

## Poder e escatologia em *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*

Ivete Lara Camargos Walty\*

**A** análise da textualidade do filme de Carla Camurati, *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, pode nos desvelar um interessante jogo entre história e ficção. O filme começa exibindo seu processo narrativo, em que um adulto conta para uma criança escocesa a história do Brasil. Assim, ao retomar a História, contando-a pelo ângulo de visão da menina que a ouve, a Autora/Diretora projeta no imaginário infantil o imaginário coletivo do país e sobre o país. Nesse imaginário, considerando-se a época da produção do filme, circulam elementos do passado e do presente, da Europa e do Brasil, da História e da ficção. Dois índices se fazem, então, importantes. O primeiro, a referência ao livro do historiador Burns, que o adulto e a criança disputavam, conjugava-se com o recorte de um texto de Salvador Dalí, encontrado dentro de uma garrafa, que boiava no mar. De um lado a História, de outro a arte, a ficção, e mais do que isso, o Surrealismo e toda sua carga de irracionalidade e sonho. A referência ao texto de Dalí e às borboletas gigantes no Brasil instaura a perspectiva a partir da qual a História vai ser relida, além de já esboçar ironicamente uma imagem do Brasil, o país “gigante pela própria natureza”.

O mar, mais do que lugar onde a história é contada, remete ao país distante e sua História passada entre o cá e o lá que, freqüentemente, se misturam. A garrafa é, pois, elemento de mediação entre a História e a Arte, entre a História e as estórias, entre a Europa e o Brasil, indiciando uma interpenetra-

---

\* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

ção de espaços, que se reforça durante a narrativa. Basta observar, ao lado dos estereótipos sobre o Brasil, como o tamanho dos animais ou a alusão ao “país dos macacos, negros e índios” ou das formigas, o outro lado da medalha, ou seja, as imagens de Espanha e Portugal. A primeira, uma Corte marcada pela festa, pela dança, pelas cores, é caricaturada na figura de Maria Luiza da Parma e seus dentes de pérola, na sabedoria de Carlota, no ritmo da tourada que acompanha a fogosa princesa; a segunda é apresentada com cores soturnas, em ambiente marcado pela religiosidade repressora, através do exagero das peças sagradas, exemplo de mau gosto. Assim, ao lado dos estereótipos sobre o Brasil, circulam também estereótipos dos países colonizadores. Essa interpenetração de espaços, que eu chamaria de contaminadora, repete-se, por exemplo, na chegada de D. João ao país, na cena em que os porcos entram na casa, antes visitada pelo príncipe regente, e são ironicamente tratados como ele em seu poderio.

O filme se caracteriza por exibir seu caráter de representação, de pantomima. Isso pode ser observado no tratamento dado às festas e às roupas; no abuso de caricaturas e no exagero das cenas pintadas, como no momento em que o narrador fala do nascimento de pelos no rosto de Carlota; na apresentação de teatros de fantoches; nos enquadramentos fotográficos, que remetem à pintura, sobretudo aos quadros de Debret, depois personagem da estória, disputando espaço com Velasquez. Deste, o quadro *As meninas* é tomado como modelo pela princesa, o que é revelador, considerando-se o aspecto revolucionário do quadro na época de sua feitura. O filme aproveita o próprio movimento da pintura que, estampando o quadro dentro do quadro, põe no mesmo plano o pintor e o espectador, provocando também ele a interpenetração de espaços. Não é sem razão que, na tela, os enquadramentos se sucedem, estabelecendo o mesmo processo do quadro dentro do quadro. Basta lembrar da fotografia do Príncipe Regente recebida por Carlota, do quadro pintado por Debret, ou dos recortes cênicos em que as ruas do Rio de Janeiro são quase citações retiradas dos quadros desse pintor que tão bem figurou momentos da sociedade brasileira.

O jogo teatral e caricatural continua na linguagem, através dos palavras pronunciados por Carlota, ou no cuspe com que busca atingir seus opo-

sitores, o que evidencia um discurso escatológico, tanto no nível do enunciado quanto da enunciação. Tal discurso evidencia-se ainda na construção da personagem D. João, com sua roupa rasgada e suja, o que poderia ser relacionado com a história infantil em que uma criança proclama a nudez do rei. D. João, abusando da comida e exibindo-se no ato de defecar – “O rei vai obrar” – apresenta um poder reduzido a seus excrementos. O verbo obrar em sua ambigüidade iguala as obras do rei às suas fezes.

A escatologia apresenta-se também na desenfreada atividade sexual de Carlota e na loucura de D. Maria. Todas essas são faces desse poder que se exhibe em suas fissuras e falhas, em suas ações desmedidas. O discurso religioso é uma outra dessas faces e, por isso mesmo, apresenta-se através de imagens grotescas, fazendo interagir o sagrado e o profano, exibindo o controle social e político, exercido em nome de Deus. O grotesco chega ao máximo na cena em que D. Pedro recebe o corpo do filho morto, enviado pela amante expulsa pelo pai. Essa cena remete à tragédia grega, ou ao episódio histórico de Inês de Castro. Mas é essa mesma cena que nos deixa perceber que, a despeito de ser exibido através de seus excrementos, o poder não perde a sua força. Não é sem razão que D. João passeia sob as palmeiras reais que ele mandara plantar no Jardim Botânico, antes de elas crescerem. Tudo acontece conforme os desejos do “rei”, mesmo que, atrás dele, outros mais poderosos – os nobres ingleses e franceses – o manipulem como brinquedo, como títere. Como se vê a peça exibida mostra-se também em seu avesso.

Mas a leitura crítica e irônica da História feita pelo filme não tem como alvo apenas os colonizadores; antes, como já se pôde perceber pela interpenetração de espaços, estende-se também ao Brasil, de ontem e de hoje. Uma das questões aí abordadas é relativa à força da imitação na cultura brasileira, o que pode ser visto quando as mulheres da Corte usam turbantes por causa dos piolhos e os habitantes locais as copiam. Tal situação satírica engrossa o constante debate sobre esse assunto em nossa crítica cultural de ontem e de hoje. A confusão econômica é satirizada através da referência à fundação do Banco do Brasil, ao uso indevido do ouro, ao aparecimento da inflação, à emissão de títulos e à venda de favores reais. Ora, considerando-se a época de produção do filme, não há como dissociar tais referências dos atuais problemas brasileiros.

Nesse processo reflexivo aborda-se ainda a mistura racial e cultural no país e, carnavalescamente, processa-se o embaralhamento de tempos e espaços diversos: a Bahia do berimbau e o Rio do samba; os tambores africanos ou indígenas e a recitação da Ave Maria, como se pode observar no primeiro desfile da família real em terras brasileiras. É pelo menos curioso associar tal desfile à letra da música *Desenredo*, de Gonzaguinha e Ivan Lins:

*No dia em que o jovem Cabral chegou por aqui ô ô  
Conforme diversos anúncios na televisão  
Havia um covo afinado da tribo tupi  
Formado na beira do cais cantando em inglês  
Caminha saltou do navio assoprando um apito em free bemol  
Atrás vinha o resto empolgado da tripulação  
Usando as tamancas no acerto da marcação  
Tomando garrafas inteiras de vinho escocês.  
Partiram num porre infernal por dentro das matas ô ô  
As som de pandeiros, chocalhos e acordeons  
Tamoios, tupis, tupiniquins, acarajés ou carijós  
(sei lá quem mais)  
Chegaram e foram formando aquele imenso cordão  
Meu Deus quibão  
E então de repente invadiram a avenida central  
Mas que legal  
E meu povo vestido de tanga adentrou ao coral  
Um velho cacique dos pampas sacou do piston  
E deu como aberto em decreto mais um carnaval  
E assim a 22 daquele mês de abril  
Fundaram a escola de samba  
Unidos do Pau Brasil<sup>1</sup>*

Essa mistura de tempos e espaços na organização textual da canção ou do filme denota o multiculturalismo brasileiro, expressando a constante busca da identidade de uma nação que se assume em construção. E, por isso mesmo, pode-se afirmar que o filme de Carla Camurati insere-se suplementarmente na tradição antropofágica brasileira, de Oswald e Mário de Andrade, em que se carnavaaliza a história e o processo de colonização. Misturam-se, pois, História e ficção; sagrado e profano; dança, teatro, pintura e literatura; tragédia e comédia.

---

<sup>1</sup> Gonzaguinha da vida. Rio de Janeiro, Emi-Odeon, 1979

E, recuando um pouco mais, podemos associar tal filme ao romance de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*, que se inicia com a frase: “Era no tempo do rei”. Também nessa história de Leonardos, os rituais sociais, num jogo de espelhos, exibem as fissuras da sociedade e suas relações de poder. Leonardo, como um títere, mimetiza o comportamento de outros segmentos sociais, aí exibidos, como caricaturas, em seu avesso.

O filme, uma pantomima da História, dialogando com outras histórias, relativiza seus poderes, rindo do outro e de si mesmo. Rir de si mesmo não significa desprezar-se, antes pode ser um fino meio de reflexão e busca de mudança. Por isso mesmo, numa deslocadora abordagem pós-moderna, a relação eu/outro se apresenta contaminada, sem poder ser separada de forma maniqueísta.

Não há como se pensar o filme apenas como uma crítica ao colonizador, mas sim como uma leitura crítica da história do Brasil, não só a história dos compêndios escolares, mas a história que ora se desenrola sob nossos olhos, com ou sem nossa consciência participativa.

Carlota, que havia mergulhado na cultura brasileira, utilizando-se da macumba para reconquistar seu amante negro, despreza essa terra, como se pode notar quando joga fora seus sapatos a que era tão apegada (considere-se sua coleção de sapatos), e diz: “Desta terra eu não quero nem o pó”. Mas levou consigo muito mais do que o pó, ou mesmo do que o ouro, levou histórias e deixou histórias, que fecundam nosso imaginário e nos permitem pensar nossa identidade, nossas identidades.

O recurso de se colocar uma criança como ouvinte da história em que se projeta – observe-se que Carlota e Yolanda, a ouvinte, são a mesma atriz – também exhibe esse espelhamento. Ao se identificar com Carlota, Yolanda mostra como o eu se projeta no outro, como a imagem que faço do outro tem muito de mim; como a imagem que tenho de mim tem muito do outro. A Infanta Margarita, de Velasquez, Carlota Joaquina e Yolanda são faces da história/histórias do Brasil, de Portugal e Espanha, da Escócia... A História que não despreza as histórias.

