

**A REESCITA DO CONTO “A TESTEMUNHA”, DE LYGIA F. TELLES:
REFINAMENTO E POLISSEMIA**

Wilson Barreto Fróis¹

RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar o trabalho de refinamento no processo de reescrita do conto **A Testemunha** de Lygia Fagundes Telles. Essa reelaboração, além de tornar o texto mais conciso, confere-lhe, sobretudo, uma natureza mais sofisticada, sugestiva, ambígua, fazendo, assim, competentemente, o exercício da criatividade literária. Nesse trabalho, em que se explora a duplicidade semântica e a intertextualidade, amplia-se a participação do leitor. Este, em sua acentuada atividade, torna-se um coautor do texto. Para desenvolver sua argumentação, o trabalho apoia-se em textos de Antoine Compagnon, Sigmund Freud, Audemaro Goulart, Julia Kristeva, Jean-Paul Ronecker, dentre outros.

Palavras-chave: Testemunha. Reescrita. Polissemia. Refinamento. Lygia Fagundes Telles

“A obra literária tem dois pólos, (...) o artístico e o estético: o pólo artístico é o texto do autor e o pólo estético é a realização efetuada pelo leitor.” (Wolfgang Iser)

A reescrita de textos literários, após a sua publicação, não é algo tão comum na literatura brasileira. Quando se discute esse processo de reelaboração em nossas letras, é recorrente lembrar-se do peculiar trabalho do contista mineiro Murilo Rubião, que fez da reescrita um procedimento que caracterizou sua produção literária. Quando republicava seus contos, promovia alterações semânticas, sintáticas e estilísticas, fazendo uma depuração da linguagem, tornando-a mais concisa, refinada, visando à eficácia da fluidez narrativa.

Lygia Fagundes Telles faz um trabalho semelhante com um conto de sua autoria, **A testemunha**, que narra o encontro de dois amigos, Miguel e Jorge (Rolf), em que o primeiro indaga ao segundo o que havia acontecido entre eles numa noite passada. Num diálogo, marcado por interditos, fica subentendido que houve, possivelmente, uma relação homossexual entre ambos. Depois de publicar o conto em 1958, Telles o republicou mais duas vezes, fazendo alterações em ambas as oportunidades. A reelaboração da autora, comparada à reescrita de Rubião, apresenta, no entanto, certa diferença. Enquanto o polimento do texto deste visava mais à precisão e à concisão, Telles priorizou a ampliação do leque semântico das expressões. Nesse trabalho, a escritora cultivou uma aprimorada técnica da sugestão,

¹Doutorando em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas.

revelando um estilo que esconde mais o jogo do que o mostra, explorando a capacidade polissêmica dos vocábulos.

Antes, entretanto, de expor o caráter plurissignificativo e sugestivo do conto, deve-se lembrar de que, em alguns instantes, o refinamento da escrita de Telles atende ao critério da concisão apenas. Como exemplo, pode-se mencionar o próprio preâmbulo da narrativa. É perceptível a prolixidade do primeiro conto, que é corrigida nos subsequentes. O texto do primeiro conto não seria, por exemplo, subscrito por um autor como Graciliano Ramos, que rejeitava as futilidades descritivas. O essencial da narrativa original, todavia, permanece: a figura do cisne, o olhar fixo do personagem Miguel para o anúncio luminoso.

Há uma passagem do segundo conto que não aparece no primeiro: “– Belon – disse ele, antes que as cinco letras se apagassem sob o diadema da meia lua.” No terceiro conto, o texto acaba se resumindo em: “– Belon – disse ele antes que as letras se apagassem.” Outros trechos demonstram bem esse trabalho de enxugamento do texto. 1º conto: “No fim da rua, estava a ponte, uma ponte escura, semelhante a um breve traço de união entre as duas margens do rio.” (TELLES, 1958, p. 127). 2º conto: “No fim, a ponte, recurvo traço da união entre as duas margens do rio.” (TELLES, 1974, p. 7) 3º: “No fim da rua, a ponte, um curvo traço de união entre as margens do rio.” (TELLES, 1999, p. 5) No terceiro conto, o trecho é explícito e mais conciso, onde se excluem redundâncias, como “duas margens”.

A seguir, este trabalho se propõe a falar sobre o perfil sugestivo da linguagem da autora. Este se configura a partir da abertura do conto, marcada pela imagem do olhar fixo do personagem Miguel em direção a um letreiro de natureza comercial em que se evidencia a figura de um cisne, assim descrito nos contos: no 1º, o cisne é branco, “impassível no retângulo negro”; no 2º, o cisne é fosforescente, “no oco do espaço negro”; e no 3º, o cisne é branco, “no espaço tumultuado de nuvens”.

A imagem desse cisne não é gratuita. A posição em que ele aparece, contemplada na primeira chamada do letreiro, sinaliza a possibilidade de que a ave represente um ser em torno do qual se constrói a trama. Para sustentar tal hipótese, pode-se recorrer ao poeta e filósofo Gastón Bachelard (2002). Segundo ele, o cisne sintetiza o masculino e o feminino, representando, pois, a figura do hermafrodita. Ronecker, a partir da mitologia clássica, reitera tal percepção:

Os gregos [...] fizeram dessa ave um símbolo hermafrodita, no qual Leda e Zeus forma uma só coisa na sublimação mística de sua união. Podemos ver nisso a união da ambivalência homem-mulher do ser humano e a integração dessa dupla natureza na psicologia do indivíduo. (RONECKER, 1997, p. 133).

No decurso do conto, tal concepção se legitima, uma vez que se pode deduzir que, no mesmo, houve, segundo terminologia mais atual, uma relação sexual homoafetiva.

Ainda sobre a figura expressiva do cisne, no decurso da narrativa, podem ser percebidas identificações de comportamento dele com o dos personagens. Traços de Miguel e Rolf parecem com os da ave, que vive em lugares frios. O animal, quando ameaçado, joga o pescoço para trás, levanta as asas e ataca. Miguel tinha o rosto redondo e brancura flácida, num instante “(...) inclinou a cabeça para trás. Passou a mão muito branca pelos cabelos ralos, meticulosamente penteados. E apertou os olhos que se reduziram a dois pontinhos opacos.” (TELLES, 1958, p. 124). Além disso, queixou-se de uma dor na nuca, o que sugere o ritual de acasalamento em que o macho bica, segurando a fêmea atrás de sua cabeça. Já Rolf, alto e magro, lembra o cisne, quando “Um vinco profundo formou-se entre suas sobrancelhas.” (TELLES, 1999, p. 2).

Os termos já mencionados, “Belon” e “Belominal”, respectivamente, segundo e terceiro contos, também dialogam com a figura do cisne. Sua pronúncia, sugerindo o som do sino, coincide com o canto dos cisnes cantores – uma raça deles. Segundo lendas, o cisne canta quando está morrendo. Belominal, do último conto, por sua vez, enriquece o jogo polissêmico, quando sugere um remédio usado pelo companheiro ativo da dupla para induzir o encontro ou indicando, ironicamente, outro nome: belo animal.

O dualismo (branco x negro) que se verifica nessa aludida descrição do cisne também corrobora a sugestão e reforça a imagem da homoafetividade. O cisne representa a “síntese das duas luzes, solar e lunar, simultaneamente. Quando isso ocorre, ele torna-se andrógino, criando uma áurea de mistério sagrado.” (CISNE, 2015). Dessa forma, sem a pretensão de esgotar a leitura, Miguel e Rolf, idênticos ao cisne, se apresentam como seres cuja sexualidade não se define.

A suposta relação homoafetiva, que ocorreu na narrativa, é sugerida em várias outras passagens. No primeiro conto, “rasgo do lençol e moringa quebrada.” No segundo, a imagem reescrita acentua o impacto da cena: “Relógio despedaçado, o lençol rasgado e o desaparecimento do gato.” No terceiro, o grau de sugestão é acentuado: “Relógio quebrado em oito, o lençol rasgado e o sumiço de um cão.” Nos dois primeiros contos há uma afirmação que sugere uma representação alucinada do desejo: “Nós dois completamente loucos.” No último conto, a frase se repete, reforçada, porém, pela pergunta de Miguel: “– Nós dois, Rolf? Ao mesmo tempo?”, o que acrescenta mais intimidade à cena.

Assim, a reescrita de Telles aprimora a sugestão. Para o leitor, pouco fica explícito. O estilo que prima pela literariedade, segundo Goulart (2015), se propõe mais a insinuar,

suscitar do que propriamente dizer objetivamente. Em determinados momentos, imagens são supressas ou substituídas na perspectiva de acentuar o jogo sugestivo. No primeiro conto, as “risadinhas” de Jorge aparecem três vezes. No segundo conto, o termo aparece uma vez apenas. A ostensividade de “(...) deu uma risadinha” (TELLES, 1974, p. 88) da segunda narrativa, declina, no terceiro conto, a favor das sutis frases: “Sacudiu-o afetuosamente. Riu.” (TELLES, 1999, p.3) A indiscrição das risadinhas é, assim, atenuada, progressivamente, pelo trabalho de reelaboração textual.

Além das imagens, o trabalho de ocultamento do jogo se mostra de outras formas. Na cena inicial do primeiro conto, fica evidente o anúncio de um colchão de molas. Já nos contos subsequentes, não se revela a identidade total desse anúncio, pois apenas as cinco primeiras letras se mostram: “Só as cinco primeiras letras do anúncio eram visíveis, as outras desapareciam detrás do cimento armado.” (TELLES, 1999, p.1) Essa parcialidade da definição do anúncio sugere, também, a interdição da fala de Rolf (Jorge) no decurso da trama, pois esse personagem não revela totalmente o que ocorreu entre ele e o amigo na noite anterior.

Em outra passagem, no primeiro conto, o texto deixa mais evidente a suposta frieza de Miguel, autor do crime: “Todo o aspecto de Miguel era grave e sóbrio” (TELLES, 1958, p. 125). No segundo conto, a gravidade da expressão enfraquece: “Miguel baixou a cabeça, enfurnou as mãos nos bolsos e prosseguiu no seu andar vacilante.” (TELLES, 1974, p. 6) No último, o aspecto mencionado desaparece: “Miguel enfiou as mãos nos bolsos e prosseguiu no seu andar meio incerto.” (TELLES, 1999, p. 3).

O processo em que se reforça o jogo das sugestões se verifica ainda em outras passagens. Na conversa entre Miguel e Jorge, ocorrida já no final da narrativa, o primeiro não alude à aversão do segundo em relação aos esportes. No segundo conto, entretanto, a reelaboração inscreve a confissão de Jorge: “Sempre tive horror de clube.” (TELLES, 1974, p. 8) Já no terceiro conto, o texto mostra esta fala de Miguel sobre Rolf (Jorge): “Você devia ter aprendido ao menos a nadar” (TELLES, 1999, p. 5), o que sugere, de forma irônica, a premeditação do crime.

Outro trecho, ausente no primeiro conto, mas que aparece nas republicações é o seguinte: “Acho que você está precisando é de mulher, essa nossa vida acaba dando nisso, uns neuróticos. Se tivesse aí umas putas bem simpáticas, hem?” (TELLES, 1974, p.7). O fragmento citado é do segundo conto. No terceiro, tal fala se repete, fazendo a troca significativa de “uns neuróticos” por uma “solidão miserável”. Nessa última versão, sugere-se, pois, a questão da falta que pode acionar o mecanismo do desejo.

A fala interdita de Rolf para Miguel, que nunca revelava o que ocorrera de fato na noite mencionada, produz uma espécie de enigma a ser decifrado pelo segundo. E, assim, o jogo se realiza, incluindo o leitor. No primeiro conto (TELLES, 1958, p. 124), evidencia-se uma encenação do texto de natureza policial: “(...) Você já tem os elementos suficientes para reconstituir a cena...” No segundo conto (TELLES, 1974, p. 5-6), o discurso policial se torna enfático: “Com esses elementos você pode reconstituir tudo, não pode? (...) Você não lia livro policial?” A imagem é reconstruída no terceiro conto, efetuando algumas alterações: “Você gostava de livro policial, não gostava?” (TELLES, 1999, p.3).

A reconstituição proposta por Rolf a Miguel, inevitavelmente, se estende ao leitor, uma vez que a narrativa termina com requintes exigidos pelo conto policial: o sinistro da escuridão da noite; a presença de um policial; um crime inesperado, porém meticulosamente planejado; a frieza do assassino que promoveu uma autêntica “queima de arquivo” da “testemunha” ocular da desonra sofrida por ele (Miguel), configurada na suposta relação condenada pela sociedade e pela Igreja, sobretudo quando se imagina a época da 1ª. publicação, 1958. Além disso, o próprio título do conto, **A testemunha**, já insere o texto no campo semântico policial.

O espaço geográfico reservado à punição de Rolf pelo “crime” praticado não é gratuito. O recorte sombrio da natureza abre um leque de sugestões, o que incita a participação do leitor. O corpo do personagem mencionado desaparece nas águas sujas de um rio, o que pode simbolizar a sordidez do ato praticado pela vítima. A atitude, considerada suja, deveria, definitivamente, ocultar-se na água escura do rio, que passa por uma gradação semântica: no primeiro conto é caracterizada como “sujíssima”; nas republicações, qualificada como “podre”. E é nessa podridão que se confina o que para a sociedade jamais podia ser público, o que pode ensejar a polêmica que o homossexualismo provoca no interior da nossa cultura. Segundo outro ponto de vista, permitido pela natureza ambígua da narrativa, a água suja do rio pode significar, também, a vilania do ato cometido por Miguel, à execução impiedosa do suposto amigo Rolf.

Gratuidade não se verifica também, no final da narrativa, na imagem de uma ponte. Esta que representa o elo entre duas margens ou dois recortes geográficos, acaba simbolizando o vínculo desconfortável entre Miguel e seu passado, representado por Rolf, consoante afirmação do primeiro: “Você é essa ponte, o único ponto que me liga à véspera.” (TELLES, 1974, p. 8). Exatamente nessa travessia, Miguel trata de apagar a sombra da noite anterior, eliminando o companheiro. Dessa forma, a ponte Rolf-Miguel se desfaz.

É importante ainda assinalar o relato de Rolf (Jorge), interrompido, que nunca satisfaz plenamente a curiosidade de Miguel. O seu estilo hesitante, já mencionado, estimula a atuação do leitor, exigindo deste redobrada atenção, o que sugere, numa visão mais moderna, o processo de coautoria, reivindicado pelo mencionado receptor. Como coautor, então, pode-se dizer que as reticências, os desvios de Rolf, sugerem implicitamente uma suposta cena amorosa, atualmente chamada homoafetiva. 1º. conto: “– Ora, o que houve... Mas então não se sabe? / – Não me lembro de nada.” 2º. conto: “– Mas você sabe. (...) – Que é que eu sei?”. No terceiro: “– Você sabe./ – Mas sei o que, meu Deus?” Nesse instante do texto, fica evidente o que Goulart (2015) assinala como uma das estratégias do narrador “para fazer a história chegar a leitor” de forma criativa. O texto sugere as ações dos personagens, jamais as explicitando, cabendo, pois, “ao leitor a função de imaginar o seu desenrolar.” E, desse modo, o receptor declina de seu papel passivo e assume função ativa na construção do texto.

Compagnon, guiado por reflexões de Iser, lembra que os textos mais modernos, “são cada vez mais indeterminados. Em consequência disso, cada vez mais o leitor tem que dar de si próprio para completar o texto.” (COMPAGNON, 1999, p. 153) Nessa concepção, a obra se abre, privilegiando a participação do leitor. Para favorecer tal atitude, **A testemunha**, em suas republicações, como já foi discutido, busca mais o sugerir do que o mostrar. A abertura do texto, que dinamiza a atuação do leitor, nessa visão moderna, se firma, uma vez que nada se fecha ou se comprova, apenas é insinuado ou dá a entender.

Em relação ao conto mencionado, outro aspecto interessante dessa sua construção sugestiva é o processo de diálogo com outros textos da literatura, assim, definido por Kristeva (1974, p. 64): “Todo texto se constrói como mosaico de citações, é absorção e transformação de outro texto.” A obra literária é, pois, recriação de outros textos. Na escrita de Telles, esse processo ocorre de forma direta ou de forma mais indireta. Como exemplo da primeira, Rolf (Jorge), ao caracterizar a persistente dúvida do seu parceiro, afirma: “– Ai, meu Hamlet!”. Notadamente se faz uma alusão à obra de William Shakespeare, **Hamlet**, conhecida como a tragédia da dúvida, esta que persegue o protagonista Miguel, de Telles, da mesma maneira que atormenta a personagem do dramaturgo inglês. E, assim, um movimento claro de intertextualidade entre a literatura de Telles e a do consagrado autor europeu se concretiza.

Já de forma mais indireta, pode-se mencionar a suposta conexão da obra **A testemunha** com o romance **As brasas**, do húngaro Sándor Márai (1900-1989), a partir das republicações. No texto original não se pode fazer alusão à obra mencionada, pois pressupõe

que a autora não havia lido ainda o romance do autor do leste europeu. A partir do segundo conto, tal mediação é possível, uma vez que a leitura de **As brasas**² no Brasil já seria possível. Tal dedução viabiliza-se pela evolução da escrita. No primeiro conto: “Seu rosto teve um lampejo vermelho.” (TELLES, 1958, p. 128) No segundo: “Seu rosto teve um reflexo de **brasa**” (TELLES, 1974, p. 8, grifo nosso) No terceiro, a conexão com o texto do romancista europeu, surge de forma mais sutil: “A face avermelhou, **esbraseada**.” (TELLES, 1999, p. 5, grifo nosso) É oportuno registrar que em outra passagem, apenas nos dois últimos contos, fala-se da excitação de Miguel por um livro de um húngaro. O texto, assim, exercita a ambiguidade, especificamente com o termo brasa, uma vez que ele pode significar ficar vermelho, corado, como uma brasa, ou pode estabelecer conexão com o romance húngaro. Além disso, mais provável, pode-se pensar nas duas hipóteses simultaneamente.

O mencionado vínculo temático entre as duas obras não é algo fantasioso. Em Telles há um encontro marcado entre dois amigos, Miguel e Rolf (Jorge), em que o primeiro desconfia que fora desonrado pelo segundo e o elimina friamente. No romance húngaro, dois amigos de infância e juventude, Henrik e Konrad, marcam, também, um encontro, acompanhado de um jantar, idêntico à narrativa de Telles. Os personagens de Márai se encontram após quarenta e um anos sem se verem. A ocasião acaba, no entanto, se transformando mais num ajuste de contas do que propriamente num jantar festivo, pois, na oportunidade, o primeiro, Henrik, em dúvida, como Miguel no conto de Telles, exige que Konrad confirme sua traição. Este fora acusado pelo primeiro de, numa caçada, ter tentado contra a vida do amigo e de se envolver, amorosamente, com a esposa do mesmo. Assim, as narrativas convergem semanticamente, uma vez que ambas tratam de um tema semelhante: a desonra pessoal. Diferem-se em relação ao desfecho. No romance húngaro, a vingança não avança para o crime fatal, ocorrido em Telles. O referido ajuste de contas fica restrito, apenas, ao desabafo, à agressão verbal.

As interlocuções que a reescrita do conto **A testemunha** cria não ficam restritas ao campo literário, abrangem outras linguagens, outras artes. No conto original, o protagonista Miguel mencionou o verso inicial *Vedi Il Mare Quanto é Bello* da antiga e famosa canção napolitana *Torna a Surriento*, dizendo que a cantaria integralmente para o amigo após o jantar. No segundo conto, tal referência foi substituída por uma alusão a um tango. Miguel declara a Rolf (Jorge): “Depois cantarei um tango inteirinho, lembra, Rolf? Tenho voz ótima.”

²**As brasas**, romance do húngaro Sándor Márai, publicado em 1942, conta a história de dois amigos que marcam um encontro depois de 41 anos sem se verem. A temática gira em torno de amizade, paixão amorosa e honra.

(TELLES, 1974, p.7). Assim, o lirismo de *Torna a Surriento*³ se esconde para dar lugar à sensualidade, que normalmente caracteriza o ritmo do tango. O refinamento estético-literário, assim, reforça o jogo de insinuações de um suposto relacionamento amoroso. No terceiro conto, acentua-se a atmosfera erótica. A proposta sugere mais intimidade pelo significativo acréscimo da bebida, de expressiva conotação erótica, ao desempenho musical: “(...) vou cantar para você um tango inteirinho, *Cuestaabajo*⁴, tenho uma voz linda, com vinho então fica um esplendor.” (TELLES, 1999, p. 5). Além disso, com foco na última republicação, explorando todas as possibilidades que a polissemia oferece, não se pode negligenciar o título da canção, cuja tradução em português é declive, ou, mais literalmente, costa abaixo. Considerando o caráter sugestivo do texto, o termo lido como declive ou queda, insinua, ironicamente, o rebaixamento moral a que fora submetido Miguel pela suposta violação que sofrera. Jogando com o último significado, costa abaixo, o texto sugere de forma mais direta o suposto ato sexual, comprometedor e supostamente degradante. Esse rico processo interdiscursivo, além da ampliação do leque semântico textual, inquestionavelmente, reforça a literariedade do texto, em função da habilidade com a linguagem.

E, dessa forma, **A testemunha**, pelo seu rico tecido de sugestões, firma-se como um texto em que se pode falar confortavelmente de um trabalho criativo com a linguagem que, na visão freudiana, revela, também, uma natureza lúdica. Para ele, “o escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério (...)” (FREUD, 2015, p. 1). E este exercício, conjugando brincadeira e criatividade, é capaz de acionar o mecanismo do prazer. Nessa reorganização do texto, a interferência maior é mais de caráter estético-formal do que semântico. Mesmo com todas as alterações promovidas no desenvolvimento da reescrita, a essência do texto se mantém, porém é aperfeiçoada por meio de um jogo bem articulado de múltiplas sugestões. O texto, refeito, pode provocar mais prazer para os seus leitores. Sobre tal capacidade, Schiller, citado por Goulart (2015, p.5) lembra que “na contemplação do objeto estético, o que nos provoca o prazer é sua organização formal e não o seu conteúdo.” As palavras do texto original, pesadas, reavaliadas e reelaboradas nas republicações, demonstram o refinamento da arte de narrar de Lygia Fagundes Telles, e, dessa forma, satisfaz o leitor sensível a esse exercício.

³ TORNA A SURRIENTO, canção italiana de 1902, composta por Ernesto de Curtis, gravada e interpretada por diversos cantores famosos, como Elvis Presley, Jose Carreras, Pavarotti, Andrea Bocelli. Fonte: <<http://www.quicampania.it/musica-torna-a-surriento>> Acesso em 9 de fevereiro de 2016.

⁴ CUESTA ABAJO, canção de Carlos Gardel (1890-1935), conhecido como o mais famoso dos cantores de tango da história.

Além disso, é oportuno reafirmar, a escrita aciona, também, o mecanismo da interação em sua literatura. O autêntico jogo proposto pelo narrador, inevitavelmente, ativa a participação do leitor que, por meio de suas experiências, procura dar sentido àquilo que é enunciado. Com esta capacidade, o receptor se assume como leitor-modelo, na formulação de Umberto Eco⁵. Nesse movimento, na percepção de Compagnon (1999, p. 149), com base em formulações de Iser, “o texto literário é caracterizado por sua incompletude e a literatura se realiza na leitura.” E, assim, “o objeto literário autêntico é a própria interação do texto com o leitor.” (COMPAGNON, 1999, p. 149) Com essa predicação, a obra em destaque polemiza, enriquece e provoca o leitor; provoca a sua participação e, conseqüentemente, outorga-lhe o direito da coautoria textual.

ABSTRACT

This article aims to analyze the work of the refinement in the process of rewritten of the short history **The Witness**, by Lygia Fagundes Telles. That re-elaboration, besides to get the text more concise, gives it about everything a character more sophisticated, suggestive, ambiguous, that makes thus the exercise of the literary creativity very well. In this work, in which it is explored semantic duplicity and intertextuality, the reader's participation is increased. This, in his sharp activity, becomes a co-author. This article, in order to develop its argument recurs, supports itself in texts of Antoine Compagnon, Sigmund Freud, Audemaro Goulart, Julia Kristeva, Jean-Paul Ronecker, among others.

Keywords: Witness. Rewritten. Polysemy. Refinement. Lygia Fagundes Telles

Referências

- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria**. Trad. Antônio de Paula Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CISNE. Dicionário de Símbolos. Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/cisne/>> Acesso em: 16 de dezembro de 2015.
- COMPAGNON, Antoine. O leitor. In: **O demônio da teoria: Literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- FREUD, Sigmund. **Escritores criativos e devaneios**. Disponível em: <<http://quebracorpo.blogspot.com.br>> Acesso em: 16 de dezembro de 2015.
- GOULART, Audemaro Taranto. Poética e gênese literária. In: Remate de males. **Revista do Departamento de Teoria Literária – Instituto de Estudos da Linguagem**, Unicamp, Campinas, n. 18, 1998, p. 25-59.
- GOULART, Audemaro Taranto. **A dimensão estética na literatura**. Disponível em: <www.sites.google.com/site/portalaideiadeliteratura> Acesso em: 16 de dezembro de 2015.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

⁵ A ideia de um leitor que aceita as regras do jogo proposto por um autor modelo está no texto de Umberto Eco, escritor, filósofo, semiólogo e linguista italiano, em **Seis passeios pelos bosques da ficção**, publicado no Brasil em 1994 pela Cia. das Letras.

RONECKER, Jean-Paul. Uma viva epifania da luz: o cisne. In: **O simbolismo animal: mitos, crenças, lendas, arquétipos, folclore, imaginário...** Trad. Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1977.

TELLES, Lygia Fagundes. A testemunha. In: **Histórias do desencontro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

TELLES, Lygia Fagundes Telles. A testemunha. In: **Contos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1974.

TELLES, Lygia Fagundes. A testemunha. In: **A estrutura da bolha de sabão**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1999.