

Notas sobre a política feminina-vegetal em *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector¹

*Notes on female-vegetal politics in
A paixão segundo G.H., by Clarice Lispector*

Fabício Lemos da Costa
Secretaria de Estado da Educação do Amapá (SEED-AP)
fabicio.lemos1987@yahoo.com.br
<http://orcid.org/0000-0001-5578-8315>

RESUMO

O presente ensaio visa refletir sobre os vegetais no romance *A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector. Para isto, enfatizarei os objetos de origem vegetal, analisando-os na perspectiva da política feminina e em diálogo com outras artes visuais. Além disso, tratarei das flores e outras representações botânicas – imagens que se valem de um mundo primário, escatológico, pré-histórico – nascidas da “imaginação visual” da personagem G.H.

Palavras-chave: *A paixão segundo G.H.*; Clarice Lispector; vegetais; política feminina.

ABSTRACT

This essay aims to reflect on plant elements in the novel *A paixão segundo G.H.* (1964), by Clarice Lispector. To this end, I emphasize objects of vegetal origin, analyzing them from the perspective of feminine politics and in dialogue with other visual arts. In addition, I address flowers and other botanical representations – images that draw on a primary, eschatological, prehistoric world – born from the “visual imagination” of the character G.H.

Keywords: *A paixão segundo G.H.*; Clarice Lispector; vegetables; feminine politics.

O reino vegetal não tem inteligência e só tem um instinto, o de viver. Talvez essa falta de inteligência e de instintos

¹ Entusiasmado pela exposição *Constelação Clarice* (2021/2022), curadoria de Eucanaã Ferraz e Veronica Stigger, escrevi o presente ensaio. Vejo a mostra como um convite para que sigamos criticamente a realizar análises que aproximam produções femininas brasileiras e além – ficcionais e visuais. Desde então, este tem sido o meu interesse. Partindo da *Constelação Clarice*, fui buscar em outras exposições trabalhos de mulheres que pudessem dialogar com a minha leitura.

seja o que nos deixa ficar tanto tempo sentada dentro do reino vegetal.
“Um reino cheio de mistrio”, de Clarice Lispector.²

O reino vegetal³ faz parte do projeto literrio de Clarice Lispector desde as suas primeiras obras. A presena deste reino – sua particularidade viva-instintiva – leva as personagens às potencialidades inumanas, em que, muitas vezes, servem ao questionamento de modos de vida, baseados em organizaes sociais conservadoras. No caso de *A paixo segundo G.H.*, romance publicado em 1964, no podemos esquecer, no entanto, que é uma imagem botnica que ressoa como testemunho⁴ de uma certa “prisão” da personagem G.H. num sistema moral – a imagem da terceira perna construída. No início da narrativa, lê-se:

A idia que eu fazia de pessoa vinha de minha terceira perna, daquela que me plantava no chão. Mas e agora? Estarei mais livre?
[...]
Ontem no entanto perdi durante horas e horas a minha montagem humana.
[...]
No entanto na infncia as descobertas terão sido como num laboratório onde se acha o que se achar? Foi como adulto então que eu tive medo e criei a terceira perna? Mas como adulto terei a coragem infantil de me perder? (Lispector, 1964, p. 10-11)⁵.

A ideia do plantar – sentido de prender – implica na vivência da mulher G.H. – em torno de sua montagem humana e adulta – uma espécie de máscara social que a torna segura e equilibrada. De outro modo, é o encontro – descobertas – de vidas primárias animais, vegetais e minerais que a lança na tentação⁶-inferno: “Eu antes vivia de um

² *Jornal do Brasil*, Caderno b, edição de 03 de outubro de 1970, n. 154, p.2. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%201970&pesq=&pagfis=195585. Acesso em: 04 de dezembro de 2025. A crônica foi publicada mais tarde em *A descoberta do mundo*, em 1984. Nesta obra póstuma, o presente texto, erroneamente, foi inserido no dia 13 de outubro de 1970 (Edições Rocco).

³ O fundamento crítico-teórico deste ensaio tem a ver com a virada vegetal na obra de Clarice Lispector. Para uma introdução neste tipo de leitura, recomendo o artigo “A virada vegetal na obra de Clarice Lispector” (2025), de Solange Ribeiro de Oliveira.

⁴ Empresto este termo da própria narrativa. G.H. fala em “testemunho visual” (Lispector, 1964, p. 112).

⁵ Nas citações de *A paixo segundo G.H.*, primeira edição, mantive a acentuação gráfica da época.

⁶ Sobre a força da palavra deserto – repetida diversas vezes – no romance, o *Jornal do Brasil*, caderno b, em 21 de julho de 1964, edição 170, p. 3, informa no texto “Perplexidade Lispector” sobre os possíveis títulos da narrativa de 64: “Clarice Lispector tem um romance inédito. Pensou, a princípio em lhe dar o título de *A Tentação no Deserto*: depois revolveu por *Germinal*, como o livro de Zola. Afinal decidiu-se: *A Paixo Segundo G.H.*”. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%201964&pesq=&pagfis=56014. Acesso em: 04 de dezembro de 2025.

mundo humanizado, mas o puramente vivo derrubou a moralidade que eu tinha? É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno” (Lispector, 1964, p. 21). A passagem para este novo estado infernal, por outro lado, requer vívidos cuidados, afinal, uma volta à antiga montagem ainda é possível, pelo menos no início da descoberta – encontro do mural primário e da barata. Neste início da narrativa, mais uma imagem botânica aparece como ideia de segurança e equilíbrio:

Fico tão assustada quando percebo que durante horas perdi minha formação humana. Não sei se terei uma outra para substituir a perdida. Sei que precisarei tomar cuidado para não usar sub-repticiamente uma nova terceira perna que em mim renasce fácil como capim, e a essa perna protetora chamar de “uma verdade” (Lispector, 1964, p. 12).

É interessante como a imagem do capim ressoa sentidos interpretativos que nos faz pensar em artificios criados socialmente para manter os sujeitos afastados do perigo, do infamiliar, da natureza fortemente antiga e primária, inserindo-os em sistemas castradores da potência de ser. Estes sistemas – matéria de terceiras pernas – se espalham facilmente e geram a base das normas, tradições, moralidades etc. Crescendo como capim, a perna sustentadora de G.H. talvez tenha feito dela uma mulher moldada para caber nas formas morais, seguidas sem indagação – convenções sociais facilmente assimiláveis. A desmontagem começa na entrada do quarto da ex-empregada, a Janair, que fora despedida a pouco tempo dos acontecimentos narrados. Neste ambiente, além do mural com figuras desenhadas à carvão, G.H. fica frente a frente com o guarda-roupa, objeto de origem vegetal. É diante dele que se imagina as imagens vegetais chamativas à saída da terceira perna organizacional:

E havia também o guarda-roupa estreito: era de uma porta só, e da altura de uma pessoa, de minha altura. A madeira continuamente ressecada pelo sol abria-se em grêtas e farpas. Aquela Janair nunca, pois, havia fechado a janela? (Lispector, 1964, p. 42).

É preciso atentarmos para todo um interesse de Clarice por objetos. Em *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, Evando Nascimento sublinha sobre “as coisas segundo Clarice”. Ao tratar dos vivos e não vivos, ele diz:

A reinvenção do humano, como visto, depende necessariamente da intertroca com as formas vicinais: todos os viventes, como animais e plantas, bactérias e

vírus (agentes de processos e mutaões), até mesmo com o não vivo (objetos, pedras e coisas) (Nascimento, 2012, p. 52).

Ora, a aparião do guarda-roupa e cama do quarto sugerem, em intertroca, a reinvenão de G.H.: uma G.H. amplificada nas formas vivas e nos objetos. No caso da experiênciada escultora amadora, o guarda-roupa é materialidade reveladora da sua natureza pré-histórica, um armário-escuro-caverna-gruta:

Abri um pouco a porta estreita do guarda-roupa, e o escuro de dentro escapouse como um bafo. Tentei abri-lo um pouco mais, porém a porta ficava impedida pelo pé da cama, onde esbarrava. Dentro da brecha da porta, pus o quanto cabia de meu rosto. E, como o escuro de dentro me espiasse, ficamos um instante nos espiando sem nos vermos. Eu nada via, só conseguia sentir o cheiro quente e sêco como o de uma galinha viva (Lispector, 1964, p. 46).

Antes de tratar do caso específico do guarda-roupa e sua origem vegetal, lembremos que o itinerário de G.H. se passa no *oikos* – apartamento. E, nele, a viagem à roda do quarto não a impede de flertar com um mundo bruto, primitivo. Olhemos para outras personagens de Clarice: Joana (*Perto do coração selvagem*) caminha entre jardins e praia, Martim (*A maçã no escuro*) por jardins e terrenos terciários, Ana (“Amor”) pelo Jardim Botânico, Lóri (*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*) por praia e feira, os malditos (“Onde estivestes de noite”) por montanhas. Enquanto isso, G.H. é moradora de edifício/cobertura – “último andar de uma super-estrutura” (Lispector, 1964, p. 68). Ela o imagina em grandeza natural: “o bôjo de meu edifício era como uma usina. A miniatura da grandeza de um panorama de gargantas e canyons: ali fumando, como se estivesse no pico de uma montanha” (Lispector, 1964, p. 35).

Do primário – arte primitiva – interior à arquitetura moderna – edifício onde mora G.H. –, ressalto a pesquisa de Solange de Oliveira (2019) em *Alvorão da criação: a arte na ficção de Clarice Lispector*. Neste espaço moderno erguido em frente ao mar, Rio de Janeiro, a mulher moderna-primitiva edifica a sua política, problematizando questões de gênero e classe social, temas desenvolvidos por Oliveira. Da questão de gênero, o vegetal-primário alimenta a desestruturação social na narrativa, cujas raízes, flores, ervas, heras, árvores aparecem em imagem na imaginação visual de G.H. – seu pensamento – para voltar à origem, misturando vivos – vegetal, animal, mineral. No apartamento, habita todo um manancial de seres-carvão cravados na parede, espelho da mulher. É Janair – Janaína-mulher-negra-africana-rainha de águas salgadas – que mineraliza a arquitetura moderna.

Do mineral-carvão, chega-se rapidamente a outros reinos vivos. A presença-ausência de Janair tensiona fortes questões de desigualdade social em *A paixão segundo G.H.* – a invisibilidade da empregada durante toda a sua presença, evidente quando a patroa se esforça por lembrar o nome desta outra: “Mas seu nome – é claro, é claro, lembrei-me finalmente: Janair” (Lispector, 1964, p. 40). Em Janair, eu penso, cabe a diáspora africana no Brasil. Nela, cabe a ancestralidade feminina revelada no próprio nome. Janair deixa as janelas abertas, permitindo que o sol entre – deformando objetos. Ela é do lado da umidade, é das águas e usa o primitivo-carvão para deixar mensagens. O corpo negro feminino empreende no cotidiano de G.H. a entrada ao infamiliar dentro da própria cobertura desta última. A organização da rotina burguesa entra em crise, a destituição do “tripé” (Lispector, 1964, p. 9) ou a “desorganização profunda” (Lispector, 1964, p. 9).

G.H. faz o tempo retornar ao primeiro, ao pré-histórico. O quarto se reflete em deserto e neste ambiente uma vida úmida, onde o feio povoa, cerca a mulher:

eu sempre pensara que encontrar seria fértil e úmido como vales fluviais [...] o horror será a minha responsabilidade até que se complete a metamorfose e que o horror se transforme em claridade. Não a claridade que nasce de um desejo de beleza e moralismo, como antes mesmo sem saber eu me propunha; mas a claridade natural do que existe, e é essa claridade natural o que me aterroriza. Embora eu saiba que o horror – o horror sou eu diante das coisas [...] Por enquanto o primeiro prazer tímido que estou tendo é o de constatar que perdi o medo do feio. E essa perda é de uma tal bondade. É uma doçura (Lispector, 1964, p. 15-19).

G.H. cria – artista que é – o seu mundo, despertando-o pelo lado monstruoso. Sobre a criação de espaços de moradia, despertadores de políticas, menciono a exposição *Constelação Clarice* (2020/2021), curadoria de Veronica Stigger e Eucanaã Ferraz. Partindo da obra de Clarice Lispector, a mostra elegeu várias artistas visuais para dialogar tematicamente com passagens de textos da autora brasileira. Entre os núcleos, destaco “Eu não cabia”⁷ e “Adoração pelo que existe”⁸.

⁷ Para compor este núcleo, elegeu-se as seguintes artistas e obras: De Eleonore Koch, temos *Natureza-morta com bule de café e açucareiro* (1971) e uma obra *Sem título* (1963). De Ione Saldanha, *Fachadas* (1955) e outra *Sem título* (1950). Da artista Lygia Clark, *Estruturas de caixas de fósforos* (1964). De Mira Schendel, uma *Sem título* – série *Monotípias* (1964). De Wanda Pimentel, *Abstrato verde* (1969) e outra *Sem título* – série *Envolvimento* (1969). De Djanira, *Mulher olhando pela janela* (1950). De Judith Lauand, *Até amor* (1969) e *Sofre, ore, salve* (1969). De Leticia Parente, *Eu, armário de mim* (1975), *In* (1975) e *Preparação I* (1975). Destaco ainda os fragmentos de *A paixão segundo G.H.* Nestes mundos, vemos bules, cadeiras, fachadas, miniarquiteturas de casas, portas, xícaras, garfos, janelas e gentes, armários, sapatos etc.

⁸ Para compor este núcleo, escolheu-se as seguintes artistas e obras: De Maria Martins, *Chansons en suspens* (1945). De Amelia Toledo, *Pegada de onça brava* (1973/2004). De Djanira, uma obra *Sem título* (1959).

No núcleo “Eu não cabia”, o ambiente doméstico é mola propulsora de questões que operam no mundo feminino, a chave desorganizadora de sistemas, cujas bases morais pretendem manter hierarquias sociais em pleno funcionamento – o patriarcalismo, por exemplo. Encoraja-se com tais representações a criação de um espaço todo seu – fora das amarras das funções por gênero. Gostaria de mencionar a obra *Construa você mesmo seu espaço para viver* (1964)⁹, de Lygia Clark. Com ela, a criação espacial – inserção de objetos e além – faz-me pensar na figura de G.H.: criadora do seu espaço e descobridora do estranhamento no próprio apartamento, mulher livre que se torna ao encharcar o armário e deixar sempre uma “chaleira em fogo baixo: para o que desse e viesse” (Lispector, 1964, p. 27). No núcleo “Adoração pelo que existe”, é a invasão do mundo vegetal que me interessa: são flores e troncos e árvore que tomam conta, todos possíveis de servirem à radicalização do ser.

Como no trabalho de Wilma Martins, C.L. radicaliza o *oikos* com a invasão de inumanos. G.H., por exemplo, molha o guarda-roupa, tornando-o, talvez, muito mais fértil ao crescimento de vida nua:

Animei-me com uma idéia: aquê guarda-roupa, depois de bem alimentado de água, de bem enfartado nas suas fibras, eu o enceraria para dar-lhe algum brilho, e também por dentro passaria cêra pois o interior devia estar ainda mais esturrado (Lispector, 1964, p. 46).

A política de G.H., entrosada em objetos e vivos, ergue mundos para entrar em abismos e mal-estar – a viva luta feminina:

eu estava saindo do meu mundo e entrando no mundo.
É que eu não estava mais me vendo, estava era vendo. [...] Dessa civilização só pode sair quem tem como função especial a de sair: a um cientista é dada a licença, a um padre é dada a permissão. Mas não a uma mulher que nem sequer tem as garantias de um título. E eu fugia, com mal-estar eu fugia (Lispector, 1964, p. 63).

De Wilma Martins, *Cotidiano* (1972), *Flores e troncos III* (1960), *Aranha* (1960), *Besouro* (1960), *Flores e troncos IV* (1960) e duas produções intituladas *Flor* (1960), ambas da mesma data. De Maria Bonomi, *Árvore com frutos* (1962). Da presença animal, há ainda uma fotografia – autoria desconhecida. Destaco os fragmentos claricianos extraídos de *Água viva*, *A hora da estrela* e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Nas artes, vemos galos, rastros de pegadas de onças, cavalos, árvore, flores e troncos, aranhas e besouros.

⁹ Para ver a obra, acessar o portal Lygia Clark. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/obras/186/projetos-de-arquitetura>. Acesso em: 03 de dezembro de 2025.

Das artistas da Constelação proposta pelos curadores, destaco ainda a produção de Wanda Pimentel. Reproduzo aqui uma obra da série *Envolvimento* (1968), tela que não fez parte da exposição. Ei-la:



Wanda Pimentel. Sem título, da série *Envolvimento*.
Tinta vinílica sobre tela, 116 x 88,9 cm, 1968.¹⁰

Representada apenas pelos membros inferiores, a mulher se encontra cercada por objetos e signos do mundo feminino. Assim como G.H. pensa com as mãos¹¹ – influenciada pelo ofício de escultora – e mesmo com as pernas¹² – imagens extraídas e sugestivas da sua condição social até o momento do encontro da novidade no quarto –, as

¹⁰ Ver no catálogo da exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985* (2018, p. 175), curadoria de Cecília Fajardo-Hill e Andrea Giunta.

¹¹ As mãos de G.H., a meu ver, são primitivas. Sobre a primitividade das mãos na modernidade, recomendo a leitura do belíssimo texto de Lygia Clark, intitulado “Breviário sobre o corpo”, publicado em 1964. Vê-se que Clarice não está sozinha quanto a ênfase no primitivo – próximo ao imaginário botânico – na modernidade. Na verdade, trata-se de um espírito de época que liga tematicamente muitas artistas. Cito Clark (2008, p. 116): “As minhas mãos têm milhões de anos. São como crateras de terra gretada pelo passar de estações milenares, com rios correndo dentro, quase na superfície, veias onde corre o sangue projetado pelo coração que alimenta todo o meu corpo de oxigênio, veias entumecidas, fibrosas, em relevo, elástico e macias como o próprio balão cheio de ar [...] Minhas mãos não passam de galhos, raízes retorcidas, secas, bicho vegetal, animal ou anjo no momento do toque, turquesas no momento do agarrar-se, alicate no momento do retirar-se”.

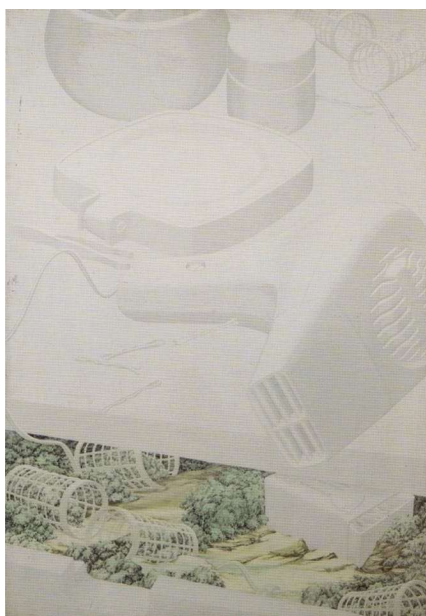
¹² Não esqueçamos que as pernas se apresentam como base de um pensamento em *A paixão segundo G.H.* No romance, a narradora parte das pernas para criar imagens. Na perda da terceira – a social –, a mulher diz: “sòmente com duas pernas é que posso caminhar” (Lispector, 1964, p. 9-10). A reflexão por este membro, além disso, estende-se à inumana barata, vida antiga e “cheia de cílios” (Lispector, 1964, p. 56), os quais na imaginação da mulher podem ser as “múltiplas pernas” (Lispector, 1964, p. 56) da própria barata.

figuras humanas de Wanda Pimentel pensam tambm com estas ltimas, membros que aparecem para o alto, entre fogão e louças, máquina de costura e cama, roupas etc. Na obra de 68, reproduzida anteriormente, gavetas se abrem para expor as vestimentas femininas, reforçando a política emanada de sua arte. Camila Bechelany em “A vida dos objetos: a série Envolvimento de Wanda Pimentel”, texto publicado no catálogo da exposição *Wanda Pimentel: envolvimentos*, curadoria de Adriano Pedrosa e Camila Bechelany, diz:

Ao transfundir a alma no objeto, Pimentel promove a sua humanização e a conseqüente desumanização do corpo. A partir de seu envolvimento com o corpo feminino, os objetos não são reduzidos a sua funcionalidade ou utilidade, parecem, por outro lado, ser animados a conviver de igual para igual com as pernas, os pés e dedos [...] As cenas cotidianas representadas por Pimentel revelam sempre o espaço doméstico e a presença do corpo feminino em contato com objetos da casa. Pernas, joelhos, pés e dedos do pé aparecem misturados, combinados e às vezes fundidos a mesas, camas, roupas, chaleiras e todo um arsenal de utensílios e coisas [...] Aqui a representação do corpo, a partir do olhar de uma mulher, não deixa de nos mostrar um desejo de questionar o lugar do feminino na arte daquele momento no Brasil [...] O interesse por temas do cotidiano a partir dos anos 1960 abriu um vasto campo exploratório para a produção artística, e no que tange a artistas mulheres próximas da geração de Pimentel, parece que não interessava circunscrever sua produção em uma questão abertamente feminista. No entanto, obras com esse viés, mobilizadas por inquietações e poéticas pessoais, vieram à tona no trabalho de Sonia Andrade, Leticia Parente (1930-1991) e Teresinha Soares, por exemplo (Bechelany, 2017, p. 65-68).

Na experiência de G.H., o elemento feminino-animal colado ao objeto que serve para guardar roupas – conservar e organizar – é a própria barata, inumana imaginada com “olhos” que pareciam “ovários” (Lispector, 1964, p. 77), sendo ovários “neutros e férteis” (Lispector, 1964, p. 91), onde a mulher também reconhecia os seus, “anônimos ovários neutros” (Lispector, 1964, p. 91). É o feminino diante do feminino, espelho natural. Vale destacar que o guarda-roupa representado no romance guardava as vestimentas de Janair, mulher que na lembrança de G.H. vestia-se sempre de roupas “marrom-escuro” ou “preto” (Lispector, 1964, p. 41), efeito que a tornava “invisível”, palavra da narradora-personagem. Temos uma questão social aí presente – biopolítica. Por outro lado, G.H., conseqüência de sua desmontagem e retorno ao antigo, desfaz-se no que diz respeito à proteção do corpo, porque ela passa a ter “podres roupas de múmia”, as quais “sêcas”, caem no “chão” (Lispector, 1964, p. 74-75). A roupa é sempre social e serve para pensar políticas.

Do aparecimento de objetos em representações artísticas femininas, merece destaque as obras de Wilma Martins. Em seus desenhos, por exemplo, encontramos uma floresta contaminando a parte superior de um armário de banheiro, desembocando numa espécie de cascata – é um mundo úmido-vegetal – e causando algum tipo de estranhamento na cena, assim como chãos de quartos cobertos por relva e verdes em disseminação nas salas e outras partes dos ambientes da casa. Reproduzo uma obra da série *Cotidiano*:



Wilma Martins. *Cotidiano*. Acrílica sobre tela, 100 x 73 cm, 1981.¹³

Na arte, uma gaveta se abre e, entre objetos do mundo feminino, verdes e verdes se espalham. Percebo qualquer coisa de radicalidade na representação doméstica, cujos inumanos rompem no cotidiano a tranquilidade da vida organizada. No trabalho de Wilma, qualquer parte da casa ou apartamento é propício ao brotar da vida – esta é a política radical. Em *A paixão segundo G.H.*, tal encontro com o inumano leva a personagem a um estado de mal-estar, questão que envolve a luta feminina em pleno cotidiano de um Brasil da década de 60. Compreendo esta subversão da arte feminina na égide da compreensão de Gabriel Giorgi (2016) em *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Para o pesquisador, a arte latino-americana se utiliza da

¹³ Ver no livro *Wilma Martins*, coordenação de Frederico Morais (2015, p. 67).

animalidade para fazer poltica contrria à opressão nos anos 60 – ditaduras. Considero que os vegetais também servem de signo poltico.

No que tange ao largo interesse vegetal por Clarice, é mister olharmos para o seu trabalho artístico visual. Refiro-me às pinturas produzidas por Lispector entre os anos 1960 e 1970. Escolhendo a madeira para pintar quase todos os quadros, ela introjeta no material a própria coerência do seu projeto estético. Para pensar o uso da madeira pela artista, recorro à tese *Escrever um sopro em papel de Água viva: imagem e pintura em Clarice Lispector*, de Lilian Hack. No estudo, a pesquisadora comenta desde o guarda-roupa¹⁴, objeto que aparece em *A paixão segundo G.H.*, à hipótese – que pode ser até ingênua, segundo a pesquisadora – de que Clarice tinha retirado o “fundo de um armário ou fundo de gaveta” (Hack, 2020, p. 148) para pintar, ao fundamento pictórico de Clarice – naquilo que é aprofundamento temático de toda a sua obra – e mesmo sobre o tipo de madeira usado por Lispector. Hack sublinha:

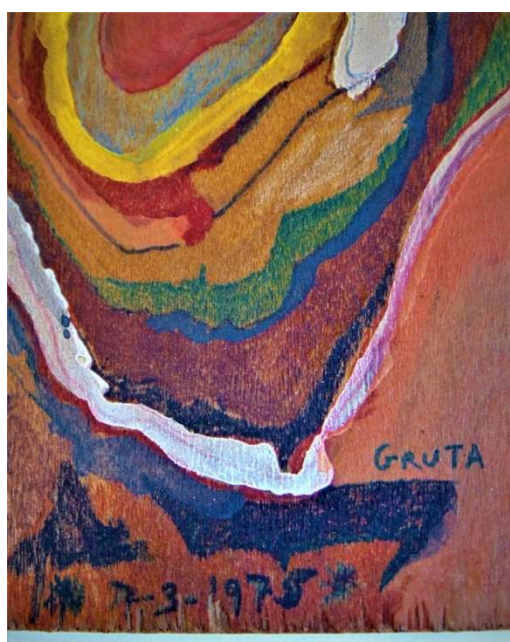
Essas “telas de madeira de pinho-de-riga”, aparecem então mais do que como um simples suporte da pintura, mas como uma matéria da qual ela é feita, matéria da pintura, matéria que Clarice respeita em sua existência de coisa, em sua exigência real diante da tinta e do universo complexo com o qual conversa [...] Sim, é preciso lembrar dessa origem vegetal do suporte de pintura de Clarice. Isso é também admitir que o universo da flora e fauna é o universo de sua obra, é matéria com a qual ela trabalha em sua escrita – especialmente em *Água viva* – e em sua pintura, que não cessam de fazer referência aos animais – onde se incluem os humanos –, e às flores, árvores, à floresta (Hack, 2020, p. 159-1960).

Reproduzo imagens (detalhes) da pintura *Gruta* (1973-1975), inseridas no texto “O sentido é um sopro: imagens em Clarice Lispector”, publicado no site do Instituto Moreira Salles.

¹⁴ Em C.L., a representação do guarda-roupa aparece ainda em *Perto do coração selvagem*, *A cidade sitiada*, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, *Um sopro de vida* e vivamente em *Água viva*.



Clarice Lispector. *Gruta*, 1973-1975. Técnica mista, 40 x 50 cm. Arquivo Museu da Literatura Brasileira.¹⁵



Clarice Lispector. *Gruta*, 1973-1975. Em detalhe.

Nas imagens – do arquivo pessoal de Hack – vemos detalhes de madeira lascada – origens das farpas – e desenhos que acompanham as linhas e nervuras – questão trabalhada por Hack na tese. Destaca-se também o verde no quadro, possível de ser lido na particularidade vegetal, aspecto tão comum na arte de C.L. Para dialogarmos com *A paixão segundo G.H.*, a madeira que serve à imaginação pictórica de Clarice não exclui, imaginemos, a sua potencialidade de inchamento, expansão, apodrecimento e transformação orgânica em outra coisa. Aliás, como ressalta Hack, referindo-se às

¹⁵ Para ver as imagens. Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/2021/04/14/o-sentido-e-um-sopro-imagens-em-clarice-lispector/>. Acesso em: 04 de dezembro de 2024.

pinturas em madeira de Lispector, “a consciência destas imagens é aquela da árvore, matéria vegetal” (Hack, 2021, *online*). Sendo matéria vegetal, a água que lhe chega faria deformar os seus veios. Como diz G.H. sobre o guarda-roupa encharcado de água, veríamos a “madeira” “apodrecer” (Lispector, 1964, p. 44). E madeira apodrecida significa riqueza orgânica criando possibilidades – germinações futuras. Esta é a natureza vegetal apresentada no romance. Nada é eterno, a exemplo daquele “colchão de palha seca” (Lispector, 1964, p. 44) do quarto de Janair. Da matéria de fácil decomposição, as coisas não duram. Do título da pintura, pensemos que a gruta, ambiente ricamente úmido, é o espaço ideal-vital para o desabrochar de vidas que se nutrem do líquido. A gruta de Clarice, assim, permite-se entregar ao que escorre, deixando rastro de muitas cores e anos. Da vida inchada, frisemos que tal estado chega na singularidade floral, dita por G.H.:

Era a enorme flor se abrindo, tudo inchado de si mesmo, minha visão tôda grande e trêmula. O que eu olhava, logo se coagulava ao meu olhar e se tornava meu – mas não um coágulo permanente: se eu o apertasse nas mãos, como a um pedaço de sangue coagulado, a solidificação se liquefazia de nôvo em sangue por entre os dedos (Lispector, 1964, p. 118).

Vemos que em *A paixão segundo G.H.* a vida líquida se transforma em imagem que umedece tudo, as coisas, a casa, quem sabe a própria G.H., mulher entre verdes e águas, tudo fértil de si mesmo:

Entre mim e o verde, a água do ar. A verde água do ar. Vejo tudo através de um copo cheio. Nada se ouve. No resto da casa a sombra está tôda inchada. A superficialidade madura. São onze horas da manhã no Brasil. É agora. Trata-se exatamente de agora. Agora é o tempo inchado até os limites (Lispector, 1964, p. 80).

Neste bojo, tudo se expõe inchado – apartamento, guarda-roupa, flores, visão –, sugerindo-se um enorme útero em estado de latência e pulsão – a própria caverna e gruta feminina. Nestas cavernas, a vida primária lateja numa pré-história que é hoje, como afirma Veronica Stigger em “O útero do mundo”, texto que abre o catálogo da exposição *O útero do mundo*, curadoria de Stigger:

Se a vida primária manifesta-se como uma volta incessante à cena de origem, esta volta não é nenhum retorno a um tempo passado, a uma “pré-história” situada, de fato, antes da história. A vida primária – presença sempre inquietante – é manifestação deste começo sem fim, desta “pré-história”

inacabável, no agora. Vida primária é o que bagunça a estrutura do tempo e a estrutura da história, o que altera a cronologia (Stigger, 2016, p. 21).

Assim, o guarda-roupa próximo da vida primária é a atualização da pré-história no cotidiano doméstico. A flor inchada – a mesma “flor” que “não foi feita para ser olhada por nós nem para que sintamos o seu cheiro” (Lispector, 1964, p. 151) – serve de luta feminina. Brotando numa ambientação antiga, ela atualiza o passado no presente. Da antiguidade da terra, como as representações visuais de Celeida Tostes, por exemplo, G.H. também é da terra, feita para ela, renascendo: “E um ventre todo nôvo e feito para o chão” (Lispector, 1964, p. 75). Este chão é o do deserto, quarto úmido e fértil: “me levaria a ver que o deserto também é vivo e tem umidade, e a ver que tudo está vivo e é feito do mesmo” (Lispector, 1964, p. 72). É neste mesmo chão que flores crescem e são oferenda: “Naquelas areias do deserto eu estava começando a ser de uma delicadeza de primeira tímida oferenda, como a de uma flor” (Lispector, 1964, p. 132), a qual nasce na criação-pensamento de G.H. – o quarto, o guarda-roupa, o apartamento, o edifício, tudo é criado – imaginado por ela, até mesmo o mundo floral: “era agora tão leve e desamparada como a flor de meu próprio deserto” (Lispector, 1964, p. 132). Neste deserto, G.H. vê. Mulher de visão aguçada, ela incorpora toda uma política feminina radical, realizando-se no ato de comer – passa pelos outros e outros. Ela vê a barata, e esta última a vê. Tudo é uma questão de imagem do outro, transcorrendo do outro para si:

A barata com a matéria branca me olhava. Não sei se ela me via, não sei o que uma barata vê. Mas ela e eu nos olhávamos, e também não sei o que uma mulher vê. Mas se seus olhos não me viam, a existência dela me existia – no mundo primário onde eu entrara, os seres existem os outros como modo de se verem. E nesse mundo que eu estava conhecendo, há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também: tudo isso também significa ver (Lispector, 1964, p. 76).

Vendo-se, come-se: G.H. come a barata, a viva vista. Ao mesmo tempo, pensa em flor:

Crispei minhas unhas na parede: eu sentia agora o nojento na minha boca, e então comecei a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa alguma, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado¹⁶ como o de

¹⁶ Adocicado floral que pode ser a própria “massa branca da barata” (Lispector, 1964, p. 169), a qual G.H. leva à boca.

certas pétalas de flor, gôsto de mim mesma – eu cuspia a mim mesma (Lispector, 1964, p. 168).

Todo este crescimento vegetal, em sintonia com o flerte animal, corrobora na preferência pelo “encharcado”, “anterior ao humano” (Lispector, 1964, p. 84). Destarte, além de estar cercada por objetos domésticos e flores e barata, G.H. está envolta de questões caras ao mundo feminino, como o complexo tema do aborto. E todo este movimento se revela numa volta da imagem do líquido-úmido, contrário ao estado totalmente “humanizado”, porque humanizar-se demais significa perder o “deserto”, “floresta”, o “ar” e até o “embrião” crescendo dentro. É curioso, desse modo, que a menção ao estado de gravidez vem acompanhado da referência ao Rio Tapajós. G.H., grávida, passa a ser o próprio rio, corpo fluvial verde-fotossintético, rico em plâncton. Mais uma vez, o verde aparece – um mundo de seres fotossintéticos contamina a vida, os espaços. E é com este lado pré-humano – deserto-floresta – que G.H., mais uma vez, faz explodir políticas femininas em tempos tão fortemente conservadores – Ditadura Militar (1964-1985). Política que se constrói colada nas vidas, o que lemos em *A paixão segundo G.H.* é a força desértica, florestal e fluvial – todas ligadas ao desejo do neutro, do feio que libera e se abre ao vivo. Entre o neutro vivo descoberto na barata, na pétala de flor imaginariamente mastigada e outras coisas, G.H. diz sobre o neutro que advém da gravidez, quando ela ressalta a experiência que se abre em contágio de “planctum”: “o planctum me dava a minha côr, o Rio Tapajós é verde porque seu planctum é verde” (Lispector, 1964, p. 92). Não percamos de vista, todo este mundo, “elemento vital” (Lispector, 1964, p. 100), é o “demoníaco”, como expõe G.H., o “antes do humano”, força “pré-humana”, base da “atualidade que queima” (Lispector, 1964, p. 101). Imaginemos: a barata queima, a flor queima, o primário queima, o feto queima, ele também é pré-humano, da terra, da “lama ainda úmida e ainda viva”, “lama grossa lentamente brotando” (Lispector, 1964, p. 57), matéria formadora no hoje e no natural-antigo, como vemos na produção artística de Celeida Tostes, a exemplo da série *Fendas*, um mundo de barros e formas:



Celeida Tostes. Sem título, da série *Fendas*.
Cerâmica, 22 x 22 cm, Déc.1970.¹⁷

Com a representação de um feto interno à estrutura de barro-útero-caverna, o humano primário de Celeida guarda o manancial da coisa que permanece e se reflete como espelho no ontem. Tal feto de Tostes poderia ser o vivo crescendo no útero de G.H. Sobre esta potência inumana no trabalho da artista visual, cito um belo texto de Tostes, o qual pode servir para pensar o itinerário da protagonista do *corpus* literário que estou aqui analisando. Refletindo uma origem comum – espírito de uma época –, lemos:

Despojei-me
Cobri meu corpo de barro e fui.
Entrei no bojo do escuro, ventre da terra.
O tempo perdeu o sentido de tempo.
Cheguei ao amorfo.
Posso ter sido mineral, animal, vegetal.
Não sei onde estava. Espaço.
A história não existia mais.
Sons ressoavam. Saíam de mim.
Dor.
Não sei por onde andei.
O escuro, os sons, a dor, se confundiam.
Transmutação.
O espaço encolheu.
Saí. Voltei
(Tostes, 2014, p. 52).

Vejo G.H. como uma Vênus ancestral – sua história ressoa um corpo transmutado no espaço, confundindo tempos passados e voltando ao moderno. Prestemos atenção na vegetalização do espaço pela personagem. Lispector, autora tão ligada à imagem do

¹⁷ Ver no *preview* da exposição *Vênus Ancestral*, individual dedicada a obra de Celeida Tostes, da Galeria Superfície (2024). Disponível em: <https://galeriasuperficie.com.br/app/uploads/2024/05/Ve%CC%82nus-Ancestral-Celeida-Tostes-2024-Preview-IMP-COMP.pdf>. Acesso em: 04 de dezembro de 2025.

jardim, faz da arquitetura vertical citadina um retorno ao jardim. Nele, porém, é o demoníaco que impera. Trata-se de um demoníaco alegre, desorganizador do humano e da identidade fixa, onde o gosto do perigo remete ao sentido primeiro da política radical, sem peso cristão:

No jardim do Paraíso, quem era o monstro e quem não era? entre as casas e apartamentos, e nos espaços elevados entre os edifícios altos, nesse jardim suspenso [...] A alegria de perder-se é uma alegria de sabath. Perder-se é um achar-se perigoso. [...] E o inferno não é a tortura da dor! é a tortura de uma alegria [...] Mas é a mais primeira alegria. E só esta, enfim, enfim! é o pólo oposto ao pólo do sentimento-humano-cristão. Pelo pólo da mais primeira alegria demoníaca (Lispector, 1964, p. 97-103).

Diferentemente de Ana, que é chamada por um jardim externo à moradia – moradora de apartamento –, G.H. encontra um jardim internamente ao *oikos*. É neste espaço que se faz a política de enfrentamento moralizante. O jardim criado pela mulher – dentro do deserto-quarto, porque o deserto é rico em “umidade” (Lispector, 1964, p. 109), como o Saara pensado por G.H., ambiente de “imenso lago de água potável” (Lispector, 1964, p. 109) em seu “subsolo”, sendo possível expandir uma “agricultura próspera” – é possível brotar toda cultura vegetal pela cabeça – “meditação visual” (Lispector, 1964, p. 112) – de G.H., estudiosa vegetal:

para fixar as dunas, teria que plantar dois milhões de árvores verdes, sobretudo eucaliptos – sempre antes de dormir eu tivera o hábito de ler qualquer coisa, e lera muito sobre as propriedades do eucalipto [...] além de fixar as dunas com eucaliptos, eu tinha que não esquecer, se viesse a ser necessário, que o arroz prospera em solo salobre [...] Quanto à minha fome, para a minha fome eu contaria com as tâmaras de dez milhões de palmeiras, além de amendoim e azeitona (Lispector, 1964, p. 109-110).

O crescimento vegetal elege o úmido e a noite. Na noite, tudo se dissemina. Sobre a noite, a fortuna crítica clariciana já se debruçou a respeito desta “figura”, a exemplo de Carlos Mendes de Sousa (2012) em *Clarice Lispector: Figuras da Escrita*. Aliás, como a vegetação e a noite são úmidas, o gênero humano também o é: “somos seres úmidos” (Lispector, 1964, p. 114), somos da noite e a “noite é o nosso estado latente. E é tão úmida que nascem plantas” (Lispector, 1964, p. 114). Neste caso, G.H. contamina os vivos de noite, corporificando seres que também são vegetais – quando nos imaginamos no “ar da noite”, tudo visto em estado “encharcado” (Lispector, 1964, p. 114) e “adocicado” (Lispector, 1964, p. 168). Ela incorpora, pois, os vegetais em seu caldo de cultura. Colada

à matéria vegetal, assina o seu mundo, um mundo de múltiplas aberturas, sem cair no excesso de humanidade. Assim, na égide desta “meditação visual”, em que as “fôlhas, as fôlhas, as fôlhas” (Lispector, 1964, p. 114) servem de imagem arborescente aos olhos de G.H., só podemos pensar numa escritura moldada naquilo que a pesquisadora Patrícia Vieira (2020, p. 131) diz ser uma “liberdade que a criação artística oferece para enunciar uma comunhão utópica com plantas e animais, tanto na vida quanto na escrita: elaborar uma zoofitografia”. Dessa maneira, com as imagens vegetais nascem todas as possibilidades para uma análise vinculada em “rastros clorofílicos”, conforme defende Evando Nascimento (2021, p. 23) a respeito da chamada “fitoliteratura”, em que a ficção clariciana é um importante exemplo. Aproximando-se de tais seres inumanos, voltando-nos ao pensamento de Vieira, confirma-se o que precisa ficar muito claro quando se pretende adentrar no mundo ficcional da assinatura C.L.: sua escritura é a própria “reflexão de longo alcance sobre as raízes da vida que vão muito além das armadilhas da humanidade” (Vieira, 2020, p. 122). As “raízes da vida” da personagem, lembremos, não podem ser separadas da coisa orgânica mesmo. Suas raízes são de matéria impessoal, suja, rastejante, ligada à terra encharcada. É esta a utopia que nos sugere Vieira. Artisticamente, a escultora de *A paixão* é raiz para sair das coisas definitivas, sendo essa a política do crescer desordenado, para todos os lados, que impera:

Meu mundo hoje está cru [...] eu hoje quero a raiz grossa e preta dos astros, quero a fonte que sempre parece suja, e é suja, e que é sempre incompreensível [...] a raiz de meus cabelos amolecia àquela coisa viscosa que era o meu suor nôvo, um suor que eu não conhecia e que tinha um cheiro igual ao que sai de uma terra ressecada às primeiras chuvas [...] Pois minha raiz, que só agora eu experimentava, tinha gosto de batata-tubérculo, misturada com a terra de onde fôra arrancada (Lispector, 1964, p. 158-166).

G.H., diante do monstruoso encontro com o neutro, aceita todo o mecanismo orgânico-natural. Ela se torna parte terrífica do ambiente e no seu deserto, onde as coisas encontram as coisas, ela é a própria flor¹⁸, uma “flor que ao nascer mal suporta se erguer e parece quebrar-se” (Lispector, 1964, p. 132). Sendo flor, a mulher está toda exposta aos ventos, ao ar livre do seu paraíso e inferno, porque descobre que o neutro passa pelo

¹⁸ A protagonista, como qualquer outro ser vivo, encontra-se exposta perigosamente às forças ditadas pela natureza – ela aceita todos os perigos e perde a terceira perna.

silêncio, mas também pelo “barulho de fôlhas ao vento” (Lispector, 1964, p. 134). Tudo se vê, eis a questão. Tudo pode ser o outro, eis o pensamento do que existe e é real.

Sob esta égide, a política em *A paixão segundo G.H.* dá-se na liberdade da mulher, a qual decide por rondar entre o demoníaco infernal – sua preferência – e o paraíso, sendo ambos deste mundo. Ela é livre para circular, emendar pensamentos, unir os mundos, fazê-los gravitar radicalmente em múltiplas possibilidades. O fundamento é a vida, a instância do vivo: “a coisa é viva como ervas. E se isso é o inferno, é o próprio paraíso: a escolha é minha. Eu é que serei demoníaca ou anjo; se eu fôr demoníaca, êste é o inferno; se eu fôr anjo, êste é o paraíso” (Lispector, 1964, p. 140). Vemos aqui uma interessante discussão a respeito das velhas questões culturais que colocam a mulher na dicotomia mulher anjo ou demônio. A personagem, por outro lado, borra – desfaz – todo este sistema, instaurando-se uma livre escolha, como coisa viva, pura erva que cresce para onde quiser, assim como “hera invade a bôca dos leões de pedra” (Lispector, 1964, p. 106).

A política de liberação de G.H. opera na natureza do “inexpressivo vibrante” (Lispector, 1964, p. 143), encaminhando-se no impessoal, gerador de uma “atualidade permanente” (Lispector, 1964, p. 148). E é neste jardim-infernal que comer um “fruto proibido” (Lispector, 1964, p. 147) não leva ao perigo de ser “fulminada pela orgia de ser” (Lispector, 1964, p. 147), ao contrário, significa estar vivo e é de uma alegria que plenifica todo o corpo, a “identidade nua” (Lispector, 1964, p. 143), provando-se no peso que possui, nas imagens que nos chega naturalmente: “E que se vejam as fôlhas, como elas são verdes e pesadas, elas se exasperaram em coisa, que cegas são as fôlhas e que verdes elas são. E que se sinta na mão como tudo tem um pêso, à mão inexpressiva o pêso não escapa” (Lispector, 1964, p. 143). É preciso, pois, atualizar no hoje o jardim de nosso ser, comer o fruto negado para arriscar perigosamente a liberdade que nos pertence. É preciso caminharmos na “intertroca” (Lispector, 1964, p. 152) das vidas, sabendo-as diferentes, não sendo possível exigi-las humanizadas e pessoais, como a flor percebida por G.H.: “A flor não foi feita para ser olhada por nós nem para que sintamos o seu cheiro, e nós a olhamos e cheiramos [...] da flor só vemos até onde vão os olhos e a sua saciedade rasa” (Lispector, 1964, p. 151). A política de G.H., possibilitadora de questionamento de todo um sistema cultural patriarcal e moralizante, serve-se da verve do inconcluso. É este o fio condutor desta política, uma política radical nutrida de coisas cotidianas, mas nem

sempre vistas, como um “musgo entreaberto pelo fio d’água correndo” (Lispector, 1964, p. 156), ou organismos que se valem da orgia rastejante, daqueles que têm a coragem de “roer a terra” e “comer o chão” (Lispector, 1964, p. 158) para sentir prazer, encontrar o não-humano em nós. É o encontro do feio, afirmado aqui mais uma vez: “e da flor? não quero o amor bonito. Não quero a meia luz, não quero a cara bem-feita, não quero o expressivo. Quero o inexpressivo. Quero o inumano dentro da pessoa” (Lispector, 1964, p. 158). *A paixão segundo G.H.*, portanto, emite antenas para a vida, expurgando-se o seu tempo de opressão. Trata-se de uma escritura feminina subvertedora das normas domesticadoras do corpo, intertrocando-se com plantas, Deus, objetos, animais, com a terra que “antecede a árvore” (Lispector, 1964, p. 178). Nesta política sensível, o inumano – verve do “estar vivo” (Lispector, 1964, p. 173) – é o caminho da despersonalização e deseroização, potência alta de quem nasceu “incumbida” (Lispector, 1964, p. 177), quando se aceita, entre outras experiências, o “contato com uma árvore” (Lispector, 1964, p. 176), mas sabedora que uma “brisa faz estremecer um fio de capim” (Lispector, 1964, p. 180) ou qualquer outra vida inumana, independentemente de G.H., sendo esta a vida adorada.

Por fim, a política de Lispector não se separa da vida. Os vegetais na ficção da escritora – “a fitoliteratura”, expressão que empresto de Nascimento – confirmam a radicalidade insurgente de artistas mulheres que durante muitos séculos pouco tiveram voz para criar um sistema de pensamento nas artes. Clarice, assim como tantas outras artistas de sua geração, apegou-se às imagens botânicas como verdadeira oportunidade para combater pensamentos cristalizados em torno do mundo – este é o “caldo de cultura” (Lispector, 1964, p. 166) da assinatura C.L, o inferno alegre de ser – sem prisão e censura – , graça de ter duas pernas para poder cair, errar – a própria glória de G.H. –, ser raiz, estar próxima do chão, flor quebrada pelo forte vendaval que lhe alcança.

REFERÊNCIAS

BECHELANY, Camila. A vida dos objetos: a série Envolvimento de Wanda Pimentel. In: PEDROSA, Adriano; BECHELANY, Camila (Org.). *Wanda Pimentel: envolvimentos*. São Paulo: MASP, 2017. p. 64-71.

CLARK, Lygia. Breviário sobre o corpo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 16, p. 114-125, 2008.

COSTA, Fabício Lemos da. *Os vegetais político-selvagens de Clarice Lispector e as artes visuais de mulheres latino-americanas*. 2025. 331f. Tese (Doutorado em Letras: Linguística e Teoria Literária) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2025.

FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (Org.). *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

GIORGI, Gabriel. *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

HACK, Lilian. *Escrever um sopro em papel de água viva: imagem e pintura em Clarice Lispector*. 2020. 384f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

HACK, Lilian. *O sentido é um sopro: imagens em Clarice Lispector*. Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/2021/04/14/o-sentido-e-um-sopro-imagens-em-clarice-lispector/>. Acesso em: 05 de dezembro de 2025.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

LISPECTOR, Clarice. Um reino cheio de mistério. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 154, p. 2, 3 de out., 1970.

MARTINS, Wilma. *Wilma Martins*. Coordenação editorial Frederico Moraes. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

NASCIMENTO, Evando. *O Pensamento Vegetal: a literatura e as plantas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. A virada vegetal na obra de Clarice Lispector. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v. 23, n. 1, p. 103-116, 2025.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Alvorço da criação: a arte na ficção de Clarice Lispector*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: Figuras da Escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

STIGGER, Veronica. O útero do mundo. In: STIGGER, Veronica (Org.). *O útero do mundo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016. p. 7-24.

STIGGER, Veronica; FERRAZ, Eucanaã (Org.). *Constelação Clarice*. São Paulo: IMS, 2021.

TOSTES, Celeida. In: SILVA, Raquel; COSTA, Marcus de Lontra (Org.). *Celeida Tostes*. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2014. p. 52.

VIEIRA, Patrícia. A literatura interespecie de Clarice Lispector. Tradução de Laenia Costa. In: COUTINHO, Fernanda; ALENCAR, Sávio (Org.). *Visões de Clarice Lispector: ensaios, entrevistas, leituras*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2020. p. 116-133.

Recebido em: 06/12/2025

Aceito em: 25/04/2026

Fabício Lemos da Costa: doutor em Letras - Estudos Literários - pela Universidade Federal do Pará (2025). Atualmente, é professor de Língua Portuguesa e Literatura no ensino básico (SEED-AP).