



Noli me tangere: a anunciação do nome em Clarice Lispector
Noli me tangere: the annunciation of the name in Clarice Lispector

Mayara R. Guimarães¹

Resumo: Leitura do conto “Os desastres de Sofia”, de Clarice Lispector, em diálogo interdisciplinar com a pintura, a partir da reencenação do episódio bíblico *Noli me tangere*, revisitado por artistas medievais e renascentistas, e da literatura moralista do século XIX, visando apontar como a autora efetua a releitura da tradição cultural e literária do Ocidente ressignificando-a e instaurando novos sentidos e referentes na literatura brasileira.

Palavras-chave: Narrativa brasileira, interdisciplinaridade, tradição, pintura.

Abstract: Analysis of the short story “Os desastres de Sofia”, by Clarice Lispector, in interdisciplinary dialogue with the field of painting, emphasizing the dramatization of the biblical episode *Noli me tangere* by medieval and renaissance artists, and the moralist literature of the 1800s, aiming at the reinterpretation of the cultural tradition by Lispector, resignifying it and reintroducing new meanings and references in the context of the modern Brazilian literature.

Keywords: brazilian narrative, interdisciplinarity, tradition, painting

O tema da paixão de Cristo já foi extensamente estudado por críticos da obra de Clarice Lispector, uma vez que a própria autora concedeu-lhe caráter privilegiado na elaboração de romances como **A paixão segundo G.H.**, explicitamente, ou alusivamente em **A hora da estrela** e **A maçã no escuro**, e ainda em livros de contos como **A via-crucis do corpo**. A edição crítica de **A paixão segundo G.H.**, coordenada por Benedito Nunes na década de oitenta, foi conduzida com o propósito de apontar o diálogo que a obra estabelecia com o texto bíblico. Tom semelhante orientou o artigo de Olga de Sá, “Paródia e metafísica”, da mesma edição, a partir de uma interpretação parodística da via-crucis de G.H. como inversão da paixão de Cristo “do plano da transcendência para o plano da imanência” (SÁ, 1979, p. 220). Vilma Arêas, por sua vez, constata que o tema era inclusive uma obsessão pessoal de Clarice, para quem a “paixão de Cristo” configurava-se como condição irrevogavelmente humana (ARÊAS, 2005, p. 46). No entanto, se este episódio bíblico foi um tema recorrente na obra de Lispector, surgindo como fundo estruturador de várias obras, quero agora resgatar outra passagem bíblica com o fim único de servir

¹ Professora colaboradora de Teoria Literária do Departamento de Ciência da Literatura na Faculdade de Letras da UFRJ, foi também professora substituta de Literatura Brasileira nesta mesma instituição. Doutora em Literatura Brasileira pela UFRJ, com tese sobre a obra de

como metáfora comparativa ao modo – forma – que a escrita clariciana concebe não só este mesmo tema, mas todos os outros que se entrecruzam em seu conjunto literário. O episódio a que me refiro é aquele que sucede à narrativa da paixão: a revelação de Cristo a Maria Madalena.

Conhecida também pela expressão *Noli me tangere*, a cena bíblica descrita pelo Evangelho Segundo São João (João, 20:1-18) foi amplamente retratada por pintores da escola bizantina medieval, dos Renascimentos veneziano, florentino e alemão e do Século de Ouro europeu. Giotto, Ticiano, Bronzino Dürer e Rembrandt são alguns dele². A intenção é que este prólogo seja conduzido pela leitura do conto “Os desastres de Sofia”, publicado em *A legião estrangeira* (1971) por meio da qual apresentarei as alusões referentes ao *Noli me tangere*.

Na releitura de uma tradição, seja ela bíblica, mítica ou literária, alguns aspectos desta mesma tradição são ressignificados, ganhando novos sentidos e instaurando novos referentes a uma dada realidade. Este movimento, entretanto, quer-se duplo porque ao mesmo tempo em que se revisita um passado cultural, efetua-se também a sua crítica. A tradição em “Os desastres de Sofia” chega por duas vias: pela releitura da tradição de contos moralistas do século XIX e pela alusão bíblica ao par Jesus e Maria Madalena.

A tradição literária a que me refiro retorna à cena pela referência que Clarice faz ao livro escrito pela Condessa de Segur, no século XIX, intitulado **Les malheurs de Sophie**. Como todas as narrativas moralistas dirigidas ao público infantil desta época, textos desta tradição não dissociavam a educação sentimental da criança de uma aprendizagem moral rigorosa, de cunho religioso, em que a figura encaminhadora dos ensinamentos era geralmente representada pela mãe ou por um educador. Através da narração dos ensinamentos, julga-se e condena-se a criança que não corresponde ao papel

Clarice Lispector. Bolsista de pós-doutorado no Programa de Ciência da Literatura, com projeto sobre a novíssima geração de ficcionistas brasileiros.

² As referências à cena da revelação de Jesus a Madalena ao longo desta apresentação são inspiradas na fina e diligente análise feita por Jean-Luc Nancy acerca do episódio em questão e dos artistas mencionados, na obra **Noli me tangere** – Essai sur la levée du corps (Paris: Bayard, 2003).

esperado, com a intenção de promover um modelo ideal de adulto. No conto de Clarice, invertem-se os termos desta escola da desaprendizagem.

A figura de ordem é um professor que já de início indica a sua condição de não-lugar, rompendo com a estética classicizante de símbolo de autoridade e conhecimento: “Qualquer que tivesse sido o seu trabalho anterior, ele o abandonara, mudara de profissão, e passara pesadamente a ensinar no curso primário: era tudo o que sabíamos dele” (LISPECTOR, 1999, p. 11). Entretanto, é esta condição de desterritorializado que introduz a transgressão necessária e suficiente para que se estabeleça um movimento de atração e repulsa por parte de Sofia. Aproximação do mesmo, repulsa do diferente. E a relação professor-aluno repudia a clássica articulação repasse-recepção da aprendizagem vinculada a este par social. Estabelece-se inversamente uma relação de salvação-perdição em que “o projeto de salvação do professor” revela um movimento de “salvar-se a si mesma” (ROSEMBAUM, 1999, p. 55), como afirma Rosembaum, para ao fim converter-se em processo de transformação e auto-descoberta de ambos os personagens. Por trás deste mecanismo, parece-me configurar-se uma verdade mais complexa que a narrativa clariciana não cansa de atualizar a cada novo texto: o jogo de destruir para construir.

No centro desta trama, outro fio narrativo aprofunda a camada textual que se estabelece sobre a relação adulto-criança. Nesta etapa de leitura, fica evidente o desastre: as inversões expõem o desamparo do real. A criança rebelde tenta corrigir a “vida errada” do professor, que reconhece como sendo a sua própria, porque “ter nascido era cheio de erros a corrigir” (LISPECTOR, 1999, p. 14). Neste jogo de destruição e construção, a violência da transformação, que conduz ao lento desaparecimento da criança e ao ritual iniciático no “mundo dos adultos”, acontece no abismo de uma visão. Visão do incompreensível e inominável. O que antes era do domínio de um conhecimento, de uma *sophia*, se converte em não-entendimento, ignorância, em imagem. Neste ponto, o primeiro dos dois aspectos centrais do *Noli me tangere* é convocado.

O episódio bíblico representa o momento em que Jesus aparece pela primeira vez depois de sua morte, apresentando-se a Maria Madalena na forma

de um jardineiro, reconhecido apenas no momento em que pronuncia seu nome. Ao tentar tocar Jesus com as mãos, o mestre recua e diz: *Noli me tangere*, convidando o espectador a participar do nascimento de uma visão. O interesse esbarra no sentido que esta cena carrega: a revelação, em abordagem laica, vem apresentar a “identidade do revelável e do revelar”, do “divino” lado a lado “do humano” e “mundano” (NANCY, 2003, pp. 9-10). Em outras palavras, vem anunciar a atualização de um mistério: a identidade do que é visível chega ao mesmo tempo em que a identidade do invisível. E, se este episódio anuncia uma atualização, quer com isso indicar que a verdade não se finda com a revelação em si e tampouco com sua interpretação, porque é múltipla e infinita.

Noli me tangere, que pode ser traduzido por “Já não podes tocar-me”, ilustra o aparecimento de um desmaio e evoca uma interdição violenta de contato. Mas, sobretudo, o que mais importa neste episódio é a construção de um delicado exercício de visão que se ergue na observação da cena retratada em imagens e que percorre não apenas o conto aqui referido, mas toda a obra de Clarice Lispector. A escrita deste ensaio foi a tentativa de mergulhar nesta visão e em todos os abismos que nela se apresentam.

José Miguel Wisnik já acusara este exercício no artigo “Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)”. A propósito do conto “O ovo e a galinha”, Wisnik busca identificar uma poética do olhar na escrita de Clarice em que a visão introduz uma fenda por meio da qual “aquilo que se esconde no visível” apareça ao olhar como “pura presença” (WISNIK, 2006, p. 286). Mas para que isso ocorra, antes, o “olhar” e o “pensamento” precisam esvaziar-se de forma que possam tocar “a coisa” (idem). A partir deste ponto, o invisível se mostra como “desvelamento do real”³ e enreda a palavra a construir um “texto que glosa ilimitadamente a margem entre o vazio e a palavra” (idem). Ou ainda, entre o visível e o invisível. Entre a presença e a ausência. A potência do texto clariciano reside, portanto, no “deslocamento do olhar” que força a

³ O cuidado referido à palavra “real” é apontado pelo próprio Wisnik: “embora a palavra real também tivesse que ser apagada e zerada para que sobreviesse um contato com um algo real, não-prescrito, não-codificado, não-trilhado de antemão” (WISNIK, 2006: 286).

desterritorialização do próprio ser. Este deslocamento promove o contato entre dois universos distintos, um concreto e o outro inefável.

Ainda que este encontro imponha um recuo, antecipa também uma aproximação, uma vez que a negação de seu significado expresso só aumenta a afirmação do gesto oposto. A anunciação daquilo que se deseja tocar, mas que se fecha em sua interdição, no entanto, chega com mais força até o leitor, até o ponto da visão, no caso de Sofia. O corpo, e poderíamos dizer: o real, que é uma verdade tangível, mas se apresenta como intangível, se esquiva ao contato e revela que a verdade está neste recuo. Porque o recuo dá a medida da presença. Estamos no campo da visão. Ao se apresentar por meio da interdição, o objeto aponta para uma presença que não está onde se acredita que esteja porque imediatamente já está em outro lugar. Lembremos que no episódio bíblico a visão é a do corpo ressuscitado que acusa um “túmulo vazio”, como aponta Nancy (NANCY, 2003, p. 40) revisitando a tradição. Já nesta imagem, vida e morte se tocam, neste outro. Entretanto, com a interdição do toque por parte do sujeito, a própria imagem se desloca e toca o ponto mais vivo do sujeito que é a morte. Vida e morte se tornam um presente porque “morrer é ininterrupto” (LISPECTOR, 1999, p. 22).

O desvelamento do real, portanto, chegará para Sofia e para G.H, como para muitos personagens claricianos, por meio da visão. Uma visão que, como Madalena diante do túmulo, acontece no registro de um duplo olhar. O olhar na presença de um túmulo revela uma ausência – e desde o túmulo vazio o olhar retorna. Retorno da morte. Mas a ausência não é de todo vazia, uma vez que Jesus encontra-se presente, porém sob outro aspecto. Neste sentido, conforma-se uma dificuldade de reconhecimento, não tanto pela intangibilidade, invisibilidade ou indivisibilidade do objeto, como o coloca Wisnik, mas porque o real diante do indivíduo é o mesmo já sendo outro, revelando uma dissociação de aspecto, uma ausência de rosto. O paradoxo da visão, no entanto, ocorre no ponto em que no reconhecer há o desaparecer. Assim como as reencenações do episódio pela pintura, a escrita de Lispector é, da mesma forma, uma tentativa de enfrentar o invisível de frente, dar

continuidade ao gesto de ver e conduzi-lo até o cegar do olho e a incandescência da imagem.

O que vi, vi de tão perto que não sei o que vi. Como se meu olho estivesse colado ao buraco da fechadura e em choque deparasse do outro lado com outro olho colado me olhando. Eu vi dentro de um olho. O que era tão incompreensível como um olho (LISPECTOR, 1999, p. 21).

Ver se sobrepõe ao dizer, ao compreender e ao tocar. Mas no reconhecer há o desaparecer. Por isso a realidade que morre congrega em si a presença de uma morte e de um viver.

Voltemo-nos agora para o sujeito desta ação. O episódio da revelação de Jesus a Madalena envia-nos também a mensagem de que só os iniciados enxergam dentro do túmulo vazio. Dentro da morte. O que não é para ser visto só se deixa ver por poucos, por olhos que um dia já souberam ver dentro da noite. Por aqueles que se mantiveram de pé dentro e diante da morte. Para Madalena, no episódio bíblico. Para Sofia e para G.H.

E o conto abre uma nova camada textual: aquela que se estabelece entre o homem e a mulher. A escrita da desaprendizagem de Sofia (que é também de Lori, de G.H., de Macabéa, e tantas outras personagens claricianas) é também narrativa da desconstrução de mitos e papéis sociais erguidos durante séculos de civilização. “Em superfície de tempo fora um minuto apenas, mas em profundidade eram velhos séculos de escuríssima doçura” (LISPECTOR, 1999, p. 12). O tempo sofre corte vertical e se divide entre a narração de uma invenção (conto) e a invenção de uma cultura (tradição). Esta cultura reaparece no conto simbolizada pelo par homem-mulher, que se converterá, por sua vez, no par prostituta-rei da Criação, e não mais pelas figuras da aluna e do professor. A narrativa entre Sofia e o professor é apenas “um dos motivos” do conto, que não termina nunca porque é uma longa história, encenada em diferentes tempos por diferentes protagonistas. “É que outros fazem outras histórias” (LISPECTOR, 1999, p. 26), afirma a narradora do conto, indicando que o motivo continua o mesmo ainda que com outra aparência.

Com o corte temporal, a narrativa é remetida ao par de *Noli me tangere*: a prostituta e o santo.

Sem saber que eu obedecia a velhas tradições, mas com uma sabedoria com que os ruins já nascem – aqueles ruins que roem as unhas de espanto -, sem saber que obedecia a uma das coisas que mais acontecem no mundo, eu estava sendo a prostituta e ele o santo (LISPECTOR, 1999, p. 12).

A prostituta, neste exemplo, segue o modelo cultural daquela que está desviada do caminho reto, daquela que está em contato com o sujo e o imoral e que carrega também as marcas de Satã. Se seguirmos com a alusão a Madalena, a prostituta de quem Jesus afastou sete demônios, segundo o Evangelho de São Lucas (Lc, 8:2), então esta personagem, Maria Madalena ou Maria de Magdala, foi também aquela que mais se aproximou do divino por conhecer alguns de seus segredos. Como aponta Nancy (NANCY, 2003, pp. 63-72), além da associação que lhe é feita ao papel da mãe de Jesus, alguns episódios revelam seu contato com o divino, de dentro do mais baixo plano em que pode se encontrar o homem, lembrando que Madalena era a única a conviver com os aleijados, leprosos, mendigos e doentes de todos os tipos, a única que junto de si estabelecia um vínculo com o reino da morte, a quem os mortos não deixavam de acompanhar e para quem a morte não se restringia ao fim da vida. Como aponta Nancy, Madalena será a única a ocupar o lugar e a tarefa de lavar os pés de Jesus com água e ungir seus pés com óleo perfumado. Segundo o filósofo, este gesto é uma prefiguração do episódio da revelação porque ungir com óleo é também prática realizada para embalsamar os mortos e a única que responde ao título de Cristo nos batismos. Portanto, Madalena é o símbolo do indivíduo iniciado que nesta vida e neste mundo mantém a proximidade com aquilo que não é deste mundo. Com aquilo que é do universo intangível, invisível e indivisível, nos termos de José Miguel Wisnik.

A referência feita à prostituta no conto de Clarice seguirá como um mote repetindo-se três vezes ao longo da narrativa. Nessas repetições, nota-se que a imagem da prostituta vai confundindo seus limites com a imagem da

virgem anunciada, descrição que remete à figura de Madalena e de Maria, mãe de Jesus. A prostituta de alma convertida pelo santo representante do rei da Criação. E, como Madalena, Sofia representa vários papéis, o principal – “ser matéria d’Ele”, papel que só seria perdoado pelo próprio Deus porque “só Ele sabia do que me fizera e para o quê” (LISPECTOR, 1999, p. 13) – transforma-a em uma adoradora da matéria e dos prazeres, motivo que a aproxima ainda mais da figura de Madalena, e que une as pontas do divino e do profano. Não se pode esquecer que a referência ao rei da Criação, este Deus que desenha e conduz os papéis encenados por suas criaturas, associa-se à figura do escritor que, tanto quanto Deus, é o rei de sua criação, só ele conhece os segredos e razões condutores de suas criaturas; e ainda ao professor, figura de autoridade e conhecimento que, mais uma vez, vem inverter estes mesmos sentidos.

Para Madalena, o reconhecimento daquele real disfarçado e fugidio acontece com a proclamação do nome. Maria só reconhece Jesus quando este a chama pelo nome porque outrora soubera ver dentro do túmulo e antecipar a morte de Jesus, unguindo seus pés. Porque seu nome é uma convocação. Como afirma Nancy, “Madalena vê a vida na morte porque já viu a morte na vida” (NANCY, 2003, p. 71). Mas o fundamental no episódio relido pelo filósofo francês não reside na condição que o iniciado tem de poder enxergar dentro das trevas, mas de “abrir os olhos *dentro* das trevas para que sejam invadidos por ela” (idem) – e se queimem, como “o santo se queima até chegar ao amor do neutro” (LISPECTOR, 1979, p. 164).

O momento de escuta do nome é também, para Sofia, o que une dois extremos, tanto para professor, quanto para aluna: o da morte, também momento de iniciação, despojamento da “crosta” que recobre a vida esmagada do professor e que ocorre simultaneamente ao seu nascimento, também uma revelação. Note-se que aquela “matéria inerte”, que lentamente se ergue diante dos olhos da menina, é comparada a “um grande morto-vivo”, não no sentido fanstasmagórico, mas no sentido do tangível dentro do intangível. Mas a metamorfose é também da menina, portanto, dupla, porque a nomeação é um rosto. Presença dentro da ausência. A revelação do nome chega

simultaneamente à anunciação do rosto. “Foi quando ouvi meu nome” (LISPECTOR, 1999, p. 18).

Como no episódio bíblico, este é o momento em que se introduz o único diálogo entre o par. Explicitamente, esta cena contém um dado que a faz aproximar-se de outra passagem bíblica, contextualizada em alusão a um episódio distinto dos anteriores: o da Anunciação. No momento em que o professor pede a Sofia para aproximar-se e pegar seu caderno, ocorre a anunciação. “Um arrependimento estóico manteve ereta minha cabeça. Pela primeira vez a ignorância, que até então fora o meu guia, desamparava-me. Meu pai estava no trabalho, minha mãe morrera há meses. Eu era o único eu.” (LISPECTOR, 1999, p. 19). Como é comum na obra de Lispector, algumas frases, parágrafos e mesmo textos completos se repetem ao longo da obra, como reescrituras ou mesmo como motes, reencenações do mesmo no outro. Esta última frase – “Eu era o único eu” – reaparece no conto “Miss Algrave”, de *A via crucis do corpo*, e é interpretado por Vilma Arêas. Na leitura feita pela pesquisadora, dos índices reproduzidos hereticamente ao longo da obra o da Anunciação aparece no conto mencionado através das núpcias entre Ixtlan, ser extraterrestre do planeta Saturno, e a secretária virgem e recatada que se transforma em prostituta, invertendo os termos do episódio em questão. Ao se apresentar a Ruth Algrave, depois de entrar pela janela como um enviado de Deus, Ixtlan se auto-define, como Sofia, da seguinte maneira: “Eu sou um eu” (LISPECTOR, 1991, p. 29). Segundo Arêas, esta frase é “um claro simulacro do “sou o que sou”, palavras de Jeová a Moisés” (ARÊAS, 2005, p. 66), isto é, da anunciação de Deus ao profeta (Ex, 3:14).

Em “Os desastres de Sofia”, este pronunciamento se torna clara anunciação da prostituta que se transformará em santa. Depois deste encontro, que se apresenta quase como uma via-crúcis da criança e do professor, segue a ressurreição: “Estava sozinha, na relva, mal em pé, sem nenhum apoio, a mão no peito cansado como a de uma virgem anunciada” (LISPECTOR, 1999, p. 24). E aqui então a figura de Madalena se confunde com a de Maria, mãe de Jesus. E mais adiante, a repetição:

Ali estava eu, a menina esperta demais, e eis que tudo o que em mim não prestava servia a Deus e aos homens. Tudo o que em mim não prestava era o meu tesouro. Como uma virgem anunciada, sim. Por ele ter permitido que eu o fizesse enfim sorrir, por isso ele me anunciara. Ele acabara de me transformar em mais do que o rei da Criação: fizera de mim a mulher do rei da Criação. (LISPECTOR, 1999, pp. 25-6).

Assim, Madalenas, Sofias, G.Hs. e Loris iniciam-se como neófitas no universo do duplo domínio porque mergulham e permanecem naquela zona em que o descortínio do real é também o seu afastamento. E o gesto torna-se mais importante do que a imagem, ponto de abandono: abandonar-se a uma presença, ou a uma visão, que nada mais é do que seu próprio retirar-se, seu apagamento, é o mesmo que enxergar a glória, que, por sua vez, é ao mesmo tempo treva (NANCY, 2003, p. 72). Onde os olhos se abrem, sem medo da cegueira. De chofre se explica para que se nasce com olhos e garras, sem nojo da visão. É que outros olhos fazem outras histórias.

Não à toa, a notícia da morte introduz a escrita. Uma escrita elaborada em estrutura de *mise-en-abîme* que introduz, por sua vez, pequenas mortes, seja nos distintos planos de relato, como aponta Rosembaum (ROSEMBAUM, 1999, p. 53), seja no plano do discurso, elaborado sobre paradoxos, pares opositivos, inversões. Uma vez que o sujeito se constrói na própria elaboração da linguagem, e por isso devém escrita, parece-me que essa estrutura em espiral quer mostrar que não há construção definitiva do discurso, apenas a repetição do movimento de contínua e inexaurível metamorfose do ser.

BIBLIOGRAFIA

ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector. Com a ponta dos dedos.** São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

A Bíblia Sagrada. Petrópolis, Vozes, 1981.

GUIMARÃES, M.R. **Clarice Lispector e a deriva dos continentes: Da descoberta do mundo à encenação da escrita.** 249f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras da UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.

LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____ **A Paixão Segundo G.H.** 6ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____ **A via-crúcis do corpo.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991a.

_____ **Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres.** Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991b.

NANCY, Jean-Luc. **Noli me tangere. Essai sur la levée du corps.** Paris: Bayard, 2003.

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

SÁ, Olga. **A Escritura de Clarice Lispector.** Petrópolis-Lorena: Vozes, FATEA, 1979.

WISNIK, José Miguel. **Iluminações profanas (poetas, profetas e drogados).** In: NOVAES, A. (Org.) **O olhar.** São Paulo: Cia. das Letras: 2006, p. 283-300.