

# A repetição como dispositivo estético a serviço do texto clariceano

## *Repetition as aesthetic device in lispector's writing*

Daniele Fernanda Eckstein\*

### RESUMO

Se a literatura moderna faz emergir uma poética da repetição (HAMEL, 2006), a escrita de Clarice Lispector pode ser considerada uma das expressões dessa temporalidade. Raros são os seus escritos que não fazem uso do recurso à repetição, quer seja no plano micro ou macro textual. Assim, através do conto “A quinta história”, que integra a obra *A Legião Estrangeira* (1964), vamos analisar as facetas da repetição e as formas pelas quais este dispositivo intervém no texto clariceano.

Pensar a obra de Clarice Lispector através do viés da repetição nos projeta para um tempo-espço em que os polos opostos se anulam (eu x outro) e o jogo linguístico ocupa um lugar central. A bibliografia crítica já vem apontando o caráter espiral da escrita clariceana\*\*, do retorno ao ponto de origem a partir de uma estrutura que se desdobra, ou de uma escrita do inacabado. Nossa proposta é encaixar estes pontos de análise dentro de uma verdadeira poética da repetição que pretende abarcar os micro e macro eixos textuais, uma repetição da linguagem que revela o ser como multiplicidade.

Palavra-chave: repetição; pluralidade; tempo.

\* Sorbonne Université - Paris IV.

\*\* Gotlib, Nádía. “Um fio de voz: histórias de Clarice”, in Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G. H.*, Edição Crítica, coord. Benedito Nunes, Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, Allca, 1997, p. XVIII.

Modern literature brings to the surface a poetics of repetition (HAMEL, 2006) and the writing of Clarice Lispector can be considered one of the many expressions of this temporality. Only a handful of her texts do not use the device of repetition both at a micro and a macro level. Bearing this in mind, we will explore the different aspects of repetition and the ways in which this device imprints its mark in Lispector's writing by analysing the short story "The Fifth Story", which is part of the book *The Foreign Legion* (1964).

When one thinks about the works of Lispector through the lens of repetition, one is catapulted to a space-time where opposites cancel each other out (I vs. the other) and linguistic gameplay takes on a key role. Its critical bibliography has described Lispector's writing as spiral-shaped, coming back to the starting point from a structure which unfolds itself, or from the writing of the unfinished. We aim to merge these analytical viewpoints within a poetics of repetition which tries to encompass both the micro and the macro textual axes, a repetition of language that reveals oneself as multiple.

Keywords: repetition; plurality; time.

Segundo Jean-François Hamel (2006), a repetição é uma característica da escrita moderna, que ressurge enquanto poética devido ao impacto da chegada de um novo regime de historicidade. As narrativas modernas representariam assim uma ruptura com as narrativas tradicionais, uma vez que aquelas exprimem uma outra forma de experienciar o tempo, que ultrapassa a linearidade. Prova de que a repetição é o fundamento do século XX<sup>1</sup> é o surgimento de grandes pensadores que se debruçaram sobre os enigmas deste conceito, que abarca tanto a identidade quanto a diferença, a pulsão de morte e a pulsão de vida. Kierkegaard (*Répétition*, 1843), Nietzsche (*Gaia Ciência*, 1882, Assim falava Zaratustra, 1891), Freud (*Mais além do princípio de prazer*, 1920), e depois Benjamin, Derrida, Deleuze, Lacan, para citar apenas alguns.

Sabemos que na literatura moderna, o tempo “maior” passa a ser o tempo subjetivo<sup>2</sup>, onde as estruturas temporais não apresentam mais uma distinção nítida e confundem-se entre passado, presente e futuro. Esta mudança na forma de experienciar o tempo vai permitir o aparecimento de escritas circulares ou em espiral, uma vez que as artes passam a ser representadas pela noção de “ruptura,

---

1 « le XXe siècle semble être le siècle de la répétition. » TOMICHE, Anne. *Histoire de répétition*. In: *La littérature dépliée : Reprise, répétition, réécriture*, pp. 19-31. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2008.

2 Rosenfeld, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*, in *Texto/ Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

fragmentos”<sup>3</sup> e pelo fim da representação de objetos plenos, juntamente com a aniquilação do tempo enquanto entidade linear.

Como já assinalou Antônio Cândido<sup>4</sup> a propósito da escrita inventiva de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, a palavra tem o poder de criar um mundo inteiro. A multiplicidade e a infinidade de associações entre uma palavra e outra e a constante possibilidade de criação do sentido fazem do processo linguístico um tema recorrente em Lispector, ancorado em que está na construção da subjetividade enquanto tema central<sup>5</sup>. Decorre daí a análise feita por De Sant’Anna, segundo a qual a repetição na obra de Clarice é um processo de “firmar a procura”<sup>6</sup> dentro de uma lógica em que a expressão formal estará sempre sujeita à descoberta interior.

A escritora demonstra ter um certo fascínio pelo “mais um”, por essa tentativa de nomear o inefável. Como se o encontro consigo mesma só acontecesse no infinito das possibilidades. Este “mais um”, que adentra o campo do excesso, se apresenta em sua escrita como um dispositivo estilístico movido pela repetição. Um excesso, que é, ao mesmo tempo, a expressão da falta: “A linguagem, por sua estrutura, deixa sempre algo por dizer. Na própria estrutura da linguagem há algo que não tem nome”<sup>7</sup>.

Processo que verificamos nos títulos *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, que apresenta a obra em duas perspectivas possíveis de interpretação ao colocar no título a conjunção “ou”, criando um efeito de opcionalidade, e *A hora da Estrela*, que apresenta 13 outros títulos como proposta para o romance: “A culpa é minha ou A hora da estrela ou Ela que se arranje ou O direito ao grito ou Quanto ao futuro...” Nesta obra temos novamente a conjunção “ou” denunciando as convergências/divergências de sentido, num entrelaçamento onde a repetição – que aparece com a multiplicidade de opções de título – descentraliza e faz mover a cadeia significante. Estes títulos reaparecem ao longo do texto, como se representassem um sumário do desenrolar da história. Uma mudança de perspectiva que afeta as convenções: “[...] ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito”<sup>8</sup>; “Acho com alegria que ainda não chegou a hora de estrela de cinema de Macabéa morrer”<sup>9</sup>; “Aí Macabéa disse uma frase que nenhum dos transeuntes entendeu. Disse bem pronunciado e claro: — Quanto ao futuro”<sup>10</sup>.

3 Rosenbaum, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2006.

4 Cândido, Antônio. “No Começo Era de Fato o Verbo”, in Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G. H.*, Edição Crítica, coord. Benedito Nunes, Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, Allca, 1997, p. XVIII.

5 Rosenbaum, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 19.

6 De Sant’Anna, *Laços de família e a Legião estrangeira*, in *Com Clarice*. São Paulo: Unesp, 2013, p.114.

7 Miller, Jacques-Alain. *O amor entre repetição e invenção*. Opção Lacaniana online nova série. Ano 1 Número 2. Julho 2010, ISSN 2177-2673.

8 Lispector, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 99.

9 *Ibid.* p. 103.

10 *Ibid.* p. 105.

No conto *A quinta história*, enveredamos por um processo semelhante de multiplicação de elementos. Este conto faz parte de *A legião estrangeira* (1964), uma coletânea de contos escrita ao mesmo tempo que o romance *A paixão segundo G.H.*, no qual também temos uma barata como personagem central. *A quinta história* também vai aparecer em *Felicidade Clandestina* (1971) e em *A descoberta do mundo*, coletânea de crônicas, com o título de *Cinco relatos e um tema* (1969). Por isso, pode-se dizer que *A quinta história* abarca em si múltiplos gêneros num só: tem um pouco de conto, de crônica, de receita, e teria origem numa matéria de jornal que Clarice Lispector escrevia para o público feminino, como assinalou Yudith Rosenbaum (2006)<sup>11</sup>.

O conto já nasce em um contexto de excesso, que se traduz em camadas do repetir e se publica como tal. O texto começa com quatro possibilidades de título que espelham o próprio título *A quinta história* e que serão quatro histórias distintas englobadas na e pela quinta história. Assim, a narradora começa apresentando as possibilidades de nomear a história que vai contar.

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, p. 81, 1985)

Ao apresentar três títulos para a história, a narradora conta que já não será mais uma história, mas “pelo menos três”, desconstruindo a aparente unidade para voltar a construí-la: “Embora uma única, seriam mil e uma”. Diante da nomeação das três histórias é esperado que essas sejam contadas pela sequência que foram apresentadas. No entanto, há uma inversão da ordem pela qual elas serão contadas ao leitor. Ao inverter a sequência esperada, desviando uma compreensão imediata, Lispector desestabiliza o leitor. Assim, temos “Como Matar Baratas” como a primeira e “As Estátuas” como a última. Segundo Yudith (2006), essa pulsão destruidora será a “força mobilizadora do enredo”, onde a tensão da narrativa surge e se resolve através do mal.

Ainda no primeiro parágrafo, através de um recurso intertextual, Lispector se inspira no personagem-narrador Sherazade dos contos populares árabes. Embora no conto árabe, primeiramente traduzido na Europa por Antoine Galland, o narrar ganhe valor de sobrevivência, algo que urge ser feito, é “a palavra ou a morte”<sup>12</sup>, o que Clarice retoma da narrativa popular é o valor da linguagem como entidade infinita, um valor recorrente também em outros textos de Lispector<sup>13</sup>.

11 Rosenbaum, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 191.

12 Safouan, Moustapha. *A palavra ou a morte*. Papirus, 1993.

13 “Minhas antigas construções haviam consistido em continuamente tentar transformar o atonal em tonal, em dividir o infinito numa série de finitos, e sem perceber que finito não é quantidade, é qualidade. E meu grande desconforto nisso tudo tinha sido o de sentir que, por mais longa que fosse a série de finitos, ela não esgotava a qualidade residual do infinito.” (*A paixão segundo G.H.*, 1986, p. 97)

Mas o narrar também trata do retorno aos mortos, na medida em que faz emergir uma obra persa do século IX, através do intertexto direto e principalmente de uma espécie de “adaptação” das estratégias narrativas presentes nos mil e um contos, confundindo mortos e vivos ao utilizar uma técnica semelhante à de Sherazade, como veremos adiante.

É sempre possível escrever mais uma história sobre o mesmo objeto. A narradora ao mesmo tempo que narra está contando uma/várias história (s). Podemos pensar em dois sentidos do repetir presentes na oralidade: o sujeito repete o que disse (redizer), tornar a dizer, reformular; e o sujeito que repete o que um outro disse (contar). N’ *A quinta história*, a aventura do personagem é o ato de contar. Assim, a primeira história contada é um resumo, o conto em “estado puro”<sup>14</sup>, há o problema: as baratas; o meio: a receita; e a resolução: a morte.

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, p. 81, 1985)

As frases curtas, lembrando um ritmo staccato, que em um parágrafo de história atinge seu fim, sem precisar de rodeios, revelam a eficácia da narradora com o resultado conciso de uma história que será desdobrada e ampliada sem fim. A segunda história começa sendo apresentada como “a outra” história, ou seja, algo que difere da anterior. Esta diferença se define por um desmembramento parcial daquilo a que está associada. É algo que se distingue; no entanto, este algo “de que ele se distingue não se distingue dele” (DELEUZE, p. 81, 2000). Dito de outra forma, a segunda história excede seu conteúdo e vaza em retorno para a primeira numa repetição voluntária:

A outra história é a primeira mesmo e chama-se “O Assassinato”. Começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me. Segue-se a receita. E então entra o assassinato. (LISPECTOR, p. 81, 1985)

A frase “Segue-se a receita”, contém toda a descrição presente na primeira história “Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de dentro delas”. Aqui, só sabemos como as baratas morreram através do retorno à primeira história. Em seguida, “E então entra o assassinato” revela a voz sádica<sup>15</sup> do narrador, se comparada com a descrição do acontecimento na primeira história: “Assim fiz. Morreram”.

Intitulada “O assassinato”, nesta outra história o acontecimento “quotidiano” de simplesmente acabar com as baratas que invadem as casas se transforma em um

14 Nunes, Benedito. O drama da linguagem: A forma do conto. São Paulo: Ática: 1989.

15 Rosenbaum, Yudith. Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Edusp, 2006.

impulso agressivo, um ato criminoso. As baratas habitam o térreo e invadem a casa da narradora, que não suporta a situação e, invadido de rancor, mata-as.

Na terceira história, o ato de contar ganha força, há a supressão dos dois pontos (**Começa assim: queixei-me de baratas**), que marcam a introdução da fala do personagem. A história já não se inicia pela voz do personagem que diz na primeira pessoa “queixei-me”, como nas duas versões anteriores. O narrador conta o acontecido sem a introdução do discurso direto, ainda que seja ele mesmo o personagem. O que está em jogo aqui é a posição do sujeito enunciador que, no ato de repetir a história, pela terceira vez, produz um novo sentido, porque muda a perspectiva, “le seul fait de répéter implique un changement de perspective énonciative”.<sup>16</sup> Aqui, é a história que começa dizendo:

A terceira história que ora se inicia é a das “Estátuas”. Começa dizendo que eu me queixara de baratas. Depois vem a mesma senhora. Vai indo até o ponto em que, de madrugada, acordo e ainda sonolenta atravesso a cozinha. (LISPECTOR, p. 83, 1985)

Se, em todas as histórias, a estrutura sintática é repetida como estratégia de progressão textual, alterando-se alguns elementos lexicais, aqui o emprego do discurso indireto “Começa dizendo”, “vai indo até” quebra o paralelismo, e as estruturas sintáticas reorganizam-se em função de outro enunciador. O leitor novamente se depara com a destruição da estrutura sintática prevista e é assim direcionado para um novo plano discursivo, encaixando-se na posição de sujeito enunciador d’ *A quinta história*.

Por ser uma história em seus diferentes estados de origem, podemos pensar tanto em histórias interrompidas quanto em histórias que se encaixam umas nas outras, chegando a atingir o “caso” da barata em *A paixão segundo G.H.*, como se uma história completasse a outra.<sup>17</sup> Estas cinco histórias isoladas não provocam o mesmo efeito quando as lemos todas no mesmo conto, uma vez que cada história é retomada para encontrar um outro fim.

Todorov chamou narrativa de encaixe ao ato de uma história se encaixar em outra, “ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe”. (TODOROV, p. 125, 2006). Segundo Todorov<sup>18</sup>, narrativas como *Mil e uma noites* são narrativas predicativas, onde o que importa é a ação em si e não o personagem que narra a ação. Em *A quinta história*, o texto em que se desdobram essas várias histórias retrata apenas um único acontecimento: como matar baratas. Esta mesma estrutura aparece no poema *Quadrilha* de Carlos Drummond de Andrade<sup>19</sup>, em que um personagem se conecta ao outro através da recorrência do

16 Prak-Derrington, Emmanuelle. Récit, répétition, variation. Cahiers d’études germaniques, Université de Provence-Aix-Marseille, 2005, pp. 55-65.

17 Rosenbaum, Yudith. Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Edusp, 2006.

18 Todorov, Tzvetan. O homem na narrativa, in *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectivas, 2006.

19 Drummond de Andrade, Carlos. *Quadrilha*, Alguma Poesia de 1930. São Paulo: Companhia das letras, 1930. João amava Teresa que amava Raimundo/que amava Maria que amava Joaquim que

verbo amar (“que amava, que amava”), que é o motor da ação. Vemos assim que a repetição ocupa o papel de estruturação do discurso e faz a rotação da engrenagem narrativa, ou seja, é sempre a mesma história que é contada (contar *ad infinitum*), que transforma a narrativa em personagem.

Este movimento de vaivém, que brinca com as três entidades do tempo (passado, presente e futuro), também pode ser explorado pelo som, pelo eco provocado pelas palavras que se apoiam entre si. Um som que só pode existir por meio da *escuta*. Neste movimento, recurso do texto poético por excelência, há sempre algo que fica retido. As palavras musicadas perduram porque só há repetição daquilo que perdura no tempo<sup>20</sup>:

A onda  
a onda anda  
aonde anda  
a onda?  
a onda ainda  
ainda onda  
ainda anda  
aonde?  
aonde?  
a onda anda

A musicalidade do poema, que tem a “onda” como palavra de base para as variações de som e sentido, é uma pergunta que tem sua resposta no próprio movimento. Expressando o próprio ser que se movimenta no tempo e no espaço, o poema imita o movimento ondular<sup>21</sup>, através das figuras paranomásia e anáfora. Podemos pensar que aqui a repetição tem um sentido de demanda (*petition*), ela pede/demanda uma resposta pela segunda vez.<sup>22</sup> A diferença está na escuta, no outro, no que difere.

Podemos ver estas figuras de linguagem, usadas por Manuel Bandeira<sup>23</sup> na retomada anafórica da frase do conto em questão: “é que olhei demais para dentro

---

amava Lili/que não amava ninguém. //João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento, / Raimundo morreu de desastre, Maria ficou pra tia, /Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes/que não tinha entrado na história.

20 Saint-Martin, Fernandes. Sur l'impossible retour du même, in Répétitions et esthétiques. Revue: Protée: Théories et pratiques sémiotiques, vol. 23, n° 3, Chicoutimi: Université du Québec, 1995, p. 13-19.

21 Wisnik, José Miguel. Repetição Poética, Repetição Musical, in Os paradoxos da repetição. Org. Dominique Fingermann. São Paulo: Annablume, 2014.

22 De Saint-Jacob, Patrick. La répétition en éternel retour. Cliniques 2017/1(n.º13). Eres: Toulouse, 2017, p. 10-14.

23 Bandeira, Manuel. A onda, Estrela da tarde. São Paulo: José Olympio, 1963.

de”, ou nos trechos a seguir: “Elas que, usando o nome de amor em vão, na noite de verão cantavam; a graça gratuita”. Um jogo com palavras sonoramente semelhantes, mas que apresentam significados distintos, criando um certo efeito de embriaguez. No trecho “a graça gratuita do em vão”, temos, além do efeito sonoro e gráfico (paranomásia), uma espécie de *leixa-pren* do sentido. A palavra só faz sentido em relação à posição que ela ocupa no desencadeamento das outras: a palavra *graça*, no sentido de uma bênção espiritual, enlaça a palavra *gratuita*, que designa algo dado sem interesse, e, por fim, *em vão* vem designar algo inútil, redefinindo *gratuita* como algo da ordem do sem fundamento. Como se a palavra do meio “gratuita” corresse para os dois lados do sentido.

Outras — subitamente assaltadas pelo próprio âmago, sem nem sequer ter tido a intuição de um molde interno que se petrificava! — essas de súbito se cristalizam, assim como a palavra é cortada da boca: eu te... Elas que, usando o nome de amor em vão, na noite de verão cantavam. Enquanto aquela ali, a de antena marrom suja de branco, terá adivinhado tarde demais que se mumificara exatamente por não ter sabido usar as coisas com a graça gratuita do em vão: “é que olhei demais para dentro de mim! é que olhei demais para dentro de...” — de minha fria altura de gente olho a derrocada de um mundo. Amanhece. Uma ou outra antena de barata morta freme seca à brisa. Da história anterior canta o galo. (LISPECTOR, p. 83-84, 1985)

Ainda na terceira história, a impossibilidade do narrar aparece como poder paralisador que trava o narrar por não ter como significar, o pensamento se interrompe: “a palavra é cortada da boca: eu te...”. Projetado que está na mumificação das baratas, o narrador se aproxima do ser da barata que, por sentir demais, demorou a perceber que se mumificara. Esta representação do tempo é representada pela repetição da frase “é que olhei demais para dentro de...”.

Na quarta história, temos a narradora que, como Nietzsche, se questiona sobre o eterno retorno destas baratas-histórias, que nunca acabam e que fatalmente têm o poder de retornar sempre:

A quarta narrativa inaugura nova era no lar. Começa como se sabe: queixei-me de baratas. Vai até o momento em que vejo os monumentos de gesso. Mortas, sim. Mas olho para os canos, por onde esta mesma noite renovar-se-á uma população lenta e viva em fila indiana. Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? Como quem já não dorme sem a avidez de um rito. E todas as madrugadas me conduziria sonâmbula até o pavilhão? No vício de ir ao encontro das estátuas que minha noite suada erguia. (LISPECTOR, p. 84, 1985)

A reincidência do crime aparece na quarta história transformada em um ritual obsessivo onde a narradora não vê esperança daquilo mudar. O ato de renovar o açúcar letal cria um movimento que ultrapassa o hábito, o dever, porque estes têm a forma do Bem, e a narradora fala de uma posição incontrollável, demoníaca. Teria ela que carregar o peso das noites eternas matando baratas como Sísifo que, sem opção, estava fadado ao fracasso? Mesmo que a narradora siga envenenando as baratas num eterno retorno, o que está em jogo aqui é que não são as baratas em si, mas o que estas representam enquanto motor narrativo. No eterno retorno de Nietzsche, o ser está sempre a retornar e o faz cada vez de forma diferente, o que não muda é o ato do retorno.

É com este entendimento de que o fim pode nunca existir, ou ainda, de que estaríamos diante da impossibilidade de morrer, que chegamos à quinta história. Se pensarmos que a ficção concede uma estrutura de sentido à nossa experiência no tempo, ela nos permite criar artifícios para pensar o fim.<sup>24</sup> Na quinta história, há uma redução da palavra que contém a semente da morte, pelo que na linguagem não se pode contar. É difícil associar o título a baratas, porque independentemente do rumo que as baratas terão, a história continua.

A quinta história chama-se “Leibniz e a Transcendência do Amor na Polinésia”. Começa assim: queixei-me de baratas. (LISPECTOR, p. 84, 1985)

208

Não há mais fim nem começo, tudo é uma coisa só. Dentro dessa estética da repetição, temos um final somente se e pelo fato de o fim se igualar ao começo e de representar a continuação infinita da história, o que não significa que tenhamos um texto completo, inteiro, senão um texto que parece completo, que dá a impressão de estar acabado. No entanto, é um texto aberto “retornar é o ser, mas somente o ser do devir”. (DELEUZE, 2000, p. 100)

Há neste estilo de escrita uma capacidade para acolher o diverso, o múltiplo, ainda que isto resulte na falta de um todo coerente, uma vez que temos um não-todo que nasce da união de fragmentos. O que não está completo permanece, diria Miller<sup>25</sup>. Segundo Todorov, não se trata de um retorno às origens, uma vez que a narrativa original não é mais original do que a seguinte, todas se remetem a todas *ad infinitum* (p. 131), como se o próprio objeto fosse colocado infinitamente dentro de si. Nesta poética da repetição, o tempo se torna insignificante, ou melhor, cria-se um novo tempo-espaco que aponta, não apenas para o passado numa eterna insuficiência em dizer, mas para o futuro, a partir do excesso, como novas possibilidades do dizer. Podemos dizer que o fim do texto é um *et cetera* que não se deixa limitar pelo significante.<sup>26</sup>

24 Kermode, Frank. Sensibilidade apocalíptica. Coleção Fundamentos. Traduzido por Melo Furtado. Lisboa: Século XXI, 1997.

25 A propósito do etcetera, in Miller, Jacques-Alain. O amor entre repetição e invenção. Opção Lacaniana online nova série. Ano 1 Número 2. Julho de 2010, ISSN 2177-2673.

26 Miller, Jacques-Alain. O amor entre repetição e invenção. Opção Lacaniana online nova série. Ano 1 Número 2. Julho de 2010, ISSN 2177-2673.

BANDEIRA, Manuel. *A onda*. Estrela da tarde. 3.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Global Editora, 2012.

CÂNDIDO, Antônio. “No Começo Era de Fato o Verbo”. In: Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G. H.*, Edição Crítica, coord. Benedito Nunes, Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, Allca, 1997, p. XVIII.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Traduzido por Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d’água, 2000.

DE SAINT-JACOB, Patrick. *La répétition en éternel retour*. Cliniques, n.º13, pp. 10-14, 2007/1.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Quadrilha, Alguma Poesia*. São Paulo: Companhia das letras, 1930.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira* (1964). São Paulo: Ática S.A., 1985.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

GOTLIB, Nádia. *Um fio de voz: histórias de Clarice*. Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G. H.* Edição Crítica, coord. Benedito Nunes, Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, Allca: 1997.

MILLER, Jacques-Alain. *O amor entre repetição e invenção*. Opção Lacaniana online nova série. Ano 1 Número 2. Julho de 2010, ISSN 2177-2673.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: A forma do conto*. São Paulo: Ática: 1989.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. Edusp, 1999.

ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: *Texto/ Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SAFOUAN, Moustapha. *A palavra ou a morte*. São Paulo: Papyrus, 1993.

SAINT-MARTIN, Fernandes. *Sur l'impossible retour du même*. In: *Répétitions et esthétiques*. Revue: Protée: Théories et pratiques sémiotiques, v. 23, n.º 3, p. 11, 1995.

PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle. *Récit, répétition, variation*. Cahiers d'études germaniques, Université de Provence-Aix-Marseille, pp. 55-65, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *O homem na narrativa*. As estruturas narrativas. São Paulo: Perspectivas, p. 120, 2006.

TOMICHE, Anne. *Histoire de répétition*. La littérature dépliée: Reprise, répétition, réécriture. Rennes: Presses universitaires de Rennes, pp. 19-31, 2008.

WISNIK, José. Repetição poética, repetição musical. *In: Os paradoxos da repetição*. Org. Dominique Fingerhann. São Paulo: Annablume, 2014.

Recebido em: 31/08/2018

Aceito em: 25/03/2019