

# PERSONAGEM, *PERSONA*, PESSOA

Josalba Fabiana dos Santos\*

*uh "persona", como não te usar e ser*  
Clarice Lispector

**O** escritor gaúcho João Gilberto Noll tem publicado desde 1980, quando estreou com *O cego e a dançarina*, um livro de contos. Depois vieram os romances *A fúria do corpo* (1981), *Bandoleiros* (1985), *Rastros do verão* (1986), *Hotel Atlântico* (1989), *O quieto animal da esquina* (1991), *Harmada* (1993) e *A céu aberto* (1996). Nosso objeto de estudo será *Harmada*,<sup>1</sup> texto vertiginoso pela excepcional mudança de imagens de um narrador que se metamorfoseia tão velozmente quanto metamorfoseia seus quadros. As mudanças no espaço e nos diferentes papéis assumidos pela

\* Mestranda em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Paraná

1 NOLL, João Gilberto. *Harmada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

personagem-narradora marcam sensivelmente o leitor e essas alterações podem ocorrer numa simples troca de parágrafos.

O narrador é um anônimo que trafega pela vida encontrando outras pessoas com as quais apresenta relacionamentos singulares: amigos, amantes fugazes, afeições gratuitas e aparentemente passageiras. A personagem parece não ter raízes, parece solta no mundo, até que se dirige à Harmada e reencontra seu passado e o próprio passado da cidade na figura de Pedro Harmada, seu fundador. Tudo isso se dá ao mesmo tempo em que constrói um passado para si a partir de uma filha que até há pouco não era e do reencontro com a arte de representar formalizada no palco. O narrador torna-se um diretor, acrescenta nova máscara sobre a anterior, a de ator. Acrescenta, mas não substitui, é absolutamente consciente de ser uma *persona*, de ser construído por camadas e camadas e em cuja essência o que há são mesmo essas máscaras, que vão sendo construídas pouco a pouco.

Em *Harmada* não temos simplesmente a trajetória de um ex-ator, temos essa trajetória revelada a partir de um narrador que, além de ex-ator, é também ator. As referências à arte de representar perpassam todo o texto. Entretanto, nem sempre é possível falar de representação propriamente dita, pois o narrador-personagem de Noll é constituído ficcionalmente e, em se tratando desse território, preferimos a palavra *configuração*. O parâmetro é dado por Benedito Nunes,<sup>2</sup> que, na verdade, refere-se nesta passagem ao texto histórico, mas que serve perfeitamente para o ficcional:

[...] a distância temporal interferente alerta-nos sobre o equívoco do conceito de *representação* nesse domínio. Aplicá-lo seria pressupor que o historiador reconstrói uma realidade original dada. Ora, entre o historiador e a realidade não mais existente, que deixou de ser, a relação, nem de completo distanciamento nem de coincidência, só pode ser analógica, de caráter metafórico, o que é compatível com o plano configurativo da narrativa. Não se pode conhecer o que já foi, através de documentos, senão solicitando da imaginação os seus recursos tropológicos. Mediante esses recursos, o historiador conhece reconstruindo, mas a sua reconstrução é uma figuração. (Nunes, 1988, p. 33)

2 NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (Org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 9-35.

Se a reconstrução do historiador é uma figuração na medida em que se refere ao passado, isto é, aquilo que já não é, a reconstrução do pensamento do narrador de Noll representando diferentes máscaras também é uma figuração, ainda mais se for levado em consideração que esse pensamento do narrador é prospecção e nessa medida é possível afirmar que, se por um lado a história é aquilo que já não é, o futuro não só é aquilo que ainda não é como, inclusive, poderá nunca ser coisa alguma. O que equivale a dizer que as considerações de ordem cognitiva do narrador-personagem, das quais o leitor não conhece todos os passos, não serão necessariamente idênticas às suas atitudes.

Partindo não só das imbricações surgidas no texto, isto é, do desenvolvimento da *performance* da personagem principal, mas de uma questão que parece bem mais relevante, que é a da própria condição ficcional, utilizaremos o termo *configuração* sempre que nos referirmos ao discurso narrativo para diferenciarmos de *representação*, que surgirá quando o referencial for atuação, for a assunção de uma máscara. Vale lembrar ainda que se o historiador não “reconstrói uma realidade” a partir de documentos, tampouco o faz o autor ficcional. A ficção e a história se valem da linguagem para a elaboração de suas respectivas narrativas e a linguagem não é o mundo, mas sim sua configuração. Nessa medida, é possível dizer que, assim como a obra literária é mediadora entre o romancista e o leitor, também a linguagem é mediadora entre nós e o mundo.<sup>3</sup>

Em *Harmada*, o narrador parece envolvido por uma busca incessante de suas *personae*. O retorno às origens da cidade de Harmada, através do encontro com o seu fundador no “apagar das luzes” do texto, pode perfeitamente ser lido como o retorno às origens do narrador enquanto ser individualizado: história pessoal paralela à história coletiva daquele lugar. As lembranças do passado compõem o narrador e é nesse passado, nessa volta às origens, como já foi dito, que ele vai se conhecer. Durante um encontro com um garoto que havia machucado a perna e após aplicar-lhe uma cusparada sobre a ferida exposta, o narrador afirma: “É você curar com o que lhe vai dentro [...]” (Noll, 1993, p. 6). E é precisamente a partir dessas palavras que se desenrola toda a trajetória de busca de um eu – ou vários *eus*.

O narrador ex-ator, absolutamente consciente da relação entre viver e representar, declara:

3 Esta discussão sobre a configuração é largamente feita por Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa* (Campinas: Papirus, 1994. v. 1).

– Olha, vou te confessar um troço, é a primeira vez, depois de muitos anos, que confesso isto: eu fui artista de teatro, conhece teatro?, pois é, eu fui um artista, um ator de teatro. E, de lá pra cá, desde que abandonei ou fui abandonado pela profissão, não sei, desde então já não consigo mais fazer qualquer outra coisa, não é que não tenha tentado, tentei, mas já não tento mais, vou te explicar por quê: tudo aquilo que eu faço é como se estivesse representando, entende? Se pego uma pedra aqui e a levo até lá me dá um negócio por dentro, como se fosse milhões de vezes mais pesado carregar esta mentira de carregar a pedra do que a própria pedra, não sei se você me entende, mas o caso é grave, acredite. Peguemos qualquer outra situação, não fiquemos só na pedra. Eu e você aqui..., sabe?, tudo isto que estou a te falar, não acredite em nada, é uma repelente mentira, eu não sou de confiança, não, não acredite em mim. (Noll, 1993, p. 27)

O “você” ouvinte do narrador é um conhecido dele, colocado no texto para escutar essas palavras do ex-ator e nada mais. Colocado no texto para que o narrador não precisasse se dirigir explicitamente a nós leitores dizendo algo como: “Desconfie do texto ficcional, desconfie do real, pois é tudo configuração.”

O narrador procura angustiado o seu melhor papel, o seu melhor desempenho. Pouco antes de deixar definitivamente a casa onde vivia com Jane, ele diz: “Eu era aquele homem no espelho, eu era quase um outro, alguém que eu não tivera ainda a chance de conhecer.” (Noll, 1993, p. 40)

A busca pelo autoconhecimento prossegue, autoconhecimento que também parece significar a melhor máscara, ou a transmutação para a melhor máscara, dependendo da situação que surge. A necessidade de adaptação fica clara quando começam as atuações do narrador no asilo. Mas, antes de entrar um pouco mais a fundo nesse ponto, gostaríamos de fazer um rápido parêntese sobre o “palco” do contador de histórias. É a partir de uma escrivinha que se irradiam as histórias que absorvem os velhos do asilo: o “palco” do ator ex-ator é o “palco” do escritor. O que reforça nossa colocação anterior a respeito de um entrecruzamento entre representação como atuação e configuração como ficcionalização, que é a idéia de desconfiar do texto.

Voltando à questão da adaptação a diferentes máscaras, a diferentes papéis, é possível observar que o contador de histórias no asilo inicia seu repertório envolto em aplausos, porém, quando ele afirma:

– Vou contar, meus amigos, vou contar agora que eu sou um homem mau – falei para uma platéia que começava a se impacientar, nervosa.

Continuei:

– Mas não se afobem antes de ouvirem o que realmente tenho a dizer.

– O que é, diga logo, o que é? – alguns berravam.

– Paciência, meus irmãos, paciência, pois há de tudo sobre a Terra, inclusive eu.

– Mentira, isto não passa de uma farsa – gritou uma velha já toda trêmula.

Nesse momento veio um membro da diretoria do asilo e pediu que eu fizesse o favor de me retirar do refeitório. Saí debaixo de vaias e apupos. (Noll, 1993, p. 54)

A conclusão sobre o seu lado ruim havia sido tirada durante o banho (um entre os muitos banhos ao longo do texto) na noite anterior, quando percebe a ausência de lágrimas suas após a morte do amigo Lucas:

– Índole infecta – resmunguei como se saboreasse decidido uma defecção de mim próprio.

Pelo jeito, toda aquela teatralidade clandestina debaixo da água fria tinha como meta revolver à saciedade, não sei exatamente para quê, aquilo que eu sempre soubera: eu não poderia ser chamado de um homem bom. (Noll, 1993, p. 53)

O ator ex-ator admite em si um “defeito” que, ao ser revelado aos seus colegas de asilo, é imediatamente recusado: ser um “homem mau”. Mas teria sido esse gesto de fato uma revelação ou teria simplesmente feito parte de mais uma *performance* da personagem? Afinal, não se pode esquecer que essa nova imagem havia sido moldada no banho da noite anterior. A personagem Lóri de Clarice Lispector em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* já havia vivido a necessidade de construir máscaras:

Não, não é que se fizesse mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade. Mas é que esse rosto que estivesse nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível: era pois menos perigoso escolher, antes que isso fatalmente acontecesse, escolher sozinha ser uma “persona”. Escol-

Iher a própria máscara era o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afixava a máscara daquilo que se escolhera para representar-se e representar o mundo, o corpo ganhava uma nova firmeza, a cabeça podia às vezes se manter ativa como a de quem superou um obstáculo: a pessoa era.<sup>4</sup>

A máscara é apresentada no texto de Clarice Lispector como uma necessidade fundamental, isto é, ter personalidade acaba sendo mesmo ter uma máscara e não há nada de negativo nesse fato. E para que alguém se torne uma pessoa é preciso tempo para a elaboração e construção daquilo que se deseja ser. O adulto só pode ser com todos esses subterfúgios, mas uma criança é sem eles e é o adulto ex-ator que pergunta a uma garotinha que o observa na praia:

- Quem está aí? – pergunto com os olhos fechados.
- Sou eu – diz a garotinha.
- Eu quem?
- Eu, eu sou eu e mais ninguém. (Noll, 1993, p. 96)

Na sua nova fase de ex-ator diretor, passa a assumir o papel de pai de uma filha que jamais poderia ter sido sua: primeiro, porque não o era de fato e, segundo, porque ele não era suficientemente fértil, de acordo com o médico que o examinara no episódio do casamento com Jane. Cris, a falsa filha, passa a ser herdeira da carreira de ator, além de herdeira da carreira da mãe, que também era atriz. O papel de pai é ofertado por Cris: “– Ele é meu pai – afirmou Cris deixando o braço cair no ar, bem diante de mim, como se fazendo a minha apresentação ao repórter.” (Noll, 1993, p. 87). Não há nenhum acerto prévio sobre a distribuição de personagens. O narrador é simplesmente apresentado como pai no meio de uma cena, mas, como bom ator que é, não demonstra qualquer constrangimento e desempenha normalmente seu papel, construindo um passado verbal junto com Cris: “– Lembro de uma vez no palco – falei – em que eu fazia o papel de Barba Ruiva, quando ouvi, entre uma fala e outra, o choro dela.” (Noll, 1993, p. 87)

4 LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. p. 92.

Cris não se limita a representar o papel de filha diante do repórter. Ao longo de seus relatos de infância, acrescenta um verdadeiro tratado dramático:

– Eu tinha caído no rio que havia perto da rua principal [...], a umidade da roupa não arrefecia e resolvi voltar para o hotel, condoída de mim mesma, pois foi essa a maneira que encontrei para voltar, comecei a fazer um esforço para sair de mim própria, a ver de fora aquela menina outra que não eu, isto me diminuía um pouco a vergonha, era aquela triste menina com seus passos indecisos que caíra inteira no rio e não eu, eu apenas a observava, toda penalizada, e quando entrei no hotel e o meu pai me beijou, te juro, eu estava tão apartada de mim, me olhando tão de longe como numa platéia, que não senti o abraço do meu pai [...]. (Noll, 1993, p. 89)

A garota que tentara se mutilar cortando a língua para ver se ela “parava de falar”, ou seja, para romper com a representação através da linguagem oral, para romper com a dor pela perda da mãe atriz, retoma o poder da palavra no seu próprio universo, realiza a construção de um passado repleto de passagens afetuosas com seu novo pai.

As referências ao teatro são constantes, pululam no texto palavras como *platéia*, *palco*, *aplausos*, etc. Mas também há um infindável número de referências aos verbos *ver* e *olhar*: a todo momento ou se está vendo ou se está sendo visto. E chama a atenção dentro desse vasto referencial visual que o ex-ator ator relate uma perfuração em um dos seus olhos:

[...] a única vez que entrei num quartel foi no dia do alistamento, aquela fila enorme de homens pelados, e ao chegar a minha vez eu disse para o doutor: perdi o meu olho esquerdo brincando de pirata na infância, este que trago é de vidro, o guri espetou a espada de madeira na minha retina e eu vi o sangue brotar, a princípio nem doeu. Ele mandou que eu entrasse na fila dos isentos por insuficiência física e mental. (Noll, 1993, p. 9)

Perfuração ardilosa, mero pretexto para não entrar no quartel e evidência de diversas representações: uma na infância, pois brincava de pirata; outra para o doutor, no quartel; uma terceira para o seu ouvinte, assumindo o papel de

esperto por ter enganado o doutor; e uma última, especificamente configuração, que envolve as demais, para nós leitores. Retornando aos verbos *ver* e *olhar*, é fundamental que se saliente a função básica que *ver/olhar* e *ser visto/ser olhado* têm no teatro: pois é a relação platéia/palco. E é envolvido nessa relação platéia/palco, isto é, no papel de um ator, que por sua vez representa um cego, que diz:

Se não enxergo, melhor para mim que me poupo de ver o que se convencionou chamar de formas, esta exibição que não passa do excremento das coisas. Os verdadeiros seres são aqueles limpos-de-figuras, aqueles seres que ficam em refúgio, longe das linhas, curvas ou retas, dos volumes, das cores. Os verdadeiros seres se frutificam na ausência pois tornam-se sumarentos, apetitosos e nutritivos por estarem apartados da cerrada selva do instinto visual. Não quero dizer que sim nem não, mas desconfio que os cegos foram feitos para servirem de mão-de-obra pioneira no campo desta outra visão, a que se liberta enfim das formas. (Noll, 1993, p. 79)

A partir das colocações feitas pelo personagem cego, representado pelo narrador no seu passado, percebe-se a insistência na idéia da visão como um excesso. A não percepção das formas, isto é, a cegueira, seria uma espécie de estado de pureza. Aliás, as formas não seriam nada mais, nada menos, que as configurações do mundo, aqui colocadas de maneira bastante depreciativa, mas por um cego, portanto por alguém que a princípio não sabe o que não vê, que não conhece o espetáculo enquanto representação visual, mas que dá seu espetáculo enquanto representação linguística e, apesar das suas afirmações, também enquanto representação visual. Ou seja, quando se é visto se está sempre numa espécie de palco e o próprio narrador só se dá ao luxo de descansar sem máscaras num breve momento inicial do texto, quase um lapso de tempo, na primeira frase do livro, quando afirma: “Aqui ninguém me vê.” (Noll, 1993, p. 5). A partir daí se faz necessário construir máscaras para representar, para viver. É como se estivéssemos nus demais para tocarmos o mundo apenas com nossa frágil constituição biológica, mesmo quando essa constituição biológica é ficcionalizada.

## RESUMO

Este texto pretende fazer uma pequena discussão sobre a questão das diferentes personalidades do protagonista de João Gilberto Noll em *Harmada* e demonstrar o quanto a configuração dentro do universo ficcional se aproxima do empírico.

*Palavras-chave: João Gilberto Noll e Harmada, personagem e identificação, configuração.*

## RÉSUMÉ

Ce texte prétend faire une petite discussion sur la question des différences personnalités du protagoniste de João Gilberto Noll en *Harmada* et démontrer au quant la configuration dans l'univers fictionnel s'approche d'empirique.

*Mots-clé: João Gilberto Noll et Harmada, personnage et identification, configuration.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- NOLL, João Gilberto. *Harmada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (Org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 9-35.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papyrus, 1994. v. 1.