



Caricatura como pensamento. A Carlota de Carla

Marcos Silva graduou-se em História pela Universidade de São Paulo (1976) e em Artes Plásticas pela Faculdade Santa Marcelina (1999), com Mestrado em História Social pela FFLCH/USP (1981) e Doutorado nas mesmas área e instituição (1987). Fez Pós-Doutorado na Université de Paris III, em 1989. Desde 2007 é Professor Titular de Metodologia da História na FFLCH/USP e Livre Docente nas mesmas área e instituição desde 2001. Tem experiência de pesquisa e docência na área de História, com ênfase em Teoria e Metodologia, atuando principalmente nos seguintes temas: Brasil republica, Caricaturas, Historia e linguagem, Historia e regioa, Ditadura civil-militar, Câmara Cascudo, Nelson Werneck Sodré e Ensino de História.

Quem assistiu às entrevistas de Carla Camurati para a televisão, durante as filmagens de *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (programas “Jô Soares” e “Hebe Camargo”, dentre outros), tinha motivos para ficar desanimado diante de tantas abobrinhas à moda de Nelson Rodrigues: espesso recheio de óbvio. Carla falava, com entusiasmo, sobre lances tediosamente pitorescos da vida de Carlota e seus parentes (João VI, marido e rei de Portugal; Maria, enlouquecida sogra e ex-rainha lusitana; Pedro de Alcântara, filho, futuro proclamador da Independência do Brasil, imperador desse novo estado nacional e, posteriormente, rei de Portugal), fazendo temer por um resultado que não fosse, em termos artísticos, além de uma razoável aula de tele-curso, quando muito.

Concluído e lançado o filme, descobriu-se, com alívio, que Camurati era fraca de entrevista e boa de câmera: *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* é interessante, ágil, quase sempre bem realizado artisticamente e, em muitos momentos, aproximou-se da tradição carnalizadora do cinema brasileiro dito histórico – *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, *Azyllo Muito Louco*, de Nelson Pereira dos Santos, *Joana Francesa* e *Xica da Silva*, de

Cacá Diegues.² A Carlota de Carla reestabeleceu pontes entre público e produção cinematográfica nacionais, quando de seu lançamento. Daí, o filme ser saudado freqüentemente como marco de uma retomada do cinema brasileiro, pós-descalabro Collor e fim da Embrafilme.³

O cinema “histórico” (algum filme não o é?) padece de freqüente tendência ao enfadonho, porque muito preocupado em demonstrar fidelidade “realista” aos referenciais temáticos. Uma de minhas lembranças pessoais mais antigas de discutir filmes data dos anos 60, quando estava matriculado no que corresponde hoje à 6ª série do ensino fundamental. Um Professor de Geografia deu uma interessante palestra para todos os alunos da escola, a respeito da arte cinematográfica, e realçou o absurdo de um ator magro e alto (James Stewart ou Max Von Sidow, digamos) representar Napoleão, uma vez que o imperador francês não tinha esse tipo físico.

Muitos filmes assumiram esse pesado ar de fidedigna lição realista: apresentaram documentos de época (manuscritos, ruínas, objetos, etc.) ou cenas que pretendiam reproduzir fatos “tal como ocorreram” – o

¹ CAMURATI, Carla. *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*. Rio de Janeiro: Quanta Central de Produção, 1994.

² ROCHA, Glauber. *Terra em transe*. Rio de Janeiro: Mapa Filmes e Dífilm, 1967.

PEREIRA DOS SANTOS, Nelson. *Azyllo muito louco*. Rio de Janeiro: Santos et al., 1970.

DIEGUES, Cacá. *Joana Francesa*. Rio de Janeiro: Nei Sroulevitch, 1973.

IDEM. *Xica da Silva*. Rio de Janeiro: Jarbas Barbosa et al., 1976.

³ NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada*. São Paulo: Editora 34, 2002.



norte-americano David W. Griffith e nosso Humberto Mauro alardearam essa respeitabilidade “científica” em seus trabalhos com História, fazendo grande cinema, todavia. Depois deles, vieram filmes piores, como *Independência ou Morte*, de Carlos Coimbra, com seus ambientes e roupas tão ostensivamente “fiéis” que se tornavam patentemente falsos ao ocultarem articulações entre passado e presente.⁴ Mas nem toda poética cinematográfica tem que seguir essa linha

A carnavalização não se limita a fazer piadas com um universo temático. Ela possibilita apresentar o histórico como interpretação explícita (nunca se deve esquecer que o filme de Camurati é narração de um jovem adulto escocês a uma pré-adolescente da mesma nacionalidade), introduzindo inversões hierárquicas e cronológicas com finalidade crítica e evidenciando laços de esclarecimento recíproco entre o presente de filmagem/exibição e o passado tematizado. Não é outro o significado de jovens com aparência física e linguagem de contra-cultura, próprios aos anos 60 e 70, em cenas ambientadas nos anos 30, de *Joana francesa*. Mesmo o Pedro de

Alcântara, de Carla, aparece com traços que sugerem a juventude do século XX crepuscular – jaqueta, comunicabilidade em público. O que seria lastimável anacronismo, numa monografia histórica, pode ser legítimo recurso narrativo, na poética cinematográfica.

Camurati, certamente, realizou - sozinha ou com auxiliares – algumas leituras históricas para chegar a seu roteiro final: escritos de época e historiografia adequada. Delas, sobrou uma retomada cômica (no sentido do gênero priorizado pelo filme) de problemas adormecidos pela decretação da morte da tradição historiográfica marxista, como o parasitismo português em relação a suas colônias e o imperialismo inglês comandando o nascimento do estado nacional brasileiro. São questões antes destacadas – num registro ensaístico - pelo importante historiador Caio Prado Jr., desde os anos 30 do século XX, e esboçadas, no início do mesmo século, pelo original educador e ensaísta Manoel Bomfim.⁵ Isso demonstrou que as respostas desses pensadores não eram “cachorros mortos”. Restou também, de algumas daquelas leituras feitas pela diretora de *Carlota Joaquina* e sua equipe, o clima de fofoca cortesã que povoa certos cronistas

⁴ GRIFFITH, David W. *O nascimento de uma nação*. EEUU: Epoch Producing Corporation, 1915.

MAURO, Humberto. *O descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro/Salvador: INCE/ICB, 1937.

COIMBRA, Carlos. *Independência ou morte*. Rio de Janeiro: Cinedistri, 1972.

⁵ PRADO JR., Caio. “Evolução política do Brasil”, in: *Evolução política do Brasil e outros estudos*. 4ª ed.. São Paulo: Brasiliense, 1963, pp 5/94 (1ª ed.: 1933)

BOMFIM, Manoel. *América Latina – Males de origem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998 (1ª ed.: 1905).



desde o tempo de João VI⁶, usado no filme para fins cômicos. Daí, alguns exageros (gula e aspecto bobo de João VI, fúria sexual de Carlota) deverem ser entendidos como recurso próprio de um gênero narrativo – a deformação cômica -, e não enquanto infidelidade ou superficialização diante dos fatos.

Cabe lembrar que todo filme é um fato nele mesmo, e que todo filme fala, interpretativamente, sobre outros fatos. Descendentes daqueles personagens (auto-intitulados “família imperial brasileira”, esquecendo que a República foi proclamada há mais de um século) processaram Carla Camurati por agressão à imagem dos parentes, evidenciando uma profunda incultura artística, além de tardo-Absolutismo, com a possível aprovação de alguns historiadores hiper-realistas...

O campo temático do filme foi submetido pela diretora a estratégias narrativas que mesclaram:

a) conto juvenil (a forma de narrar as aventuras de Carlota a uma jovem escocesa, dando lugar a afastamento e identificações: uma mesma atriz representou a ouvinte e a Carlota pré-adolescente);

b) risível terror escatológico (as sessões coletivas e aristocráticas de vômito, na travessia do Atlântico, e o dormitório-pocilga reservado para Custódia, alegre candidata a cortesã e futura dama de companhia de Carlota);

c) porno-chanchada (a expressão da autoritária libido da princesa).

Nada mais oposto ao solene passado inaugural do Brasil, invocado pelos Orleans e Bragança em suas investidas tardo-monárquicas, donde o aborrecimento desse núcleo familiar e político em relação ao filme. Só isso já transformaria Camurati em merecedora de gratidão republicana.

A crítica histórica a esse filme precisa dar conta de seu projeto narrativo, para não cobrar fatos ou informações em abstrato (ou a partir dos estudos monográficos, tomados como referência absoluta), sem entender quais os fatos e as informações da obra cinematográfica.

Tal problema se faz presente nos comentários de Ronaldo Vainfas, competente historiador, sobre *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*.⁷ Vainfas, dotado de erudição historiográfica, não parece atento ao peso das opções narrativas assumidas pelo filme de

⁶ Um exemplo dessas crônicas:

“A moral da Corte também era a mais baixa. O caráter individual do Príncipe Regente era incorrupto; mas as infidelidades de sua esposa eram escandalosas, que se viu aquele a viver separado dela”

ARMITAGE, John. *História do Brasil*: desde o período da chegada da família de Bragança, em 1808, até a abdicação de D. Pedro I, em 1831. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1981, p. 31 (1ª ed.: 1835).

⁷ VAINFAS, Ronaldo. “Carlota: Caricatura da História”, in: SOARES, Mariza de Carvalho e FERREIRA, Jorge (Orgs.). *A História vai ao Cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001, pp. 227/235.



Camurati. O escocês é personagem central dessas estratégias, e aquilo que aparece como informação truncada, aos olhos de um leitor de monografias acadêmicas, pode ser meramente tópico de sua balada – correspondente a nosso “Samba do crioulo doido”, sem teor pejorativo. Afinal, o escocês não pesquisa nem leciona na academia brasileira (nem de outra nacionalidade) dos séculos XX e XXI, e comentar sua narração não é arguir um Trabalho de Conclusão de Curso. Chega a surpreender o uso da palavra “caricatura”, no título do artigo de Vainfas, como um sinônimo de erro. Caricatura é uma categoria clássica da expressão artística visual, como se sabe ao menos desde Charles Baudelaire - os artistas visuais já o sabiam desde o final do século XVI!⁸ E o acréscimo da expressão “de mau gosto” apenas piora o equívoco: o que é mesmo, em termos analíticos, bom gosto? Será a face estética do bom senso, criticado devidamente desde René Descartes – “a coisa do mundo melhor partilhada”⁹?

Carla fez mais que “pisar nos calos” da presuntiva (pois a monarquia, em Portugal e Brasil, acabou, como historiadores e cidadãos em geral sabem) nobiliarquia luso-brasileira

contemporânea. Seu trabalho revela cuidado na construção de cenas, malgrado limites de produção, como se observa no baile de despedida da infanta Carlota, antes de sua viagem para Portugal, onde casaria com João. Apesar dos limites cenográficos, a dança da infanta com o rei-avô, bem coreografada, foi concebida como homenagem ao gênero musical de cinema, com uma câmera que balla como os personagens. Dançava-se flamenco na corte espanhola dos Bourbons? A pergunta se aplicaria a uma Poética realista, ou a uma monografia acadêmica - gêneros textuais ausentes do filme. Na linguagem paródica ali predominante, o flamenco é uma imagem-chavão de Espanha que o narrador escocês evocou, como a mata e as feras são imagens-chavões do Brasil. Rejeitá-las *in limine* corresponde a tratar uma confissão inquisitorial do século XVII como uma narrativa pornográfica da Internet no século XXI, o que nenhum historiador competente faria.

Mais recentemente, os também bons historiadores Luís Carlos Villalta e André Pedroso Becho deram um passo adiante na crítica a esse filme, quando afirmaram que ele e seus congêneres televisivos são documentos da época em que foram produzidos, e podem

⁸ BAUDELAIRE, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Tradução de Carmen Santos. Madrid: Visor, 1989. Ver também: MELOT, M. *L'oeil qui rit*. Fribourg: Office du Livre, 1975.

⁹ DESCARTES, René. “Discurso do método”, in: *Discurso do método e outros textos*. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Jr. São Paulo: Abril Cultural, 1973, pp 33/79 (Os pensadores - XV). O trecho citado figura na p 33.



ser usados no ensino, de forma reflexiva.¹⁰ Faltou identificar a especificidade artística desses documentos, para que a compreensão de suas imagens se torne mais palpável. E ir além do uso negativo do conceito de caricatura (*“superar a caricatura”*, na abertura de Villata e Becho, p 76). Considero ainda necessário pensar que todo documento, a partir da experiência da História Oral, precisa ser considerado como construção social e agente de interlocução (SILVA e FONSECA, obra citada), questão que Camurati, sem ser historiadora, entendeu bem, na seqüência das pinturas de Debret – ao invés de mentiras, documentos em elaboração.

A chegada da corte portuguesa à Bahia, no filme de Carla, remete ao Glauber Rocha de *Terra em Transe* (a alegoria do descobrimento, com Clovis Bornay, campeão de desfiles carnavalescos de fantasias, representando um nobre nesse filme clássico) e às pinturas corporais usadas mais recentemente pelos timbaleiros de Carlinhos Brown. E alguns desempenhos de atores – aspecto dos filmes ficcionais que os historiadores costumam negligenciar - contribuem para a definição criativa e crítica de personagens e situações.

Pela própria longa presença em cena, deve-se destacar Marieta Severo, que representa muito bem a Carlota adulta. A atriz produziu uma personalidade sem cair na repetição de tiques, nem quando poderia descambar para bordões pornofônicos, nuançando a extrema violência de uma princesa e rainha do decadente Absolutismo ibérico, com a sensualidade de um corpo feminino maduro. A Carlota de Marieta se situa a anos-luz das nobrezas angelicais, freqüentes em livros didáticos e não-didáticos, filmes encomiásticos e outros discursos da memória monarquista (Isabel de Castela, Leopoldina de Áustria e Brasil, a Isabel brasileira da Abolição, etc.). Ela surge como poderosa mulher de carne e osso – assustadora e fascinante -, sob o signo da paródia. A atriz permite ver, nessa interpretação, quanto a expressão do furor uterino pela personagem também é exercício de poder, que engloba ameaçar quebrar os ossos de diferentes subalternos e matar um amante, prestes a casar com outra, ou matar a mulher de um novo amante, mais bela e ousada que ela. Sintomaticamente, o apetite sexual, tão simpático em Pedro I, é considerado, por alguns, vulgar em Carlota: mulher não deseja?

¹⁰ VILLALTA, Luís e BECHO, André Pedroso. “Sem coxinha de galinha (Abaixo o João Bobão)”. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: SABIN, 3 (28): 76/80, jan 2008.



A figura de Maria, A Louca, no filme, também ultrapassa qualquer tipologia, a partir de um excepcional trabalho interpretativo da atriz Maria Fernanda. Nesse caso, a presença em cena é bem menor, mas a capacidade expressiva da máscara facial e da corporeidade se revelou absolutamente marcante, transformando a atriz e a personagem em referências para a cinematografia nacional, com seus olhares e esgares.

Vera Holtz, como duquesa de Parma, mãe de Carlota, apesar de aparecer apenas em poucos instantes iniciais do filme, mostra a que veio, com sua opulência corporal e vocal, complementada por desnorteante dentadura em pérolas, de sabor surrealista – Salvador Dali projetou jóia que constava de lábios em rubis e dentes em pérolas. A própria circunstância de pérolas substituírem dentes podres, conforme o narrador escocês, funciona como metáfora do Absolutismo ainda capaz de ostentação e força.

Marco Nanini, no papel de João VI, ultrapassou em muito a imagem de bobó, atribuída por alguns àquele personagem – aliás, fez entender uma perspicácia impressionante do rei para neutralizar mais de uma das relações extra-conjugais da esposa, além de uma visão

peculiar sobre as mudanças que atingiam o mundo naquele momento, englobando o peso da lei e instituições econômicas. Ney Latorraca e Antonio Abujamra, em breves aparições, remeteram um pouco para *griffes* televisivas anteriores, embora o último defina um personagem muito significativo para o filme – Gouveia - como lugar de seriedade e crítica. O mesmo Gouveia e sua gorda companheira (Custódia – a também muito boa atriz Eliana Fonseca) ajudam a pensar sobre dilemas das elites nacionais em formação, que desfrutaram de privilégios e se submetem às humilhações ocasionais, apoiando seu poder em práticas corruptas – clara referência à conjuntura dos anos Collor, presente ou passado recente da filmagem.

Quando atores que trabalham em televisão são talentosos, como Severo, Holtz, Nanini e outros, a submissão do cinema à televisão não impede bons resultados, até pode fazer parte deles. Mesmo os atores televisivos menos expressivos, no contexto paródico do filme, podem atingir resultados apreciáveis, o que se observa especialmente no Pedro de Alcântara representado por Marcos Palmeira.



O personagem, no argumento do filme, foi preservado em termos mais convencionais que os outros: fala-se de seus laços com “o povo” (que é povo, numa sociedade escravista como o Brasil da época tratada?); juventude e entusiasmo transpiram de suas roupas e posturas corporais. Daí, esse Pedro se vincular, metalingüisticamente, ao filme *Independência ou Morte*, apesar de tantas diferenças entre Camurati e Coimbra.

Embora marcado por desequilíbrios, *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* foi boa estréia de Camurati na direção de longas-metragens e sinal de vitalidade do cinema brasileiro. Naquele momento, ele permitiu avaliar como havia experiências acumuladas pela cinematografia nacional, em termos técnicos e estilísticos. O público de filmes no país, sem deixar de assistir a obras provenientes de outras culturas (além dos habituais norte-americanos e, em menor escala, europeus, os asiáticos e os latino-americanos, mais raros africanos), demonstrava poder interessar-se por uma produção que operava, com inteligência, sobre sua língua e aspectos de seus percursos de vida.

No que se refere à interpretação de historicidades brasileiras, esse filme, como outros similares, evidencia que experiências históricas podem ser matérias temáticas para diferentes fazeres humanos (além do conhecimento acadêmico, Cinema, Literatura, Imprensa, Pintura, etc.) e que seus produtos, sendo documentos – e todo fazer humano o é, inclusive os saberes universitários -, são também interlocutores para a pesquisa dos historiadores e para o ensino desse campo de conhecimento.

Trazer filmes, textos ficcionais e outros produtos artísticos para a cena da Pesquisa e do Ensino de História, portanto, é fazê-los dialogarem com o trabalho dos historiadores, ao invés de os tratar como parceiros menores e ignorantes, a serem corrigidos pela ciência. E descobrir que muitas são as vozes com direito à fala reflexiva (no plano do conceito ou no plano do sensível) sobre História.

