

**O SER NO OUTRO: A COMPREENSÃO DA EXISTÊNCIA DE SI NA  
PERCEPÇÃO DA ALTERIDADE EM *A PAIXÃO SEGUNDO GH***

*BEING IN THE OTHER: THE UNDERSTANDING OF THE EXISTENCE OF  
THE SELF IN THE PERCEPTION OF ALTERITY IN A PASSION  
ACCORDING TO GH*

Vitória Mari LEANDRO<sup>1</sup>

**RESUMO:** A relação fragmentária entre o “eu” e o “mundo” é um dos principais temas que envolvem a produção literária moderna. O presente artigo, sob a égide desse contexto, tem como objetivo distinguir a narrativa *A Paixão Segundo GH*, de Clarice Lispector, em partes que mostram a maneira como, a partir da percepção da alteridade, a protagonista reconhece a sua existência. Desmembra-se a narrativa, pois, a fim de representar a desconstrução da imagem de GH, seguida de sua reconstrução, processo que declara a importância da alteridade para a compreensão do indivíduo como sujeito complexo, dotado de uma instância material, social e subjetiva.

**PALAVRAS-CHAVE:** existência; alteridade; modernidade.

**ABSTRACT:** The fragmentary relation between the "self" and the "world" is one of the main themes involving modern literary production. Therefore, the present article, under the aegis of this context, aims to split up the narrative of *A Paixão Segundo GH*, by Clarice Lispector, into parts that demonstrates how the protagonist recognizes her existence throughout alterity. The narrative is dismembered in order to represent the deconstruction of the GH image, followed by its reconstruction. This process states the importance of alterity for the understanding of the individual as a complex subject, endowed with a material, social and subjective instance.

**KEYWORDS:** existence; alterity; modernity; brazilian literature.

---

<sup>1</sup>Graduanda no curso de Licenciatura em Letras, com habilitação em língua francesa, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de São José do Rio Preto (IBILCE).

## 1 Introdução

O romance *A Paixão Segundo GH*, publicado em 1964, possui um enredo a respeito de uma escultora, pertencente à classe média alta, identificada apenas pelas iniciais G.H., que em uma manhã, aparentemente banal, após a demissão de sua empregada, decide limpar o quarto que costumava ser ocupado pela funcionária.

A narrativa é construída em primeira pessoa, ou seja, a heroína do romance narra a sua própria história, cuja tessitura se realiza a partir do fluxo de consciência como técnica literária,<sup>2</sup> com base na qual GH procura transcrever a experiência vivida a partir de um complexo sistema de pensamentos, dispostos ao leitor à medida que aparecem, sem que haja uma tentativa de organização das informações. Devido a isso, a história é apresentada de uma forma que beira a desordem, a indecisão, a loucura, o medo e a todos os sentimentos que invadem a narradora no momento da escrita. A alma da escrita de GH reside, então, no fato de ela ser uma tentativa de linguagem que deseja não apenas ser compreendida pelo leitor, mas também se compreender a partir de si mesma.

A necessidade de compreender a si mesmo, condição em que a linguagem se mostra como um instrumento fundamental, é um sintoma do embate entre o *Eu* e o *Mundo*, muito comum na modernidade, momento definido pela tensão entre “a força e a fragilidade da lembrança, o desejo de volta e a impossibilidade de retorno, o vigor do presente e a sua morte próxima” (GAGNEBIN, 1997, p. 154). Como sugere Gagnebin:

Essa consciência opunha então a eternidade divina à fugacidade humana, num horizonte teológico ainda estável. O que é próprio da modernidade é o desmoronamento desse horizonte e, conseqüentemente, a falta de um polo duradouro que servia, outrora, de razão e de consolo do efêmero. [...] É esta convergência do passado e do presente na forma do seu futuro comum, a morte, que caracteriza a consciência temporal da modernidade (GAGNEBIN, 1997, p. 150).

---

<sup>2</sup> Robert Humphrey, em sua obra sobre o Fluxo de Consciência na Literatura *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, traça uma delimitação precisa sobre esse termo, logo: “[...] nós podemos definir o Fluxo de Consciência da ficção como um tipo de ficção ao qual a ênfase básica é localizada na exploração dos níveis de consciência pré-discursivos, com o propósito, principalmente, de revelar o ser psíquico dos personagens” (HUMPHREY, 1954, p. 4).

Por isso, sentimentos como a angústia, a frustração, o desencantamento e o desencalhe com o mundo são fundadores das personagens e narrativas romanescas, uma vez que o *Eu* se encontra em constante estado de desarmonia com o *Mundo*. Dessa maneira, podemos compreender que, uma vez inseridos na modernidade, o romance de Clarice, bem como a escrita de GH, são permeados pelo sentimento de impossibilidade de retorno àquilo que era completo e uno.

Tal disparidade, quando em relação às personagens, é apontada por Georg Lukács, em sua *Teoria do Romance* (2000), quando faz uma oposição entre o herói épico e o herói romanesco,<sup>3</sup> e, de maneira introdutória, o autor apresenta a maneira como a epopeia foi marcada por uma realidade em que não havia conflitos existenciais quanto à fragmentariedade do eu interior *versus* o mundo, ou seja, o destino e a razão do devir humano estavam protegidos sob a égide dos deuses, e a realização humana encontrava-se, portanto, garantida nos grandes feitos heróicos.

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e, no entanto, familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e, no entanto, é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela (LUKÁCS, 2000, p. 25).

Dizer que “o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas” significa dizer que a essência que cada homem leva consigo é compatível com a realidade que o cerca, portanto, não há questionamentos. Não há, também, uma cisão entre o homem e o mundo, porque “a alma repousa em si durante a ação”, o que remonta a ideia de que a alma corresponde em verdade com a ação que é

---

<sup>3</sup> Georg Lukács (2000), a respeito da oposição entre o herói épico e o herói romanesco, aponta para o fato de que “o herói na epopeia não é nunca um indivíduo. Desde sempre considerou-se como uma característica essencial da epopeia o fato de o seu objeto não ser um destino pessoal, mas o de uma comunidade. Com razão, porque o sistema de valores acabado e fechado que define o universo épico cria um todo excessivamente orgânico para que nele um único elemento se descubra como interioridade e faça-se personalidade” (LUKÁCS, 2000, p. 67). Por outro lado, “o herói romanesco nasce desta alteridade do mundo exterior” (LUKÁCS, 2000, p. 67) e está sempre em busca.

desempenhada, sem que haja uma fragmentariedade que a divida ou caminhe na direção oposta.

Apesar disso, após os grandes acontecimentos histórico-sociais, e sobretudo com o pensamento nietzschiano que decreta a morte de tudo o que é divino,<sup>4</sup> há a modificação do modo de vida humana decorrente do desalento causado pela ausência da figura divina. O conseqüente choque, portanto, entre o homem e o seu entorno, apresenta-se na ideia de que seu destino — o do indivíduo — e sua razão de ser não estão mais pré-estabelecidos por nenhuma entidade, o que o coloca diante da produção romanesca, cujo caráter fragmentário finda por representar, também, a descontinuidade humana.

Então, o romance enquanto gênero é a representação dessa cisão, em cuja ruptura reside a identidade humana: perdida em um presente fugidio e não mais em uma tradição coletiva. Logo, o que acontece na modernidade é a sobreposição da individualidade à coletividade, pois a construção do que se é, bem como as ambições desse ser em busca de sentido, são pautadas em uma lógica desigual (devido, por exemplo, às transformações pelas quais a organização do trabalho passou e o prevailecimento do sistema capitalista) e, portanto, individualista.

Isso posto, *A Paixão Segundo GH* retrata a jornada da heroína em sua busca, sobre a qual não se entende inicialmente, uma vez que o indivíduo moderno está em constante estado de busca. Essa jornada tem início quando a percepção se debruça nas alteridades que coexistem com GH dentro de sua própria casa.

Este artigo, pois, tem como objetivo propor uma análise interpretativa de como e através de quais instrumentos GH percebe o Outro dentro da narrativa, bem como fomentar uma reflexão a respeito da importância de reconhecer e legitimar a alteridade como uma instância social que permite conhecer a si como sujeito em um dado momento histórico, político e social.

À vista disso, a análise propõe que GH percebe a alteridade em três instâncias, que este artigo adota como formadoras do ser humano: a instância social, a material e a subjetiva. Todo homem, portanto, seria composto dessas três dimensões que o encaixam dentro da existência: ele — o ser humano — existe enquanto matéria

---

<sup>4</sup> Nietzsche, em *A Gaia Ciência*, anuncia a morte de Deus, no aforismo 125, em que o Homem pergunta por Deus e não obtém resposta alguma. A partir disso, sem respostas, Deus é proclamado não apenas morto, mas assassinado pelos próprios homens que, devido ao anseio pela verdade, assassinam aquilo que é divino (NIETZSCHE, 2002, p. 147-148).

(corpo), enquanto indivíduo inserido em uma sociedade (ser social) e, por fim, enquanto subjetividade, ou seja, como uma “propriedade do ser ativo” (LEONTIEV, 1978, p. 44), que o torna único e singular.

Para tanto, este artigo divide-se em duas seções: a primeira, intitulada “As três dimensões do *ser*”, propõe uma interpretação desses momentos em que GH reconhece o Outro e de que maneira isso acontece; na segunda, intitulada “A epifania clariceana”, é realizada uma exposição a respeito da percepção alternativa da alteridade, pela qual a personagem é acometida, levando-a ao reconhecimento de sua existência.

## 2 As três dimensões do *ser*

A questão central deste trabalho surge da investigação das vias percorridas por GH até que ela se aproprie da consciência de sua existência, tomando o sentido fenomenológico da consciência, ou seja, a faculdade responsável por atribuir sentido às coisas (HUSSERL, 2006). A escrita catártica de GH, que se traduz na intensa profusão de emoções que recaem sobre o leitor, característica intensificada pelo fato de o romance ser narrado em primeira pessoa, permite que a experiência seja compreendida, a partir de uma tentativa empenhada de organização através da linguagem.

A experiência, nesse caso, pode ser entendida por estranhamentos sucessivos causados na personagem quando a cotidianidade não se apresenta como o esperado, isso significa dizer que o mundo nos é apresentado de uma maneira que é dada e que é marcada pelo cotidiano, mas algo pode acontecer em nós quando ele não se apresenta da maneira como esperamos (HEIDEGGER, 2012).

Por isso, ainda segundo o filósofo alemão Martin Heidegger (2012), existe uma estranheza do *dasein*<sup>5</sup> quando decide ser o que se é, isso significa dizer que essa estranheza o tira da cotidianidade que comumente se ocupa de encobrir o que é próprio dele. Dessa forma, a paixão de GH é, desde o início, marcada pela angústia da

---

<sup>5</sup> Heidegger compreende o *dasein* sempre em uma relação dialética com o *ser*, a que podemos atribuir as características ditas existenciais. Em sua obra *Ser e Tempo* (1988), o *dasein* é definido como sinônimo de ser humano, ou seja, é a natureza do *ser humano*.

personagem que, quando decide limpar o quarto da empregada, sofre um abalo devido ao fato de ser arrancada de seu cotidiano banal.

Por não conseguir compreender a experiência vivida, GH dá início a um processo de transformação que, consolidado a partir da escrita, possibilita o alcance de uma nova percepção da existência, formulada após uma visão alternativa do mundo, aqui representado pela alteridade.

As relações recíprocas (sujeito/mundo) são tomadas pela maneira como as alteridades são percebidas por GH. A personagem, *a priori*, dá-se conta da alteridade alegorizada na figura de sua empregada (o *ser* humano) e do desenho que ela fez na parede do apartamento (o *fazer* humano), compreensões que se caracterizam como alteridade e que situam o homem não apenas em sua capacidade de agir no mundo, mas também de existir em relação a ele, dentro das categorias de tempo e espaço inerentes à historicidade do ser humano. Tanto nesse primeiro momento, quanto nos outros dois que se seguem, existe a dialética entre a coisa percebida e sua intrínseca relação com o tempo e com o espaço que a cerca: um sujeito que age no mundo através da produção de cultura, de arte e outros fazeres humanos.

A ideia da itinerância de GH rumo à epifania revela, assim como os processos vividos por outras personagens claricianas, o curso que se faz em direção ao encontro do Eu com o Outro e do Eu com o Mundo, após uma superação da ideia fragmentária do Eu na modernidade, que dificulta o processo de se dizer enquanto aquilo que *existe* e que o faz de uma *maneira específica*.

Por isso, entende-se que GH é uma dentre as tantas personagens claricianas que, retratadas em uma cotidianidade a princípio banal, são conduzidas ao termo de sua condição. O clímax, portanto, revela-se no momento epifânico, cujo fim resulta em um profundo estado de lucidez que será assimilado no desfecho. A epifania é alimentada e provocada pela força vertiginosa do processo experimentado, que pode ser caracterizado como uma busca, a princípio infundada, que deságua no oceano perpétuo do autoconhecimento e da libertação de ideias pré-estabelecidas à respeito da personagem, enquanto indivíduo e enquanto mulher.

Dessa maneira, o presente artigo assume que esse movimento em direção à epifania, segundo as palavras de Affonso Romano de Sant'Anna (1973, p. 190-193), seria “uma espécie de descortinamento interior, um momento revelador que ilumina

a vida da personagem, abrindo-lhe a consciência, levando-a a uma reflexão, fazendo-a dar-se conta de sua problemática”.

Esses momentos são representados como encontros de GH com a alteridade, marcados pelo momento em que ela entra no quarto da empregada e se depara com o desenho na parede, por outro no qual ela encontra a barata e a esmaga com a porta do armário e, por último, por aquele em que ela coloca na boca a massa branca expelida pela barata após o esmagamento.

O primeiro momento, então, é marcado pela decisão de GH, em uma manhã aparentemente corriqueira, de limpar o quarto da empregada; essa manhã, portanto, já tem a sua cotidianidade quebrada pelo fato de que a empregada havia se demitido no dia anterior, ou seja, o dia começa com uma estranheza digna de ser narrada: a ausência da empregada.

Esperara encontrar escuridões, preparara-me para ter que abrir escancaradamente a janela e limpar com ar fresco o escuro mofado. Não contara é que aquela empregada, sem me dizer nada, tivesse arrumado o quarto à sua maneira, e numa ousadia de proprietária o tivesse espoliado de sua função de depósito. Da porta eu via agora um quarto que tinha uma ordem calma e vazia. Na minha casa fresca, aconchegada e úmida, a criada sem me avisar abrira um vazio seco. Tratava-se agora de um aposento todo limpo e vibrante como num hospital de loucos onde se retiram os objetos perigosos (LISPECTOR, 1998, p. 24-25).

A decisão de limpar o espaço ocupado pela funcionária é despertada pela expectativa de que o quarto estaria sujo e desordenado, o que designa uma concepção de GH a respeito de sua empregada. No entanto, essa expectativa é também quebrada quando, ao abrir a porta do cômodo, este se encontra limpo e organizado, o que — como em uma resposta indignada — faz com que GH diga que “numa ousadia de proprietária o tivesse espoliado de sua função de depósito”, reforçando a hierarquia de sua posição em relação à Janair: uma mulher de classe média alta, proprietária daquele imóvel, cujo espaço havia sido modificado.

Torna-se importante dizer que a narração ulterior utilizada pela narradora, por sua vez, nos apresenta eventos que já aconteceram, e, para além disso, por retomar a questão da escrita como materialização da experiência, faz surgir, segundo Gérard Genette (1972), uma distância temporal entre o passado da história narrada e o presente da narração. Isso significa dizer que o sujeito, que no presente narra a

história, já não é mais o mesmo, encontra-se transformado. Tal transformação, porém, é entregue ao leitor como um processo em via de ser internalizado, pode ser percebido através dos avisos que antecedem os eventos narrados da personagem ao leitor, preparando-o para o que virá a seguir.

Ontem de manhã — quando saí da sala para o quarto da empregada — nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império. A um passo de mim. Minha luta mais primária pela vida mais primária ia-se abrir com a tranqüila ferocidade devoradora dos animais do deserto. Eu ia me defrontar em mim com um grau de vida tão primeiro que estava próximo do inanimado. No entanto, nenhum gesto meu era indicativo de que eu, com os lábios secos pela sede, ia existir (LISPECTOR, 1998, p. 14).

Esse trecho, retirado do romance, ilumina a ideia de que o leitor está lidando com uma narradora-personagem que já viveu a experiência que está sendo narrada e, portanto, já sofreu o impacto da transformação a que foi acometida. Torna-se interessante, a partir disso, perceber de que maneira GH manipula a construção das frases quando diz que “ia me defrontar em mim”, o que sugere que o encontro com o que ela chama de “grau primeiro de vida” não aconteceria só no mundo externo, mas dentro dela também, prevendo, portanto, uma mudança radical frente a si e àquilo que é Outro.

Ao abrir a porta do pequeno cômodo e examiná-lo atentamente, como se suspeitasse que sua entrada completa significaria uma jornada irreversível, ela se depara com um desenho que sua empregada havia feito à carvão na parede de cal. O contraste da imagem feita à carvão em uma tela branca pode ser compreendido como um símbolo da marca de uma negritude naquele espaço predominantemente branco, o que remete, como podemos perceber adiante, a uma percepção de natureza social que será desenvolvida.

Nenhuma figura tinha ligação com a outra, e as três não formavam um grupo: cada figura olhava para a frente, como se nunca tivesse olhado para o lado, como se nunca tivesse visto a outra e não soubesse que ao lado existia alguém. Sorri constrangida, estava procurando sorrir: é que cada figura se achava ali na parede exatamente como eu mesma havia permanecido rígida de pé à porta do quarto. O desenho não era um ornamento: era uma escrita (LISPECTOR, 1998, p. 26).

Dizer que “cada figura olhava para frente, como se nunca tivesse olhado para o lado, como se nunca tivesse visto a outra e não soubesse que ao lado existia alguém” designa a impressão causada por aquela arte na parede, ideia com a qual GH se identifica pelo fato de se reconhecer, naquele instante, em seu egoísmo e seu individualismo cegantes. Por isso, “o desenho não era um ornamento: era uma escrita”, conclui a personagem, pois ao tomar aquela inscrição em sua dimensão não verbal, reconhece-se, ainda, suas funções comunicativas e discursivas, e que, por isso, era dotada de um viés, uma ideia e um objetivo.

O embate ideológico e de caráter racial que surge do choque entre GH e as alteridades ali mobilizadas — a empregada e o desenho — faz com que GH seja levada a perceber a visão que as pessoas têm dela, em vez de apenas se esconder atrás de uma percepção única de si, alimentada por ela e pelas pessoas que a rodeiam. Essa visão que ela acessa, porém, não vem daqueles que fazem parte do mesmo círculo social que ela, uma artista branca e burguesa, mas de uma empregada doméstica, cujo nome mal se lembrava.

Mas seu nome — é claro, é claro, lembrei-me finalmente: Janair. E, olhando o desenho hierático, de repente me ocorria que Janair me odiara. Eu olhava as figuras de homem e mulher que mantinham expostas e abertas as palmas das mãos vigorosas, e que ali pareciam ter sido deixadas por Janair como mensagem bruta para quando eu abrisse a porta (LISPECTOR, 1998, p. 26).

O quarto, algumas vezes, fora apontado como uma caverna por GH, devido à pintura nas paredes e à cavidade, representada pela janela, que permitia a entrada de luz; essa ideia nos remete à alegoria da caverna de Platão, uma vez que é feita uma comparação do quarto com uma caverna, cujas sombras em seu interior, causadas pela entrada de luz, simbolizam as ideias ocultas e o aprisionamento da razão. Ainda nessa comparação, assim como nas pinturas rupestres feitas nas paredes das cavernas, GH depara-se com a silhueta de uma mulher, de um homem e de um cachorro, cujos significados recaem, para a personagem, como retratos de sua própria vida.

É nesse contexto, pois, que GH entra em contato com a alteridade em uma primeira instância através da arte rupestre que é, segundo Buoro (2000), como qualquer outra, tão antiga quanto o homem, uma das representantes do produto do embate entre o homem e o mundo, podendo ser considerada como a expressão da

própria vida. Por isso a autora diz que a arte, ainda que produzida individualmente, está sempre em uma relação dialética com o meio no qual está inserida, além de designar uma das formas pelas quais o homem pode interpretar a sua própria natureza.

À vista disso, a pintura na parede faz com que GH comece a se esforçar para se lembrar da fisionomia e da personalidade de sua empregada, que como vestígios se revelam e se tornam alegorias das relações hierárquicas presentes na sociedade. A partir da pintura e das lembranças que começam a firmar a imagem da empregada na consciência de GH, desenvolvem-se reflexões a respeito de que a mulher que estava representada ali, na parede calcária, era a própria GH. Dessa forma, a personagem começa a perceber de que maneira aquele indivíduo racializado e pertencente a uma esfera social subjugada a enxergava, o que possibilita que ela perceba, portanto, a existência em seu aspecto social.

Olhei o mural onde eu devia estar sendo retratada... Eu, o Homem. E quanto ao cachorro — seria este o epíteto que ela me dava? Havia anos que eu só tinha sido julgada pelos meus pares e pelo meu próprio ambiente que eram, em suma, feitos de mim mesma e para mim mesma. Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência. De súbito, dessa vez com mal-estar real, deixei finalmente vir a mim uma sensação que durante seis meses, por negligência e desinteresse, eu não me deixara ter: a do silencioso ódio daquela mulher. O que me surpreendia é que era uma espécie de ódio isento, o pior ódio: o indiferente. Não um ódio que me individualizasse, mas apenas a falta de misericórdia. Não, nem ao menos ódio (LISPECTOR, 1998, p. 27).

A partir do excerto, pode-se depreender que a noção de si mesma era regida pelo olhar de seus pares, do seu círculo social burguês, pouco diverso em relação à raça e à suscetibilidade das classes menos abastadas. A alteridade, então, representada pela empregada e suscitada pela imagem preta de carvão na parede branca de cal, revela a disparidade e o contraste existente entre esses dois universos, que, nesse momento, depois de seis meses, uniam-se um ao outro completamente.

Além disso, Benedito Nunes, em *O Drama da Linguagem* (1989), a respeito das personagens claricianas, diz que “um primeiro traço comum nelas seria a violência represada dos sentimentos primários e destrutivos — cólera, ira, raiva, ódio — que subitamente explodem” (NUNES, 1989, p. 102). Essa passagem está refletida

em GH quando diz alimentar um ódio indiferente em relação à Janair, o que revela a explosão de sentimentos que há tempos encontravam-se enclausurados na personagem. A partir disso, então, como coloca Nunes (1989), esses “sentimentos fortes e violentos [...] estão sujeitos a bruscas transformações. A cólera é o reverso do amor. Tormentoso, tirânico e maligno, o amor traz sempre uma “vontade de ódio, e o ódio, uma vontade de amor” (NUNES, p. 103).

Mais adiante, a segunda instância percebida por GH — a subjetiva — realiza-se a partir do processo de rememoração, momento em que ela revisita sua experiência abortiva e um relacionamento passado. A rememoração, cujo significado é tomado do autor Benedito Nunes (1988), é um “apelo de uma reminiscência” em que “a sensação atual desencadeia imagens vivas da lembrança espontânea, trazendo de volta, como se o presentificasse, um trecho do passado do narrador, com o espaço que o circundara” (NUNES, 1988, p. 61). É o que acompanhamos, na trajetória de GH, quando já engatada nesse processo de se desnudar, entra em contato com a alteridade (o filho que não existiu e o homem com o qual se relacionava), alegorizada na concepção subjetiva dessa relação, ou seja, ela revisita o passado de maneira a sentir e compreender essas perdas, ressignificando-as no presente.

GH, ao longo do caminho, conta à “mão amiga” do leitor que a acompanha que por muito tempo hesitou em entrar no quarto, e, dessa declaração, é possível depreender um sentido não apenas literal, em que ela se refere apenas ao ato de cruzar a porta e adentrar no espaço delimitado por ela, mas também um sentido metafórico, em que o ato de cruzar a porta significa decidir iniciar um processo de transformação. Essa decisão é importante, uma vez que a rememoração, enquanto processo, só consegue se estabelecer como potência modificadora quando a experiência é realmente vivida, assim como afirma Henri Bergson (1959) quando diz que “a duração completamente pura é a forma que a sucessão dos nossos estados de consciência toma quando nosso Eu se deixa viver” (BERGSON, 1959, p. 67).

A rememoração, segundo Aleida Assmann (2011), também entendida como a recordação, é uma estrutura ‘sempre descontínua’, que ‘inclui necessariamente intervalos da não presença’, o que significa dizer que, para ser lembrado, obrigatoriamente o objeto que se resplandece neste retorno à memória deve sofrer espaços de não presença. Então, para que o aborto e o relacionamento fossem lembrados, eles tinham que ser esquecidos por um momento, como o é na

narrativa, pois “não se pode recordar alguma coisa que esteja presente, pois é necessário antes de tudo, o esquecimento daquilo que era precioso ou a ausência do que antes, mesmo que de modo breve, fez-se presente” (ASSMANN, 2011, p. 166).

Através da rememoração, pois, ela entra em contato com o resultado de uma relação com a alteridade (uma gestação não completada, um relacionamento que terminou e a barata), o que define sua subjetividade enquanto conjunto de características que compõem o nosso ser em relação às nossas experiências.

Durante as intermináveis horas em que andara pelas ruas resolvendo sobre o aborto, que no entanto já estava resolvido com o senhor, doutor, durante essas horas meus olhos também deviam estar insossos. Na rua eu também não passava de milhares de cílios de protozoário neutro batendo, eu já conhecia em mim mesma o olhar brilhante de uma barata que foi tomada pela cintura. Caminhara pelas ruas com meus lábios ressecados, e viver, doutor, me era o lado avesso de um crime. Gravidez: eu fora lançada no alegre horror da vida neutra que vive e se move (LISPECTOR, 2019, p. 62).

Aqui, existe a comparação de si própria com a barata. GH, portanto, frente à multidão e à multiplicidade de possibilidades fora de seu universo, também seria apenas “milhares de cílios de protozoário neutro” caminhando pela vida. Assim como a barata, GH também fora apanhada pela cintura, que, em um sentido metafórico, indica a maneira como a prensaram na região da cintura (e útero), expulsando o feto — também neutro — que ali se encontrava.

Nesse sentido, o ato de rememorar é compreendido como um resgate de memórias, mas por uma GH que não é mais a mesma que outrora, ela se encontra modificada, reconhecendo, portanto, o produto que resultou dessas experiências narradas. As memórias do aborto, por exemplo, estão em estado de pré-linguagem quando enterradas em si mesmas, mas o processo de recuperação funciona como uma gestação do verbo, que GH dá à luz, ao concretizar a experiência através da linguagem, trazendo para a consciência a realidade que precisou ser esquecida para ser rememorada.

A terceira instância, por sua vez, tem como personagem coprotagonista a barata que, quando aparece no armário da empregada, é atacada pelo movimento brusco da porta que a parte ao meio, sem que haja a divisão, de fato. Sentada no chão, GH elabora todas as questões precedentes — mas que se misturam, sem tirar os olhos

da barata, e através de um foco quase microscópico, que caminha pela barata de suas patinhas até os seus olhos, repletos de cílios, bem como a sua boca, preenchida de contornos.

Também eu, que aos poucos estava me reduzindo ao que em mim era irreduzível, também eu tinha milhares de cílios pestanejando, e com meus cílios eu avanço, eu protozoária, proteína pura. Segura minha mão, cheguei ao irreduzível com a fatalidade de um dobre — sinto que tudo isso é antigo e amplo, sinto no hieróglifo da barata lenta a grafia do Extremo Oriente. E neste deserto de grandes seduções, as criaturas: eu e a barata viva. A vida, meu amor, é uma grande sedução onde tudo o que existe se seduz. Aquele quarto que estava deserto e por isso primariamente vivo. Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido (LISPECTOR, 1998, p. 42).

Esse foco, milimetricamente conduzido pelo narrador sobre a barata, parece invocar o corpo, a matéria que se permite ser e existir. A barata representa, mais uma vez, a alteridade, o Outro absoluto em sua vasta complexidade, totalmente diferente de GH. Esse foco microscópico é como se fosse GH permitindo-se perceber o outro sem que a indiferença a impeça.

A barata, já partida da vida que antes existia, quase dividida mas ainda parte dali (o lado de dentro da porta) e parte de cá (a parte de fora da porta), é como se representasse o duplo de GH, que tenta matá-la, mas, no fim das contas, não apenas a divide em duas, mas a reconhece como duas. Aqui já estamos na parte em que GH começa a se habituar a perceber o Outro, e, nesse processo, ela estava se reduzindo ao que nela era irreduzível, ou seja, a uma ideia próxima do que seria o essencial.

Nesse momento, era preciso concretizar uma espécie de simbiose que GH era capaz de perceber. Sabia que aquela massa branca que a barata expeliu quando esmagada pela porta do armário tinha qualquer coisa que pertencia a GH também. Ela sabia que tinha que experimentar o outro, ou seja, ela tinha que colocar na boca a massa branca da barata. A decisão de experimentar a barata vem como um abalo, como um estranhamento marcado pela náusea: “Toda sacudida pelo vômito violento, que não fora sequer precedido pelo aviso de uma náusea, desiludida comigo mesma, espantada com minha falta de força de cumprir o gesto que me parecia ser o único a reunir meu corpo à minha alma.” (LISPECTOR, 2019, p. 111). A simbiose ambicionada por GH era a de uma junção daquilo que outrora se encontrava separado, em sua concepção: o corpo e a alma. Dessa maneira, a matéria corpórea da

barata já não simboliza um elemento repugnante e distante da personagem, mas uma possibilidade de união daquilo que se encontrava deslocado.

Novamente, percebemos a questão da náusea misturada à vertigem, que pode ser entendida como uma metáfora para os estranhamentos sucessivos sofridos por GH e a relação dessa percepção vertiginosa com o tempo: “Uma vertigem que me fizera perder conta dos momentos e do tempo. Mas eu sabia, antes mesmo de pensar, que, enquanto me ausentara na vertigem, ‘alguma coisa se tinha feito’.” (LISPECTOR, 1998, p. 112).

GH, momentos antes, faz menção ao fato de a barata se fazer presente na linha do tempo, ou seja, ao fato de que a barata é um animal com um grande potencial de sobrevivência ao longo do tempo.

Uma barata tão velha que era imemorial. O que sempre me repugnara em baratas é que elas eram obsoletas e no entanto atuais. Saber que elas já estavam na Terra, e iguais a hoje, antes mesmo que tivessem aparecido os primeiros dinossauros, saber que o primeiro homem surgido já as havia encontrado proliferadas e se arrastando vivas, saber que elas haviam testemunhado a formação das grandes jazidas de petróleo e carvão no mundo, e lá estavam durante o grande avanço e depois durante o grande recuo das geleiras — a resistência pacífica (LISPECTOR, 1998, p. 32).

Logo, quando a analogia se volta para a existência humana, reforçando a ideia do duplo, a barata, bem como o ser humano, existem em relação ao tempo, e o “existente humano”, como chama Heidegger, representa algo em termos de historicidade, pois

O movimento de transcendência que vai do futuro como possibilidade ao passado e ao presente, sem que essas dimensões possam separar-se, é a temporalidade na acepção própria da palavra, origem das diversas espécies de tempo, e que faz do homem um ser histórico. Daí dizer Heidegger que o existente humano não está no tempo: ele se temporaliza (NUNES, 1988, p. 60).

Essa passagem de Benedito Nunes é o que nos permite dizer que a barata, devido à sua resiliência em atravessar os espaços de tempo, assim como o homem, coloca GH também em uma espécie de generalização do homem, ou seja, acontece uma despersonalização que a remove da perspectiva de si quanto ao seu gênero, quanto à sua ocupação e até quanto à sua própria fuga de si mesma. Agora,

compreende-se que, em essência, GH não é, mas tem sido através do tempo: sempre em relação a ele. Dessa forma, “descurado pela filosofia bergsoniana, que separou o espaço do tempo, esse fio da lembrança inconsciente conduzirá o narrador ao termo de sua busca” (NUNES, 1988, p. 62).

Em terceira e última instância, portanto, a percepção do outro enquanto matéria revela-se como o termo da busca inconsciente de GH, que se realiza no momento em que ela prova a massa corpórea da barata. E essa comunhão que se dá a partir da percepção do gosto e da textura pelos sentidos é o parto de GH, ou seja, é o (re)nascimento de uma concepção nova e única de si mesma, é o caminho para a sua epifania.

### **3 A epifania clariciana**

O reconhecimento da alteridade por GH, nas três instâncias que este artigo toma como fundamentais do homem, é, também, o percurso da personagem clariciana rumo à epifania, que, segundo Benedito Nunes (1973) e Affonso Romano de Sant’Anna (1973), pode ser também chamada de “tensão conflitiva”, “instante existencial”, “momento privilegiado”; todos esses nomes, de alguma forma, remetem a

[...] uma espécie de descortinamento interior, um momento revelador que ilumina a vida da personagem, abrindo-lhe a consciência, levando-a a uma reflexão. A epifania clariceana é decorrente do encontro entre o Eu e o Outro, e entre o Eu e o Mundo (NUNES, 1973; SANT’ANNA, 1973).

Segundo Sant’Anna (1973), nas obras claricianas, o momento epifânico pode ser desmembrado em quatro etapas: 1) a personagem está inserida em uma situação e em um contexto cotidianos; 2) a personagem prepara-se para realizar uma ação que desperta pressentimentos, que, ao serem explicitados, dão início ao processo de “tensão conflitiva” dentro da narrativa; 3) o evento (clímax) que ilumina subitamente a vida da personagem acontece; 4) o desfecho, que permite considerar a transformação da personagem.

Desmembrar, portanto, o momento epifânico em etapas facilita a visualização e a análise do percurso da personagem, que é levada ao termo de si e de sua

experiência. É possível, pois, identificar essas etapas no romance, sendo a terceira etapa aquela sobre a qual este artigo se debruça. É, também, a partir do movimento de dividir o clímax em partes menores que essa análise é feita, mas isso não significa dizer que os eventos narrados sejam independentes um do outro. Os eventos, ainda que analisados separadamente, estão ligados por um tecido memorialístico que vai sendo tecido, fio a fio, até que a imagem epifânica possa ser contemplada.

A epifania, portanto, também é admitida aqui como o resultado de uma tentativa de evidenciar um ponto distante, processo que requer uma acomodação do olhar, que tenta se ajustar, até que consiga focalizar o objeto com justa clareza, iluminando-o, percebendo-o. Essa tentativa é representada pelo percurso resgatado pelo tecido memorialístico da personagem, que, marcada pela linguagem em fluxo, faz mergulhar o leitor, como em um convite que não se pode recusar; e, ao estender a mão para GH, também o leitor está em vias de transformação.

Este trabalho, pois, por tratar da percepção do ente da alteridade que o cerca, parte da ideia bergsoniana de que a alteridade sempre se nos apresenta através de imagens. Na paixão de GH, a partir do momento em que a personagem abre a porta do quartinho da empregada, o que lhe é apresentado são sequências de imagens que se relacionam com ela: o quarto organizado, o desenho na parede, a barata, a barata esmagada pela porta, as próprias memórias que nos são narradas. Por imagens, entende-se:

[...] uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa — uma existência situada a meio caminho entre a "coisa" e a "representação" (BERGSON, 1999, p. 2).

Bergson (1999), portanto, trabalha a ideia de que as imagens se relacionam entre si, e os indivíduos são também imagens que, ao se relacionarem, não apenas geram o movimento, mas são o próprio movimento das coisas.

Há somente imagens, que agem e sofrem reações, se relacionando entre si no universo, e, portanto, fazem o “universo girar” como na expressão popular, através do movimento que elas produzem. Entretanto, no interior dessas imagens que constitui o universo, há uma privilegiada que funciona como um centro de irradiação de movimento, essa imagem, é meu corpo. [...] O essencial de retermos

nesse ponto é que a relação entre as diversas imagens ocorre através do movimento, e que o corpo irradia movimento (ANDRADE, 2012, p. 3).

Partindo, pois, dessa ideia, o corpo de GH seria uma imagem central que, parada dentro do quarto da empregada, observa todas as outras imagens que a cercam, que, por sua vez, também a observam. Essa relação é o próprio movimento das coisas dentro do universo. A epifania da personagem, portanto, pode ser compreendida como a consequência da relação entre a imagem de GH e as outras imagens que são dispostas a ela, que geram reações e, portanto, são movimentos.

O desenho na parede é o início de um percurso no qual GH se dará conta de seu corpo, de sua imagem e de como tudo isso existe sempre em uma dialética que se cruza em infinitas possibilidades. A epifania, por conseguinte, consiste na tomada de consciência de sua própria existência, percepção esta que é atingida após permitir que sua imagem fosse afetada pelas demais imagens, cuja percepção cria uma série de caminhos do pensamento, que pavimentam o percurso dessa paixão narrada e vivida por GH.

A maneira como a personagem percebe e é percebida pelas imagens remonta a uma certa liberdade de movimento, mas que ainda é restrita pelo conjunto de experiências que esse corpo possui (BERGSON, 1999), que condiciona a visão que é construída a respeito, dentro de um campo limitado de possibilidades relacionadas às experiências de cada ente, de perceber a imagem do Outro. Dessa forma, a percepção que nossa imagem tem das outras imagens não é absolutamente livre, pois ela se constrói a partir de um universo de possibilidades reduzidas.

GH esteve habituada, por muito tempo, a viver sob o apoio de uma “terceira perna”, isso significa dizer que ela vivia com o auxílio de pequenas certezas que lhe serviam de amparo, o que não permitia que ela fosse afetada pelas imagens que a rodeavam, por isso a experiência consiste em uma jornada de sofrimento (quando é analisada pela referência à Paixão de Cristo).

Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma

coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar (LISPECTOR, 1998, p. 5).

Esse trecho revela a transmutação da personagem, que no início do romance contava com uma terceira perna que a apoiava, que a sustentava. E, sem sequer precisar procurar, esse membro adicional impedia GH de caminhar, no entanto, não exigia que ela procurasse desvendar a si mesma, porque aquela perna era o que definia GH como diferente por si só. Ao adquirir a consciência da alteridade que a cerca, bem como da própria profundidade esquecida, agora, rememorada a personagem, ela perde a aparência daquilo que acreditava ser a sua essência e precisa caminhar em direção ao processo fundador de todo ser moderno: o da busca. A busca, em essência, é assustadora.

### **Considerações finais**

O permanente estado de busca, no qual se encontra o indivíduo moderno, é muito motivado pelo desamparo que decorre do mal-estar existente nos processos civilizatórios, principalmente depois de grandes mudanças nos pensamentos que definem o *zeitgeist*<sup>6</sup> de nossa época. Nessa direção, Freud (1986) já aponta a duplicidade do desamparo a que se é submetido, em que um deles seria a renúncia das pulsões, ou seja, do impulso energético interno que condiciona o comportamento humano. Tal renúncia, portanto, estaria relacionada ao processo de civilização e ao mal-estar que decorre da frustração a que o indivíduo é submetido por não conseguir satisfazer suas pulsões. Isso porque, no mundo moderno, aquilo que era intrinsecamente interno e natural perde-se na concepção moderna de tempo, de espaço, de trabalho, de gênero, de memória e de tantas outras categorias em que o indivíduo se encontra inserido e condicionado.

Portanto, o indivíduo existe e articula-se a partir das instâncias percebidas pela personagem de *A Paixão Segundo GH*. Essas instâncias são mobilizadas a partir de recursos e processos, como a arte e a rememoração, por exemplo. No resumo de seu

---

<sup>6</sup> O termo *zeitgeist* ou “espírito do tempo”, como um conceito, ficou conhecido a partir dos filósofos alemães Johann Gottfield von Herder e Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Refere-se, portanto, aos sistemas de pensamento culturais e intelectuais que ordenam uma dada época, bem como as categorias genéricas que existem e perduram durante um determinado espaço de tempo (HEGEL, 1956).

artigo, *A alteridade da arte: Estética e Psicologia*, João A. Frayze-Pereira sintetiza muito bem o tema sobre o qual irá discorrer, mas também finaliza a ideia que o presente artigo pretende exaltar, quando coloca:

A questão da relação entre a Psicologia e a Arte é considerada tendo por referência os limites do campo estruturado pelas artes plásticas, fundado pela especificidade da “ordem humana”. A teoria da arte como “formatividade” (Pareyson), a interpretação da figura rupestre como “milagre” (Bataille) e a filosofia da pintura como “ontologia da visão” (Merleau-Ponty) fundamentam um pensamento que elabora uma concepção da obra de arte como um campo reflexivo a solicitar do intérprete a abertura para o novo e, portanto, para a alteridade (FRAYSE-PEREIRA, 1994, p. 35).

Logo, a arte representa no romance a possibilidade do novo, condicionada a partir da percepção da alteridade articulada por ela.

O romance, pois, narra o curso da experiência de GH que, ao despersonalizar-se de sua antiga imagem, encontra novas possibilidades de ser. Despersonalizar-se significa, então, sentir esvaír as ideias antes estabelecidas, quando ainda se tinha o apoio de uma terceira perna, que a sustentava e paralisava, para que fosse possível perceber o que há para além de si e em si, enquanto alteridade.

Terá sido o amor o que vi? Mas que amor é esse tão cego como o de uma célula-ovo? foi isso? aquele horror, isso era amor? amor tão neutro que — não, não quero ainda me falar, falar agora seria precipitar um sentido como quem depressa se imobiliza na segurança paralisadora de uma terceira perna. Ou estarei apenas adiando o começar a falar? por que não digo nada e apenas ganho tempo? Por medo. É preciso coragem para me aventurar numa tentativa de concretização do que sinto. É como se eu tivesse uma moeda e não soubesse em que país ela vale (LISPECTOR, 1998, p. 11).

GH nos conta sua experiência de decisão. No momento em que ela decide limpar o quarto da empregada, ela também decide encontrar e assumir o que lhe é próprio. Segundo Heidegger, o *dasein* é um ente que possui a responsabilidade de assumir o que se é, o que significa dizer que cabe a ele decidir fazê-lo.

Por isso, a epifania como o clímax da trajetória de GH revela um caráter de descoberta que embasa o reconhecimento da existência, pois, ao percebê-la, além de perceber o Outro, amplia seus caminhos em direção ao “vir-a-ser”, remontando mais uma vez à importante característica da modernidade: a busca.

Para isso, GH mobiliza o recurso da escrita, mas não apenas como materialização da experiência vivida, mas também como um dos caminhos de se perceber a existência. A escrita, assim como qualquer outra categoria de que o indivíduo possa utilizar para contar e descobrir a si mesmo, bem como para notar e validar a Alteridade, é uma das formas de conduzir o estado de busca intrínseco à modernidade.

### **Como citar este artigo?**

LEANDRO, V.M. O ser no outro: A compreensão da existência de si na percepção da alteridade em *A paixão segundo GH*. *Mosaico*, São José do Rio Preto, v. 21, n. 01, p. 397-417, 2022.

### **Referências**

ANDRADE, Bruno Oliveira de. *Imagem e memória - Henri Bergson e Paul Ricoeur*. Estudos Filosóficos, São João del-Rei, vol. 9, n. 9, p. I - XV, 2012/2.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação*. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

BUORO, Anamelia Bueno. *O olhar na construção: uma experiência de ensino e aprendizagem da arte na escola*. 4ed. São Paulo: Cortez, 2000.

FRAYSE-PEREIRA, João A. *A alteridade da arte: Estética e Psicologia*. Psicologia USP, São Paulo, vol. 5, p. 35-60, 1994.

FREUD, Sigmund. *O Mal-estar na civilização*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, vol. XXI, 1986.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

LEANDRO, V. M.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *The philosophy of history*. New York: Dover Publications, 1956.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo* (Parte I). Petrópolis-RJ: Vozes, 1988.

HUMPHREY, Robert. *Stream of consciousness in the modern novel*. Berkeley, CA: Univ. of California Press, 1954.

HUSSERL, Edmund. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*. São Paulo, Idéias & Letras Aparecida, 2006.

LEONTIEV, A. N. *Actividad, conciencia y personalidad*. Buenos Aires: Ediciones Ciencias del Hombre, 1978.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios).

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa I*. Campinas: Papyrus 1994.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1973.