



JOANA E BÁRBARA: O FEMININO QUE NÃO SE CALA EM *GOTA D'ÁGUA* E
CALABAR

(JOANA AND BÁBARA: THE FEMININE THAT WOULDN'T STAY QUIET IN
GOTA D'ÁGUA AND *CALABAR*)

Elizabete Sanches ROCHA (Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", campus de Araraquara)

ABSTRACT: *Joana and Bárbara are characterized by being brave enough to use the discourse in order to disrupt power. Their strength lies both in the passionality and boldness they face their opponents, and their pain is also similar: they suffer for their critical awareness as well as for not being quiet.*

KEYWORDS: *drama; intertextuality; discourse; history.*

O texto teatral (que já traz virtualmente as possibilidades de representação) é constituído por dois elementos: o diálogo e as didascálias. O primeiro compreende a fala das personagens dentro da trama; já o segundo consiste nas indicações cênicas que são feitas pelo autor da obra, tendo em vista sua representação. Daí, portanto, a relevância em se olhar para o teatro com olhos críticos de quem vê não simplesmente a transposição da obra literária para o palco, mas sim, uma arte autônoma e extremamente específica em seus contornos e que não se confunde, de modo algum, com qualquer outra manifestação artística, justamente pela especificidade de sua constituição discursiva.

No prefácio de *Gota d'água* (Buarque & Pontes, 1993: 17-18), os autores explicitam a necessidade de se reativar o teatro brasileiro que durante os anos duros da repressão se voltou quase que unicamente para a confecção de *performances*. Nesse tipo de trabalho, a palavra ficava de lado, esperando momentos mais amenos a fim de ser expressa com toda liberdade. Assim, o discurso de Joana torna-se um dos mais importantes na peça, por deslegitimar o discurso dos vencedores naquele contexto social.

Da mesma forma *Calabar*: o elogio da traição, de Chico Buarque e Ruy Guerra, incita questionamentos bastante pertinentes também no que se refere à desconstrução, através de uma voz feminina, das verdades legitimadas. O fio condutor da peça é justamente a reavaliação de um momento histórico brasileiro profundamente problemático no que concerne à construção de sentidos e de ideologias que, como sabemos, por si só não existem como verdades absolutas. A peça traz à tona, entre outras coisas, a questão da traição. Quem é o verdadeiro traidor? Para responder essa pergunta, cada um lança mão de seu ponto de vista ideológico. Dando sua palavra a quem não a tem, Bárbara se torna porta-voz do único que não se pronuncia na peça: o próprio Calabar. É através de Bárbara que encontramos um Calabar fiel a si mesmo, o que contraria a História oficial.

Joana faz um percurso semelhante ao de Bárbara, pois é um nome que encerra em si a peculiaridade da personagem que representa uma camada muito mais ampla de



pessoas sem nenhum direito social. Conforme Pandolfo (1979: 216-17), Joana é aquela que se mantém determinada como feminino de João, o herói anônimo e marginalizado, cuja própria identidade lhe é subtraída na luta cotidiana pela sobrevivência. Trata-se de uma mulher que, morando na Vila do Meio-Dia, é traída pelo companheiro, Jasão, que resolve desposar a filha de Creonte, o proprietário do condomínio. Diante do fato de ter sido trocada por Alma, a filha de Creonte, e portanto a própria alma do poder, Joana externa toda sua fúria de mulher passional. E ela o faz pela palavra, representando um perigo para Creonte, pois seu discurso é absolutamente fiel a seus sentimentos, não havendo barreiras para que seu ódio seja explicitado. A consciência que Joana tem da injustiça que é cometida com todos da Vila é por demais denunciadora. E é justamente por sua coragem e rebeldia, que sua morte passa a ser inevitável dentro do contexto abordado pela peça.

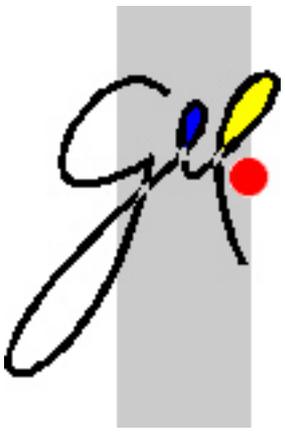
A mulher traída de *Gota d'água*, em uma primeira leitura, poderia ser vista como agente de modificações dentro da peça, justamente por não se calar. Mas, na verdade, o que se encontra na essência dessa figura feminina é a grande impotência de toda uma coletividade, a enorme inação, a ausência total de quaisquer mecanismos de ação que possam, efetivamente, alterar o rumo da situação. Joana é a própria encarnação do povo. Através do discurso, ela explicita essa condição em que se encontra, amalgamada à massa popular, podendo ser mesmo confundida com a coletividade basicamente pela ansiedade vivida por todos:

Só que essa ansiedade que você diz
não é coisa minha, não, é do infeliz
do teu povo, ele sim, que vive aos trancos,
pendurado na quina dos barrancos
Seu povo é que é urgente, força cega,
coração aos pulos, ele carrega
um vulcão amarrado pelo umbigo
Ele então não tem tempo, nem amigo,
nem futuro, que uma simples piada
pode dar em risada ou punhalada
Como a mesma garrafa de cachaça
acaba em carnaval ou desgraça
(Buarque & Pontes, 1993: 126-7)

A sua ansiedade é dupla: como povo e como mulher. Dessa forma, ela fala em nome do coletivo e tal atitude leva Creonte a expulsá-la da Vila como forma de calar sua voz.

O discurso de Joana perturba em vários aspectos o poder legitimado. É ela a única capaz de denunciar a condição feminina, porque mostra a visão que a sociedade machista tem das mulheres, consideradas objetos a serem manipulados pelos homens. Seu discurso corrosivo traz uma ironia perturbadora:

Que venha e volte, entre e saia, que monte
e desmonte, que faça e que desfaça...
Mulher é embrulho feito pra esperar,



sempre esperar ... Que ele venha jantar
ou não, que feche a cara ou faça graça,
que te ache bonita ou te ache feia,
mãe, criança, puta, santa madona
A mulher é uma espécie de poltrona
que assume a forma da vontade alheia
(Buarque & Pontes, 1993: 60)

Através da palavra torna-se possível revelar o desejo de que uma manifestação extra-humana interviesse e mudasse o desfecho da trama. Em *Gota d'água* a dimensão dada ao poder dos orixás por Joana e, conseqüentemente, por toda coletividade é imensa tanto quanto seu ódio. Na cena em que se realiza a dança para Ogum, sendo ele um orixá guerreiro, Joana, além de confirmar suas intenções de vingança, de luta contra seus inimigos, através do discurso também explicita a enorme crença depositada no espaço do sagrado:

O pai e a filha vão colher a tempestade
A ira dos centauros e de pomba-gira
levará seus corpos a crepitar na pira
e suas almas a vagar na eternidade
Os dois vão pagar o resgate dos meus ais
Para tanto invoco o testemunho de Deus,
a justiça de Têmis e a bênção dos céus,
os cavalos de São Jorge e seus marechais,
Hécate, feiticeira das encruzilhadas,
padroeira da magia, deusa-demônia,
falange de Ogum, sintagmas da Macedônia
suas duzentas e cinqüenta e seis espadas,
mago negro das trevas, flecha incendiária,
Lambrego, Canheta, Tinhoso, Nunca-visto,
faça desta fiel serva de Jesus Cristo
de todas as criaturas a mais sanguinária
(Buarque & Pontes, 1993: 89-90.)

Diante dessa impetuosidade da ex-mulher de Jasão, Creonte chega a apresentar um certo receio de que ela pudesse vir a fazer algum “trabalho”, com a finalidade de atrapalhar os projetos de manutenção do poder. Mas a verdadeira luta se dá no nível do discurso. O discurso que deve prevalecer é o do poder. Os orixás acabam sendo um bom pretexto para a expulsão de Joana da Vila e, ao contrário do que a mulher traída esperava, não há nenhuma interferência nem de Ogum, nem de pomba-gira, nem do próprio Tinhoso.

Assim como Joana, Bárbara manifesta-se, não se cala, desafiando os construtores da verdade histórica. Já no início da peça, dirige-se ao público pedindo a atenção que se dá aos charlatães, ou seja, o leitor/espectador já é avisado, metateatralmente, de que as palavras de Bárbara trazem a versão subterrânea da História. E assim é feito, pois a personagem é protagonista do desmascaramento da



leitura oficial que se faz de Calabar. A visão de Bárbara, antes de mais nada, é a da mulher, amante, companheira. O obscuro que não pode ser esclarecido começa a surgir pelas margens, pelo resto, pelos escaninhos esquecidos da História. De novo, tal como o faz Joana, em *Gota d'água*, o feminino assume o comando, ainda que seja o do grito, do desespero, da palavra:

O que houve foi um assassinato! Um prisioneiro de guerra morto a sangue-frio! Vocês são soldados e sabem disso muito bem. Tem aí um capitão-mor não sei de quê, um governador das negas dele, mas não tem um homem pra abrir a boca numa hora dessas. Nem digo abrir a boca pra salvar a vida de ninguém. Eu digo abrir a boca pra resguardar a própria dignidade. Não tem um homem nesse exército!
(Buarque & Guerra, 1993: 48)

A companheira de Calabar também deve se calar, mas não o faz. Para Bárbara Calabar fora o único homem autêntico naquela guerra e a opção de seu companheiro pelo exército holandês fora ideológica, motivada pela crença em seus ideais de liberdade para os brasileiros:

Por mais que se esforce, você ainda não compreendeu Calabar. Calabar não marcharia contigo, Sebastião, porque ele dava um sentido à guerra. Calabar lutava pra vencer, entende? Você gosta de caminhar para a morte.
(Buarque & Guerra, 1993: 99)

Podemos, ainda, ver o potencial que o teatro (com os diálogos e as didascálias) tem de desarticulação e criação de novas realidades. Colocados em cena ao mesmo tempo, o discurso do Frei é confrontado com o de Bárbara. Esta personagem é evidenciada pela iluminação de palco, possibilitando uma leitura nova dos acontecimentos:

Frei

Nesse tempo estava metido com os holandeses um mestiço mui atrevido e perigoso chamado Calabar. Conhecedor de caminhos singulares nesses matos, mangues e várzeas, levou o inimigo por esta terra adentro, rompendo o cerco lusitano, para desgraça e humilhação do comandante Mathias de Albuquerque. Esse Calabar carregava consigo uma mameluca, chamada Bárbara, e andava com ela amancebado.

Plenamente iluminada, Bárbara levanta-se e veste-se, calmamente. Bárbara canta "Cala a boca, Bárbara".

Ele sabe dos caminhos
Dessa minha terra,



No meu corpo se escondeu,
Minhas matas percorreu,
Os meus rios,
Os meus braços,
Ele é o meu guerreiro
Nos colchões de terra.
Nas bandeiras, bons lençóis,
Nas trincheiras, quantos ais, ai.
-- Cala a boca,
Olha o fogo,
-- Cala a boca,
Olha a relva,
-- Cala boca, Bárbara.
(Buarque & Guerra, 1993: 5-6)

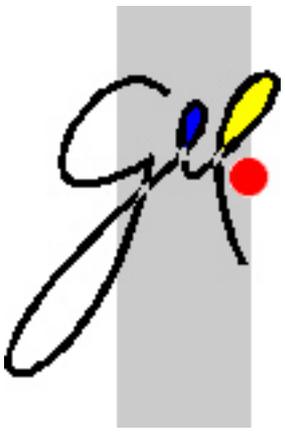
O diálogo do Frei assume um tom de discurso histórico, expondo o ponto de vista dos vencedores. E quando Bárbara canta, ela, sofisticadamente, evidencia o olhar feminino sobre a situação. Trata-se da simbiose entre o afetivo e individual com o social. Assim como Joana, Bárbara se expõe como mulher, procurando tirar o véu da repressão social e afetiva através da palavra poética. O grito de denúncia, que ao mesmo tempo é uma declaração de amor, é capaz de desafiar as verdades históricas que nos são passadas.

Conforme Hutcheon (1991:158) é preciso definir muito bem as diferenças entre fato e acontecimento. Para ela, nós nunca temos acesso direto e irrestrito ao real. O acontecimento, portanto, é sempre discursivizado. Bárbara nos alerta, justamente, quanto à ilusão de uma teleologia, de um fim para a História. Para ela restam os aplausos, a bebida, a vida, o voto e a própria traição:

Esperais um epílogo do que vos foi dito até agora? Estou lendo em vossas fisionomias. Mas sois verdadeiramente tolos se imaginais que eu tenha podido reter de memória toda essa mistura de palavras que vos impingi. A história é uma colcha de retalhos. (...)
O que importa é o resto, que é tudo, e o resto somos nós.
(Buarque & Guerra, 1993: 119)

Tanto Joana quanto Bárbara protagonizam, em contextos diferentes, a dor da perda de referentes, de crenças e de esperanças. Trata-se de uma discussão que rompe as fronteiras do individual e vai tocar no plano social e existencial. A questão do ser é discutida nessas duas peças, através da opção de Joana pela morte junto dos filhos e da culpa sentida por Bárbara por desejar a vida, apesar da consciência de que esse real é sempre construído e desconstruído, conforme nossos próprios interesses. Na entrega para a morte, que se traduz para Joana como sendo uma nova vida, a desesperança no contexto dos homens é transformada em esperança no nível do sagrado:

Meus filhos, mamãe queria dizer



uma coisa a vocês. Chegou a hora
de descansar. Fiquem perto de mim
que nós três, juntinhos, vamos embora
prum lugar que parece que é assim:
é um campo muito macio e suave,
tem jogo de bola e confeitaria
Tem circo, música, tem muita ave
e tem aniversário todo dia
(Buarque & Pontes, 1993: 166-7)

Bárbara, por sua vez, amarga a solidão da própria existência dentro desse contexto social que não lhe oferece mais nada além dos limites frustrantes da própria vida:

E o coração continua dizendo que é bonito. Porra, como é bonito uma pessoa ainda nova largando tudo, abrindo o peito... E o meu caminho seria o mesmo caminho escuro que engoliu Calabar e Sebastião... Eu falo isso, me ouço falar e acho que soa bem... Mas tenho medo, Anna. A verdade é que eu não sou mais nada, me sugaram tudo, eu não quero mais essas mortes tão perto de mim... Me dá outro gole... É horrível dizer isso, Anna, mas eu quero viver...
(Buarque & Guerra, 1993: 107-8)

As duas mulheres, no entanto, não são vencidas, pois, apesar da dor, *o coração continua dizendo que é bonito*, e para lá da Vila do Meio-Dia existe um lugar onde *a gente deita em beliche de flores e fica olhando as estrelas do céu*.

RESUMO: Joana e Bárbara se caracterizam pela coragem de usar o discurso para a deslegitimação do poder. A força de ambas reside na passionalidade e na ousadia com que enfrentam seus opositores e sua dor também é semelhante: sofrem pela consciência crítica que têm e por não se calar.

PALAVRAS-CHAVE: teatro; intertextualidade; discurso; História.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. 17.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- _____, PONTES, Paulo. *Gota d'água*. 22.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- PANDOLFO, Maria do Carmo Peixoto et al. *Gota d'água: a trajetória de um mito*. In: CARVALHO, Orlando Miranda de et al (org.). *Monografias/1977*. Rio de Janeiro: MEC, DAC, FUNART, SNT, 1979. (Prêmios, 19).