

HAY, L. O texto não existe: reflexões sobre a crítica genética. In : ZULAR, R. (Org.). *Criação em processo ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 29-44.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

SAVAZONI, A. T. “Sou uma escritora insatisfeita”, diz Lygia Fagundes Telles. *Folha Online*. Disponível em: < <http://bit.ly/2FM9AzI>>. Acesso em: 5 fev. 2018.

SPINA, S. *Introdução à edótica: crítica textual*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1977.

Recebido em: 22 de fevereiro de 2018.

Aprovado em: 25 de junho de 2018.

