

A MATEMÁTICA DOS ESPELHOS: CLARICE LISPECTOR E RAYMOND QUENEAU

Mariângela Alonso¹ (UNESP)

RESUMO: A presente pesquisa insere-se nos estudos de intertextualidade e tem por objetivo a compreensão do procedimento narrativo da *mise en abyme* e da linguagem matemática em obras de Clarice Lispector (1920-1977) e Raymond Queneau (1903-1976). Escritas sob o signo da espiral, as narrativas de *A quinta história* e *Exercices de style* trazem imagens difusas, com repetições temáticas, que propiciam a especularidade dos motivos em proliferações infinitas. Nessa dinâmica, o discurso potencialmente iterativo inscreve-se em última instância numa cadeia de textos, reinventando-se, de modo a assinalar um intrigante jogo narrativo especular. A iterabilidade tem lugar privilegiado nas obras dos referidos autores, cujos procedimentos corroboram uma ficção errática, em constante tecimento. O que resta desse jogo é o próprio sujeito, com seus conflitos diante de si e do mundo. Assim, buscaremos confrontar os textos escolhidos, focalizando a *mise en abyme* e a linguagem matemática como forças criativas e questionadoras das obras de Lispector e Queneau.

Palavras-chave: *Mise en abyme*. Matemática. Clarice Lispector. Raymond Queneau.

Introdução

O universo (que outros chamam a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por balaustradas baixíssimas. De qualquer hexágono, vêem-se os andares inferiores e superiores: interminavelmente. (BORGES, 1999, p. 38)

A abordagem e significação da intertextualidade fomentada por *Mikhail Bakhtin* e *Julia Kristeva* engendraram a difusão de incontáveis teorias que ampliaram a compreensão do conceito, inaugurando novas leituras e estratégias discursivas em suas formas de utilização.

É curioso quando o procedimento da intertextualidade se pauta no trabalho de resgate de textos de um mesmo autor, reescrevendo-se em outro texto, no movimento de remissão à própria obra, dando origem ao fenômeno da chamada autotextualidade ou intratextualidade, conforme a nomenclatura de Gérard Genette em *Palimpsestes* (1982).

¹ Doutora em Estudos Literários pela UNESP/FCLAR/CNPq. Email: malonso924@gmail.com

A partir de tais distinções, o teórico Lucien Dallenbach (1979), admite a existência da chamada “intertextualidade autárquica”, designando-a por “autotextualidade”, como o fez Genette. Em sua especificidade, o fenômeno do autotexto pode ser caracterizado como uma reduplicação interna da obra literária, no sistema das relações possíveis dum texto consigo mesmo, favorecendo a discussão em torno do conceito de *mise en abyme* ou “autotexto particular”, em concordância com os apontamentos do escritor francês André Gide (1869-1951).

A imagem *en abyme* que seduz Gide é oriunda da heráldica e representa um escudo contendo em seu centro uma espécie de miniatura de si mesmo, de modo a indicar um processo de profundidade e infinito, o que parece sugerir, no campo literário, noções de reflexo, espelhamento. Assim, no conto *A quinta história*, da coletânea *A legião estrangeira* (1964), Clarice Lispector (1920-1977) constrói em poucos parágrafos variações sobre um mesmo argumento, uma espécie de desdobramento de histórias que se sucedem, a partir de um mesmo ponto, como matar baratas.

O conto em questão surge primeiramente em outubro de 1960 na revista *Casa e Jardim*², ressurgindo em abril de 1962 no periódico *Senhor*, mais precisamente na coluna intitulada *Children's Corner*, quando a escritora publicou em primeira mão alguns de suas narrativas mais representativas, que mais tarde também seriam publicadas em livros. Tais versões viabilizam uma dinâmica marcada pelo prosseguimento, cuja base pauta-se na similaridade ou homotetia³ textual. Além disso, a complexidade dessa escrita põe em cena a própria relação da obra literária com os processos intertextuais de transformação e transgressão: “[...] a intertextualidade não só condiciona o uso do código, como também está explicitamente presente ao nível do conteúdo formal da obra” (JENNY, 1979, p. 6).

² Cf. ALONSO, Mariângela. Da receita à paixão: a *mise en abyme* em Clarice Lispector. Araraquara: UNESP, 2015. 283 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Programa de Pós Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2015.

³ Princípio da matemática que designa uma espécie de “[...] transformação geométrica que altera (por ampliação ou redução) o tamanho de uma figura, mas mantém as características principais, como a forma e os ângulos”. (Informações retiradas do portal *Brasil Escola*: www.brasilecola.com/matematica/homotetia.htm (acesso em 22/02/2015).

O caráter lúdico calcado na narrativa clariciana permite estabelecermos uma reflexão em torno da proposta do grupo artístico francês O.U.L.I.P.O (*Ouvroir de Littérature Potentielle*)⁴. O grupo nasceu na França da década de 60 e ficou conhecido por viabilizar uma escrita ligada à matemática. Escritores, matemáticos e artistas uniram-se à associação, como os nomes de Raymond Queneau (1903-1976), Italo Calvino (1923-1985), Marcel Duchamps (1887-1968) e Jacques Roubaud (1932-)⁵.

A presença do campo matemático possibilita um encontro com o que Lucien Dallenbach concebeu como “suporte temático” da *mise en abyme*. Para o teórico, a técnica só alcança “o pleno regime” quando subscrita ao lado de exemplos relanceados por outras artes e linguagens: “pintura, peças de teatro, fragmentos de música, romance, conto, novela, tudo se passa como se a reflexão, para levantar vôo, devesse pactuar com uma realidade homogênea da que reflete: uma obra de arte” (DALLENBACH, 1979, p. 67).

Embora o estudioso não mencione a matemática, podemos aqui inseri-la, uma vez que é possível encontrar relações estruturais semelhantes entre esta ciência e a literatura, sobremaneira no que tange aos textos que apresentam em suas bases certas questões, como os problemas de ordem lógica ou de análise combinatória, cuja dinâmica contribui para um melhor entendimento e potencialidade da obra literária.

De acordo com os adeptos do O.U.L.I.P.O, a obra literária, ao modo de um jogo, teria como ônus a realização potencializada das chamadas *contraintes*⁶, ou seja, restrições lúdicas e linguísticas, que deveriam estar presentes na construção dos textos. Assim, os jogos oulipianos guiavam-se pelas potencialidades estéticas, prevendo a importância e utilização de conceitos matemáticos em geral, tais como a análise combinatória e o método axiomático. Além da matemática, outras matrizes formais

⁴ Ateliê de Literatura Potencial.

⁵ O grupo continua em atividade e mantém até hoje a mesma denominação. Uma lista atualizada com os nomes de seus membros está disponível em [http:// www.ouliipo.net/oulipiens/document2565.html](http://www.ouliipo.net/oulipiens/document2565.html)

⁶ “Termo de difícil tradução, mas que tem sentido próximo ao de “travas”, “constrições” ou “restrições”, as *contraintes* se dariam na forma geral de jogos verbais, desafios ou regras [...]”. Cf. PEREIRA, Vinícius Carvalho. A escrita como jogo: desafios e *contraintes* na literatura do Oulipo. *Outra Travessia: Revista de Literatura do Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina*. Florianópolis. n. 13, 2012. p. 122.

eram utilizadas, desde I-Ching e tarô até os jogos retóricos do período alexandrino e as formas poéticas dos trovadores provençais.

Para nosso assunto, um dos pontos fortes do O.U.L.I.P.O está na contribuição de Raymond Queneau, especialmente em *Exercices de style* (1947), obra que conta com o desenvolvimento serial de noventa e nove variações de uma mesma história, cujo mote é a discussão entre dois passageiros a bordo de um ônibus. A repetição temática aí empreendida propicia a especularidade dos textos em proliferações infinitas, já que será deslocada noventa vezes. Embora traga um mote bastante reduzido, o hipotexto desdobra-se no hipertexto em “duplicata”, na medida em que as palavras são multiplicadas. Assim, pretendemos trazer à luz um caminho de análise para as obras mencionadas, focalizando a *mise en abyme* e os jogos matemáticos como forças criativas e questionadoras das obras de Lispector e Queneau.

Multiplicações, dobras e reescritas

O conto *A quinta história* inicia enumerando três histórias, mas conta quatro e termina com uma quinta, a única que não se narra. Logo no início o texto estabelece uma espécie de programa narrativo delimitado. Assim, a apresentação dos títulos imprime de forma lúdica uma espécie de miniatura ou maquete da própria narrativa:

Esta história poderia chamar-se ‘As estátuas’. Outro nome possível é ‘O assassinato’. E também ‘Como matar baratas’. Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem. (LISPECTOR, 1999, p. 74)

A invocação dos contos árabes de *As mil e uma noites* sugere o processo de desdobramento da narrativa, contando com a iteração obsessiva de uma mesma história encaixada, o acréscimo de novas imagens e a multiplicação de títulos.

Conforme propõe Benedito Nunes, “as quatro ou mais possíveis histórias desencaixadas correspondem a uma só história, que se desdobrou em cadeias autônomas de significantes, como unidades narrativas mínimas” (NUNES, 1995, p. 95). Desse modo, Clarice Lispector constrói em poucos parágrafos variações sobre um mesmo

argumento, uma espécie de desdobramento de histórias que se sucedem *ad infinitum*, a partir de um mesmo ponto, como matar baratas.

O fato de nenhuma das histórias mentir a outra já estabelece uma relação de mobilidade e complementaridade à narrativa de *A quinta história*, visto que não haverá, conforme anunciado pela narradora, nenhum confronto entre elas. Esse entendimento pode ser complementado pela proposta metodológica de Tzvetan Todorov (1969) no ensaio *Os homens-narrativas*. Neste estudo, o teórico reporta-se aos contos de *As mil e uma noites*, identificando o modo novelístico do encaixe. Para o estudioso, este processo representa uma projeção da relação sintática de subordinação, uma vez que cada história parece contar com uma espécie de suplemento que ficará fora da forma a se desenrolar, fazendo-se necessária a inserção de outra narrativa: “[...] cada uma delas remete à outra, numa série de reflexos que não pode chegar ao fim, salvo se tornar eterna: assim por auto-encaixe” (TODOROV, 1969, p.132). Ao enredar outra narrativa, a história principal consegue atingir o seu tema proposto, incidindo-se especularmente na sua própria imagem, possibilitando à narrativa o propósito de refletir acerca de si mesma.

Michel Foucault (2006, p. 51) entende estar presente de forma explícita em *As mil e uma noites* o que chama de “estrutura de espelho”. Na esteira das discussões em torno da máxima “escrever para não morrer” efetuada por Blanchot, o filósofo destaca a presença de um centro no qual os contos milenares trazem uma espécie de *psique* ou “alma real”. Nesse espaço fictício, a obra surge “[...] como em miniatura e precedendo a si mesma, pois ela se narra entre tantas outras maravilhas passadas, entre tantas outras noites” (FOUCAULT, 2006, p. 51). Assim sendo, ele trata, a seguir, da proposta do “espelho ao infinito”, interpretada como uma propriedade inerente à linguagem, presente em um só e mesmo movimento e fundamentada por duas figuras indissociáveis: “[...] a repetição estrita e inversora do que já foi dito, e a nomeação nua do que está no extremo do que se pode dizer” (FOUCAULT, 2006, p. 54). Participam igualmente dessa dinâmica “o espelho e o duplo, o ondeado ao infinito das palavras” (FOUCAULT, 2006, p. 57).

A sutileza de tais colocações permite pensarmos no conto clariciano, cuja moldura manifesta-se sob um plano de expressão meneado pelo ato compulsivo de voltar-se constantemente a si mesmo ao dobrar e redobrar o tecido narrativo, o qual se rompe e se esgarça, esperando para ser novamente articulado. Tal escrita cria um efeito que tem por base o espelhamento e a repetição, gerando outro modo de olhar, que perturba quaisquer planos ou linhas demarcadoras:

A primeira, ‘Como matar baratas’, começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas. Assim fiz. Morreram. (LISPECTOR, 1999, p. 74)

Da atmosfera casual, percorrida pela banalidade cotidiana é que resulta esta primeira história, com a queixa da personagem e prontamente a execução de seu plano contra os insetos. A estratégia, meticulosamente preparada, faz ecoar ironicamente o ardid de Sherazade, “[...] embora a narradora clariciano o faça não em legítima defesa, mas em ataque explícito” (ROSENBAUM, 1999, p. 134).

A segunda história irá se desenrolar com o título de “O assassinato”, embora seja confessado que se trata da primeira: “A outra história é a primeira mesmo e chama-se ‘O assassinato’. Começa assim: queixei-me de baratas [...]” (LISPECTOR, 1999, p. 74).

A terceira história intitula-se “As estátuas” e reflete sobre si mesma ares históricos ao comparar a morte das baratas com Pompeia e sua hecatombe:

[...] dezenas de estátuas se espalham rígidas. As baratas que haviam endurecido de dentro para fora. Algumas de barriga para cima. Outras no meio de um gesto que não se completaria jamais. Na boca de umas um pouco da comida branca. Sou a primeira testemunha do alvorecer em Pompéia. (LISPECTOR, 1999, p. 75)

O projeto banal articulado pela narradora assume aqui o tom de “catástrofe universal” (NUNES, 1995, p. 94), dilatando o tempo e o espaço físico ao englobar todo o encanamento do prédio.

Mesmo depois da catástrofe que abateu os insetos, mumificando-os, o enredo ressurgue com a quarta história, a qual vem ao leitor sem título, dando início a uma “nova era” na casa da narradora: “Começa como se sabe: queixei-me de baratas. Vai até o momento em que vejo os monumentos de gesso” (LISPECTOR, 1999, p. 76).

A fim de suavizar os instintos maquiavélicos, a narradora recorre aos serviços de dedetização dos insetos:

Áspero instante de escolha entre dois caminhos que, pensava eu, se dizem adeus, e certa de que qualquer escolha seria a do sacrifício: eu ou minha alma. Escolhi. E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: ‘Esta casa foi dedetizada’. (LISPECTOR, 1999, p. 76)

A *quinta história* engendra um título que disparata o leitor pelo caráter enigmático, uma vez que não se concilia com o restante do conto: “Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia”. Curiosamente, ao lado desse disparate entre o título que se anuncia e o resto do conto, está a constatação de que não haverá nenhuma transcendência, já que a quinta história retornará à casualidade da primeira: “Começa assim: queixei-me de baratas” (LISPECTOR, 1999, p. 76). Portanto, é na dinâmica de espelhamentos que *A quinta história* se enovela, demarcando na escrita o impulso funcional da própria narrativa.

A percepção da circularidade remete ao constante reinício da escrita e da experiência da narrativa, semelhante ao circuito do tempo escorpiônico, em movimento inconcluso. Desse modo, a fatura de *A quinta história* conduz o leitor ao eterno retorno, a uma volta contínua de um mesmo ponto, enredado por uma teia de sentidos e sensações infinitas, à semelhança da lógica das *matrioskas* e das caixas chinesas, acopladas umas dentro das outras, em sinal de infinita retomada: “Se é verdade que uma única história guarda dentro de si, como nas bonecas russas, milhares de outras, o inverso é igualmente factível: as mil e uma não mais do que uma só história” (ROSENBAUM, 1999, p. 133).

Essa forma peculiar de elaboração implica no desnudamento de uma escrita lúdica por parte da narradora de *A quinta história*. Pode-se dizer que de modo semelhante a um jogo, cinco peças são lançadas por ela em um tabuleiro, embora a última, apenas ensaiada, fique a cargo da imaginação do leitor/jogador, que procurará preencher as lacunas.

De modo análogo, a escrita de *Exercices de style*, de Raymond Queneau desenvolve-se serialmente, com noventa e nove variações de uma mesma história, cujo

mote é a discussão entre dois passageiros a bordo de um ônibus. A obra, como se sabe só é publicada em 1947, apesar de ter início em 1942, época em que Queneau produz uma série inicial de doze exercícios intitulados *Le dodécaèdre*.

Márcia Arbex (2009) indica uma possível semelhança entre *Exercícios de estilo* e as estampas japonesas de Andô Hiroshige (1797-1858), “[...] artista que busca traduzir as imagens do mundo movente, captar nas paisagens o jogo do eterno e do efêmero, realizando as *Cem vistas de Edo*, as *Trinta e seis vistas do monte Fuji* ou ainda as *Sessenta e poucas vistas das províncias do Japão*” (ARBEX, 2009, p. 131). No entanto, a inspiração para a gênese da escrita veio da música e não da pintura, mais especificamente nos anos 30, quando o escritor ouviu a *Arte da fuga*, de Bach em um concerto, manifestando o desejo de produzir algo semelhante com a escrita literária.

A repetição sempre foi algo muito caro à poética do autor, como se verifica em registro de 1940: “[...] o mundo do prazer é também o da repetição (e, melhor ainda, o do vício e da neurose)” (apud REZENDE, 1995, p. 153). Assim, os exercícios apostam na racionalidade de sua estrutura e metodologia dogmática, ou seja, lançam mão da clara revigoração da repetição, que se faz com base na criatividade do deslocamento semântico: um mesmo episódio é narrado noventa e nove vezes, seguindo noventa e nove regras diferentes anunciadas nos títulos: “Anotação”, “Em duplicata”, “Litotes”, “Metaforicamente”, “Onomatopeias”, “Análise Lógica”, “Comédia”, “Galicismos”, etc.

As variações apresentam extensão variável e contam ainda com um encontro dos personagens no espaço da estação, além dos registros de um chapéu e um botão. A título de exemplo reproduzimos excertos dos dois primeiros exercícios:

Anotação

No ônibus S, em hora de aperto. Um cara de uns 26 anos, chapéu molo com cordão em vez de fita, pescoço comprido demais, como se tivesse sido esticado. Sob e desce gente. O cara discute com o vizinho. Acha que é espremido quando passam.

Tem choramingas, jeito de pirraça. Mal vê um lugar vago, corre para se aboletar. Duas horas depois, vejo o mesmo cara pelo Paço de Roma, defronte à estação São Lázaro. Lá vai com outro que diz: ‘Você devia pôr mais um botão no sobretudo’. Mostra onde (no decote) e como (para fechar). (QUENEAU, 1995, p. 19)

Em duplicata

Por volta do meio dia da jornada e em torno de meio dia, pulo e subo na plataforma e balcão traseiros de um ônibus e transporte para todos repleto e lotado da linha S, que vai da Contrescarpe e Contraescarpa ao Campeto e Champernet. [...] Duas horas e cento e vinte minutos mais tarde depois, eu o reencontro e minha pessoa vê o mesmo novamente de novo na Cour de Rome e Paço de Roma em face da Gare Saint-Lazare e defronte à estação São Lázaro. Está e encontra-se com um amigo e companheiro que o incita e aconselha a pôr e botar mais um botão e suplementar osso no seu manto sobretudo. (QUENEAU, 1995, p. 20)

A escrita acima inclui a exploração do desdobramento da mesma história a partir da mobilização de palavras e situações. Embora traga um mote bastante reduzido, o hipotexto desdobra-se no hipertexto em “duplicata”, ou seja, as palavras são multiplicadas: “Por volta do meio dia da jornada e em torno de meio dia, pulo e subo na plataforma e balcão traseiros de um ônibus e transporte para todos repleto e lotado da linha S” (QUENEAU, 1995, p. 20).

O recurso estético utilizado por Queneau parece ajustar-se, então, à prática da citação, levando em conta o fato de a narrativa configurar-se a partir de noventa e nove variações de um mesmo tema, as quais permitem estabelecer um diálogo endêmico com a obra, ao mesmo tempo em que desestabilizam o leitor por meio da justaposição de linguagens no desafio da escrita. Conforme explica Antoine Compagnon:

A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita: é que, na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto que é prática do papel. A citação é forma original de todas as práticas do papel, o recortar-colar, e é um jogo de criança. (COMPAGNON, 1996, p. 23)

Portanto, o texto percorre a lógica do jogo, cujas regras são logo ditadas no primeiro exercício e espelhadas nos demais como atividade lúdica. Poderíamos então questionar a matemática escolhida pelo autor nessa dinâmica, ou seja, noventa e nove variações inseridas em um tabuleiro, deixando suspensa a centésima. Porém, de modo semelhante ao trecho de *A quinta história*, observarmos o todo deste espelho e nos damos conta de que a suspensão ocorrida no texto de Queneau projeta a chance de realizarmos o jogo pela imaginação e criatividade, na medida em que como leitores atentos possamos vislumbrar a espiral encenada pelo autor. Desse modo, as noventa e

nove experimentações manifestam matematicamente a impossibilidade de atingir o número cem, totalizante e redondo, em alusão ao jogo proposto, representado logo no início pela referência à “linha S”, que parece projetar no plano da escrita uma semelhança gráfica com o próprio símbolo do infinito, de movimento e curvatura das infinitas linhas espirais. Nesse contexto, a última narrativa pode significar um retorno à primeira, em claro sinal de infinitude e retomada.

Conclusão

Enquanto espelho de si, a literatura, por vezes, engolfa-se em sua interioridade, desdobrando-se em imagens vertiginosas. Nesse sentido, a *mise en abyme* e a escrita oulipiana revelam-se criativas, na medida em que postulam o engenho do escritor moderno ao considerá-lo como um criador original, atuando por meio de restrições e códigos.

Além dos autores abordados, poderíamos rapidamente incluir em termos de narrativas combinatórias dos jogos oulipianos de linguagem as obras de Jorge Luís Borges (1899-1986) e Julio Cortázar (1914-1984). Com o primeiro cabe pensarmos, dentre as diversas obras, no conto *O jardim de veredas que se bifurcam*, cujo narrador lança mão de “várias possibilidades de tempos, de escrituras, da história e do universo: uma aproximação com a combinatória do OULIPO” (FUX, 2010, p. 87).

No caso de Cortázar é inevitável mencionarmos *Rayuela* (1963), obra reticular, a qual permite pela ludicidade presente em sua estrutura, dois modos possíveis de leitura: por meio da linearidade, envolvendo os capítulos de 1 a 56 ou pela alternância, iniciando-se no capítulo 73, a partir da indicação do próximo capítulo a ser lido.

Dessa forma, observamos certos pontos de contato com a escrita de *A quinta história*. Nela encontra-se um código de leitura pautado pela repetição das histórias, mobilizando um enredo de infinitas geminações. De modo semelhante aos exercícios de estilo de Queneau, este enredo abre-se à infinidade de leituras correspondentes a quinta e “última” história, a única que não se conta, uma vez abortada pela narradora.

Não pretendemos aqui afirmar que o conto de Clarice Lispector constitua um exemplo ou modelo a rigor da tradição oulipiana. Porém, em sua escrita vislumbramos no percurso estrutural de *A quinta história* algo semelhante a uma *contrainte*, permitindo uma entrada aos jogos por meio do modo narrativo de encaixe. Essa dinâmica instaura ao leitor um movimento enigmático e perturbador, tal como os avanços e recuos das narrativas oulipianas. Assim, o texto encena um itinerário labiríntico, reportando-se aos infinitos limites e liames da linguagem.

Referências

ARBEX, Márcia. Exercícios de estilo com “sotaque tupiniquim”: Luiz Rezende tradutor de Raymond Queneau. **O eixo e a roda**: Revista de Literatura Brasileira. Vol. 18. n. 1. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. 2004. p. 129-145.

BORGES, Jorge Luís. A biblioteca de Babel. In: BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1999. p. 38-42.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DALLENBACH, Lucien. **Le recit spéculaire**: essai sur la *mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

_____. Intertexto e autotexto. **Intertextualidades**: Revista de Teoria e Análises Literárias. Tradução do original **Poétique – Revue de Théorie et d’Analyse Littéraires** por Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, n. 27, 1979. p. 51-76.

FOUCAULT, Michel. FOUCAULT, Michel. A linguagem ao infinito. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. MOTTA,

Manoel Barros da (org.). Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 47-59.

FUX, Jacques. **A matemática em Georges Perec e Jorge Luís Borges**: um estudo comparativo. (doutorado em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Intertextualidades** – Revista de Teoria e Análises Literárias. Tradução do original **Poétique – Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires** por Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, n. 27, 1979, p. 5-49.

LISPECTOR, Clarice. A quinta história. In: LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 74-76.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

QUENEAU, Raymond. **Exercícios de estilo**. Tradução, apresentação e posfácio de Luiz Resende. Rio de Janeiro: Imago, 1995. (Col. Lazuli).

REZENDE, Luiz. Agora que vocês já leram (posfácio). In: QUENEAU, Raymond. **Exercícios de estilo**. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 143-158. (Col. Lazuli).

ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1999.

TODOROV, Tzvetan. Os homens-narrativas. In: TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 119-133.