



D. JOÃO VI: TRÊS MOMENTOS DE UMA CARICATURA HISTÓRICA¹

André Luis Bertelli Duarte*

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

andrebduarte@ufu.br

RESUMO: O artigo investiga a construção cômica de d. João VI em três objetos artísticos distintos: Carlota Joaquina (Raimundo Magalhães Jr., 1939); D. João VI (Hélder Costa, 1979); e Carlota Joaquina, princesa do Brasil (Carla Camurati, 1995). O objetivo é compreender como esta caricatura histórica foi apropriada como alegoria do poder instituído em diferentes contextos. Desta forma, contribui para o entendimento dos usos do humor entre a história e a política.

PALAVRAS-CHAVE: D. João VI – humor – política.

D. JOÃO VI: THREE MOMENTS OF A HISTORICAL CARICATURE

ABSTRACT: The article investigates the comic construction of d. João VI in three different artistic objects: *Carlota Joaquina* (Raimundo Magalhães Jr., 1939); *D. João VI* (Hélder Costa, 1979); and *Carlota Joaquina, Princess of Brazil* (Carla Camurati, 1995). The goal is to understand how this historical caricature was appropriated as an allegory of power instituted in different contexts. In this way, it contributes to the understanding of the uses of humor between history and politics.

KEYWORDS: D. João VI – humor – politics.

INTRODUÇÃO

Dizer que o humor possui uma forte relação com a política é um truísmo. Nas mais diversas sociedades, em diferentes tempos históricos, o riso, a sátira, a zombaria, o grotesco foram manipulados para pensar, representar e fazer política. Neste sentido, as figuras que representam o poder político são, geralmente, os principais personagens do

¹ A pesquisa realizada conta com o fomento da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG).

* Professor do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Uberlândia (ESEBA/UFU). Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia

humor – basta pensarmos, para ficarmos num exemplo mais atual, o papel que os *memes* cumpriram nos acontecimentos recentes no Brasil que levaram ao golpe jurídico-parlamentar de 2016.

O nosso objeto de estudo neste artigo, d. João VI, ironicamente, não foi um alvo sistemático da zombaria de seus contemporâneos, apesar de ter se tornado ao longo do tempo um dos governantes mais satirizados da História. Com efeito, a imagem negativa de d. João começa a ser construída, em Portugal, somente após a “fuga” da Corte para o Brasil, em 1807, a partir de um sentimento de orfandade e abandono que foi manipulado em prol de uma propaganda liberal e anti-absolutista.² No decorrer do século 19, a imagem negativa do monarca, e de seu governo, foi ampliada por uma historiografia de matriz liberal, mais tarde incorporada pelos republicanos, como forma de oposição ao regime monárquico.³

No Brasil, a propaganda republicana também se apropriou da imagem negativa da casa de Bragança – o imperador d. Pedro II era neto de d. João VI – como instrumento de luta política. No entanto, as imagens difundidas aqui possuíam uma ambiguidade mais evidente, pois d. João também era considerado o governante que alterou a condição colonial do país e promoveu importantes iniciativas econômicas e culturais, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro. O principal defensor desta posição era ninguém menos que Francisco Adolfo de Varnhagen, o visconde de Porto Seguro, que defendia a memória de d. João devido às instituições que havia criado no Brasil em seu governo.⁴

Com efeito, Jorge Pedreira e Fernando Dores Costa, dois importantes biógrafos de d. João, afirmam que entre os séculos XIX e XX dois “continentes historiográficos” disputavam a memória do monarca: em Portugal, prevaleciam as imagens e interpretações cujo principal expoente era Oliveira Martins, que definia-o em termos negativos⁵ a partir de uma matriz política liberal e republicana; no Brasil, prevaleciam

² NEVES, Lúcia M. B. P. D. João príncipe e rei: imagens e sensibilidades dos contemporâneos. In: MARTINS, Ismênia; MOTTA, Márcia. **1808: a corte no Brasil**. Rio de Janeiro: EDUFF, 2015, p. 37.

³ Cf. GUIMARÃES, Lúcia M. P. A transferência da corte portuguesa para o Brasil: interpretações e linhagens historiográficas. In: MARTINS, Ismênia; MOTTA, Márcia. **1808: a corte no Brasil**. Rio de Janeiro: EDUFF, 2015, p. 63.

⁴ PEDREIRA, Jorge; COSTA, Fernando Dores. **D. João VI: um príncipe entre dois continentes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 20.

⁵ Eis como Luiz Edmundo, autor que bebeu na fonte de Oliveira Martins descreve d. João VI: “D. João tinha um tipo vulgar. Era curto, era grosso, a cabeça larga, vermelha, surgindo de um conflito de

as interpretações de Varnhagen que, como vimos, celebravam a sua memória em função de sua importância para o desenvolvimento do país nascente.⁶

Estas diferentes interpretações circulavam dos dois lados do Atlântico e foram apropriadas em diferentes contextos. Este processo, entretanto, não se deu apenas no âmbito da interpretação histórica, tornando-se também tema da crônica, do teatro, da pintura, do cinema etc, tanto no Brasil quanto em Portugal.

Neste artigo, analisaremos a circulação e a apropriação desta personagem histórica em três objetos artísticos distintos: *Carlota Joaquina* (Raimundo Magalhães Jr., 1939), *D. João VI* (Hélder Costa, 1979), e *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995). O intuito é investigar como o humor serviu de matéria-prima, no Brasil e em Portugal, nas três representações de d. João VI, e como elas foram criadas e interpretadas diante das questões políticas de seus respectivos tempos históricos.

CARLOTA JOAQUINA (RAIMUNDO MAGALHÃES JR., 1939): UM D. JOÃO PARA GETÚLIO VARGAS?

Não seria de modo algum exagerado afirmar que *Carlota Joaquina*, comédia histórica escrita pelo então jovem Raimundo Magalhães Jr., foi um dos maiores sucessos do teatro brasileiro do final década de 1930, momento marcado pela vigência do Estado Novo de Getúlio Vargas. Num olhar abrangente, a criação de uma peça histórica, neste contexto, não se configura por si só uma novidade, uma vez que, somente no ano de 1939, o teatro da então capital federal, teve outras produções do gênero como *Marquesa de Santos* e *Tiradentes*, de Viriato Correia; e *Mauá*, de Castello Branco de Almeida – todas, assim como *Carlota Joaquina*, com representações subvencionadas pelo governo por meio do Serviço Nacional de Teatro, vinculado ao Ministério da Educação e Saúde, comandado pelo ministro Gustavo Capanema. Esta constatação evidencia o importante papel que o teatro e sua apropriação dos temas e personagens históricos possuía na vida pública brasileira naquele momento.

rosas e papadas. [...] o ventre em bola, desentroncando de duas grossíssimas coxas que faziam estalar a seda de seus calções cor-de-pérola. Ar tímido, gestos amolengados”. EDMUNDO, Luiz. **A corte de D. João no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Ed. Conquista, vol.1, 1957, p. 129.

⁶ PEDREIRA, Jorge; COSTA, Fernando Dores. **D. João VI: um príncipe entre dois continentes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

O êxito da peça deveu-se ao talento dramaturgico nascente daquele que seria um dos biógrafos mais aclamados e lidos do país, bem como à encenação empreendida pela Companhia Jaime Costa, que destinou a maior parte da vultuosa subvenção dada pelo governo para criar uma cena trabalhada com requintes nos cenários e “guardaroupas” de J. Binot e Eduardo Vieira, respectivamente, que se viu por 205 (duzentas e cinco) vezes no palco do Teatro Rival.⁷

A peça de Raimundo Magalhães Jr. é, com efeito, a primeira representação teatral profissional, criada no Brasil, que trata da presença da corte de d. João VI e Carlota Joaquina no Rio de Janeiro, entre os anos de 1808 e 1821; constitui-se, portanto, num documento importante para a investigação das maneiras como o monarca foi retratado artisticamente no Brasil.

A comédia é dividida em dois atos, com um *intermezzo* entre eles, cada qual com uma temporalidade e um mote temático diferente. O primeiro ato refere-se ao que Oliveira Lima denomina “intrigas platinas”, isto é, os acontecimentos e interesses relativos ao vice-reino do Rio da Prata após a tomada da Espanha por Napoleão Bonaparte, e a prisão do rei Fernando VII, episódio que levou à reivindicação de Carlota Joaquina, irmã do rei e, portanto, herdeira “legítima” da dinastia dos Bourbon, ao trono das colônias espanholas na América do Sul.

Assim, a peça se inicia com d. João VI, ainda príncipe regente, sendo informado por seus aliados, no salão do paço da Quinta da Boa Vista, das conspirações de Carlota Joaquina para enviar recursos – que envolvem o episódio do uso das joias da coroa – a fim de promover a sua causa em Montevidéu. Além de lidar com esta questão, o príncipe é requisitado a legislar sobre problemas diversos, o que contribui para a construção da imagem de um monarca justo, disposto a ouvir os conselhos das pessoas que lhe são próximas e benevolente.

No mesmo ato, porém, há outras duas imagens de d. João que se superpõem: a primeira, é construída por Carlota Joaquina; a segunda, é um conjunto de recursos cênicos usados por Raimundo Magalhães Jr. para criar os caracteres cômicos. A imagem construída de d. João por Carlota Joaquina é condizente com todo o repertório de animosidades existente entre os dois monarcas; na primeira cena em que aparecem juntos, a princesa confronta o marido sobre o casamento de sua filha Maria Teresa com

⁷ COUTINHO, Lourival. ‘Carlota Joaquina’ revelou um grande scenographo. **Revista Fon-fon**, Rio de Janeiro, 24/06/1939, p. 14.

d. Pedro Carlos, afirmando que este seria um plano para favorecer o príncipe espanhol da reclamação do trono na região do rio da Prata. Quando o príncipe responde que não se trata de nenhum plano, a princesa responde: “Tens razão. Tu não fazes planos. Fazer planos é um exercício para a inteligência. Exige imaginação e atividade mental. São coisas que tu não tens”.⁸ Ao longo de toda a peça, Carlota Joaquina insistirá na caracterização do marido como pacóvio, covarde e glutão, características que acompanham d. João em muitas de suas maliciosas caracterizações.

Quanto aos recursos cômicos criados pelo dramaturgo, os mais interessantes referem-se à relação de d. João com o seu valido Lobato. Este é apresentado como um capacho, que bisbilhota os demais em favor de sua majestade e chega mesmo a coçar-lhe a perna. Lobato também é o responsável por preservar o príncipe em suas crises de enxaqueca e, principalmente, fornecer-lhe os “franguinhos” assados que o personagem devora durante todo o espetáculo. Em uma das cenas mais engraçadas da peça, após confiscar as joias da princesa que se destinavam à conspiração do rio da Prata, d. João se ressentido por sua esposa tê-lo chamado de ladrão:



D. João – Estás vendo, seu Lobato, que atrevimento? Chamar-me, a mim, de ladrão?

Lobato (cínico) – O príncipe regente não rouba; o príncipe regente confisca...

D. João – Deixe as joias aí, seu Lobato. Cuide de uma coisa mais urgente: corra, homem! Ande, vá buscar o meu franguinho!

*(Lobato corre. D. João tamborila com as mãos sobre o ventre, um riso de gula estampado no rosto).*⁹



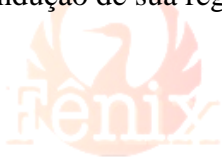
⁸ MAGALHÃES JR., Raimundo. Carlota Joaquina. **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, 23/05/1942, p. 8.

⁹ Ibid., p. 14.

Figura 01 - Lobato (Darci Cazarré) serve os franguinhos a d. João VI (Jaime Costa)¹⁰

A exploração dos caracteres cômicos não se restringe a figura de d. João e se estende aos demais personagens, criando um ambiente para a corte portuguesa marcado pelo personalismo, pela corrupção, conspirações, capachice e hipocrisia social.

O segundo ato da peça se desenvolve em três planos, construídos em temporalidades distintas, de 1817 a 1821. O primeiro apresenta a intriga em que se envolve Carlota Joaquina com o seu amante Fernando Carneiro Leão, que culmina com o assassinato – a mando da rainha – da esposa, Gertrudes; neste contexto, a rainha demonstra todo o seu desprezo pelo Brasil. O segundo e o terceiro planos são reveladores do diálogo da peça com o público do seu tempo, num nível político e patriótico. Nos últimos quadros, d. João faz um inventário de suas obras no Brasil e orienta d. Pedro – que após se casar com d. Leopoldina da Áustria, abandona a vida libertina para assumir seu amor e seu compromisso cívico com o futuro do Brasil – na condução de sua regência:



D. João – Aí tens o Brasil, Pedro. Bem sabes como o encontrei. Bem vês, agora, como o deixo. Era uma colônia em precárias condições de progresso. *É hoje uma pátria que se alevanta, uma terra que há de ser, no futuro, uma grande nação.* Feliz terra é esta, que tudo produz e tudo ostenta no seu solo riquíssimo! Faze desta terra o orgulho do continente. Sabes bem o que procurei fazer por este reino do Brasil. Dei-lhe alfândegas. Dei-lhe um banco. Dei-lhe moeda própria. Dei-lhe ensino, desde o de agricultura ao da economia política. [...] Estimulei a cultura, declarando isentos de direitos os livros importados no Rio de Janeiro... Criei vantagens para a extração e a fundição de ferro... Estimulei a lavoura, pecuária e indústria...

D. Pedro (emocionado) – Meu pai, juro-lhe que tudo farei pela grandeza do Brasil!

D. João – Pedro, meu filho, ouve o meu último conselho: caso as circunstâncias o exijam, põe a coroa sobre a sua cabeça, antes que algum aventureiro ouse lançar mão dela.

[...]

D. Pedro – Estou contente. Tenho confiança em mim próprio. Mais do que isso, porém, maior, bem maior, *é a confiança que me inspira o futuro do Brasil!* (no início da fala, ouvem-se acordes do Hino Nacional Brasileiro, que vão crescendo, crescendo, até se fazerem ouvir com todo vigor na hora em que CAI O PANO) [grifos nossos].¹¹

¹⁰ CARLOTA Joaquina no Rival. **O Malho**, Rio de Janeiro, 23/07/1939, p. 31.

¹¹ MAGALHÃES JR., Raimundo. Carlota Joaquina. **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, 23/05/1942, p. 26

É notável, no desenvolvimento da peça, a mudança de foco das intrigas palacianas da corte portuguesa no Rio de Janeiro – e a exploração cômica dos seus caracteres – para a exaltação cívica dos feitos de d. João, e de d. Pedro, como exaltação patriótica do Brasil, que culmina com a execução do hino nacional brasileiro no fim do espetáculo. É evidente, no trecho que destacamos, como as falas do rei de Portugal e do futuro rei do Brasil concorrem para a *exaltação do futuro* do Brasil que, coerente com a propaganda estadonovista, estaria concretizada no *presente* por Getúlio Vargas.

Mariza Guerra de Andrade, importante estudiosa da obra de Raimundo Magalhães Jr., desenvolveu um argumento interessante para explicar esta duplicidade de vieses presentes em *Carlota Joaquina*. Segundo ela, existem dois planos interpretativos e complementares na peça: um *plano de superfície*, “legalizado e aceito pelas normas vigentes do governo”, que explicaria o tom patriótico, favorável e em acordo com a propaganda estadonovista¹²; e um *plano subterrâneo*, que operaria “sobre a suspensão daquilo que, no cotidiano, devia ser proibido ou inaceitável, pois se fazia troça com a autoridade, com o poder” – nesta perspectiva, ainda segundo a autora, a crítica de costumes seria usada para “zombar do poder autoritário na tradição brasileira e naquela conjuntura nacional pós-golpe, cuja ideia de conspiração, como na peça, envolve a então vida presente”.¹³ A autora justifica sua interpretação a partir do declarado “antigetulismo” do autor, que se auto exilou do país dois anos depois, em 1941. Ainda sugere uma aproximação simbólica entre a figura de d. João VI com a figura de Vargas: “a silhueta baixa e atarracada, a sagacidade política e mesmo o item enxaqueca seriam umas das pedras do rei português como as de Getúlio Vargas...”.¹⁴

Esta *ambiguidade* das formas e temas presente em *Carlota Joaquina* não se deve, no entanto, somente às subreptícias estratégias políticas de Raimundo Magalhães Jr. diante do duro aparato censório do Estado Novo. Ela deve ser vista, também, como fenômeno coerente com as formas cômicas características do período em que a peça foi

¹² Numa feliz associação, Mariza Guerra de Andrade remete o tom triunfalista do fim da peça ao musical *O descobrimento do Brasil*, de Villa-Lobos, uma “alegoria mítica da brasilidade”, que, no mesmo ano, também “fez parte do calendário cultural do Estado Novo”. Cf. ANDRADE, Mariza Guerra de. **Anel Encarnado: biografia & história em Raimundo Magalhães Jr.** Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013, p. 144.

¹³ ANDRADE, Mariza Guerra de. **Anel Encarnado: biografia & história em Raimundo Magalhães Jr.** Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013, p. 150.

¹⁴ *Ibid.*, p. 146.

escrita e encenada, uma vez que o humor brasileiro, na primeira metade do século XX, foi caracterizado como:

Um espaço peculiar misturado à prática da vida, e que por isso regride sempre à ética individual, desmascarando as morais sociais dos interesses privados, explorando ou acentuando seus contrastes com o impessoal e o público [...] Nos inúmeros procedimentos, variantes e dispositivos cômicos peculiares, a narrativa humorística trabalhou arditamente com o contraste súbito entre estes dois contextos mutuamente incompatíveis, provocando o efeito do inusitado e do surpreendente naquele ‘solavanco mental’ característico das anedotas, chistes e piadas.¹⁵

Entre os vícios, as conspirações e as imagens caricatas dos personagens que representam as figuras do poder na peça, notadamente d. João VI – certamente reforçados pela interpretação histriônica de Jayme Costa –, e o sentido público e civil das ações deles, em outras palavras, o engrandecimento da nação proveniente dos seus atos públicos, há uma separação que os sujeitos envolvidos na representação (dramaturgo, atores, censores e público) dominavam amplamente. Zombar da ética individual de um governante não significava o mesmo que zombar do país que era governado por ele. Esta articulação entre os sentidos políticos e estéticos do espetáculo explica como Raimundo Magalhães Jr. podia propor uma crítica, ainda que em um “plano subterrâneo”, de Getúlio Vargas sem, necessariamente, desqualificar a nação governada por ele. Em 1972, durante a ditadura militar brasileira, quando *Carlota Joaquina* foi impugnada de um concurso comemorativo sobre o sesquicentenário da independência, o autor afirmou: “foi impugnada sob a alegação de que era ofensiva ao chefe de Estado. E olha que d. João nem brasileiro era... O mais interessante é que ela foi editada por Gustavo Capanema, então ministro da ditadura Vargas!”.¹⁶ Outros tempos, outras formas de pensar as relações entre as formas cômicas e a política.

Podemos afirmar, neste sentido, que a construção do texto de *Carlota Joaquina*¹⁷, particularmente no que se refere à construção da imagem de d. João VI, obedeceu a uma dupla perspectiva interpretativa: no nível de sua importância para a

¹⁵ SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso** – a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, p. 303.

¹⁶ FOLHA da Tarde, São Paulo, 12/03/1975 *apud* ANDRADE, Mariza Guerra de. **Anel Encarnado**: biografia & história em Raimundo Magalhães Jr. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013, p. 132.

¹⁷ Para uma compreensão mais ampla das fontes consultadas por Raimundo Magalhães Jr. na escrita da peça, consultar: ANDRADE, Mariza Guerra de. **Anel Encarnado**: biografia & história em Raimundo Magalhães Jr. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013, pp. 135-139.

vida pública brasileira, Raimundo Magalhães Jr. seguiu a tradição historiográfica criada por Francisco Adolfo de Varnhagen, que exaltava os feitos do monarca para o futuro do país; no nível da sua caracterização pessoal, orientou-se pela tradição ligada a Oliveira Martins, com toda a sua carga risível, que, a partir da caricatura, tinha como objetivo diminuir a importância da dinastia Bragança e da monarquia como sistema político com seus vícios e corrupções. Esta dupla caracterização pode ser vista como coerente apenas num ambiente repressivo que impedia a livre circulação de ideias e cujas formas estéticas obedeciam a manifestações ambíguas, ou seja, durante a ditadura do Estado Novo.

D. João VI (HELDER COSTA, 1979): A MÁSCARA GROTESCA COMO METÁFORA DO PODER – UM EXERCÍCIO DE MEMÓRIA SOBRE O ESTADO NOVO PORTUGUÊS

Façamos agora a viagem que d. João VI fez em 1821, do Rio de Janeiro para Lisboa, não para tentar salvar a coroa portuguesa da ameaça liberal, mas para vê-lo sendo novamente representado pelo teatro, através da dramaturgia de Hélder Costa, e da cena do grupo *A Barraca*, no ano de 1979.

O grupo teatral, homônimo daquele criado na Espanha por Federico García Lorca em 1932, surgiu em Portugal no período pós-1974 com uma proposta de teatro político, crítico e popular. Em 1979, o grupo montou o texto dramático de Costa naquele que foi um de seus espetáculos mais aclamados pelo público e pela crítica especializada.¹⁸

D. João VI é o único dos nossos três objetos de análise que traz o monarca como protagonista e, conseqüentemente, como foco narrativo na construção da trama. Ainda que seja notadamente um espetáculo de comédia, Hélder Costa não optou por fazer um aprofundamento personalista sobre a personagem d. João VI a partir das formas e imagens consagradas pela tradição; pelo contrário, o “protagonista”, na peça, é tomado como um dos mais emblemáticos símbolos do *poder instituído* em Portugal, ou seja, a peça não é sobre o monarca, mas sobre a sua atuação como representante do poder em relação com as forças políticas de seu tempo. Esta interpretação parte do fato

¹⁸ *D. João VI* foi encenado por *A Barraca*, no Brasil, em duas ocasiões: em 1980, numa iniciativa do Serviço Nacional de Teatro; e em 2003, numa parceria com a Companhia Ensaio Aberto e com o apoio do Centro Cultural Banco do Brasil.

de que as características pessoais de d. João – por tantas vezes exploradas nas mais diversas linguagens em Portugal e no Brasil – não são mobilizadas pelo dramaturgo e pela encenação como gatilhos para o desenvolvimento dos exercícios críticos e cômicos; em *D. João VI*, os caracteres que compõem a figura de d. João são compostos a partir das situações, intrigas e interesses nos quais é envolvido em diferente momentos de sua vida.

O texto de Hélder Costa é dividido em dois atos. O primeiro, composto por 17 cenas, abarca o período de formação de d. João, de sua infância até a fuga da corte para o Brasil. Neste contexto, o autor destaca a forte influência da reação conservadora “anti-pombalina” – capitaneada pelo clero e pela primeira nobreza – que marcou a infância, a educação e, num exercício irônico, mesmo a iniciação sexual do príncipe. Em cenas rápidas e dinâmicas, os principais acontecimentos políticos que envolveram a monarquia portuguesa no período são desenrolados diante do espectador, e compõem um d. João cuja principal característica é a vacilação, a incapacidade de definir posições, tanto no âmbito da vida privada, das intrigas da corte, quanto no que diz respeito às pressões francesas e inglesas. A palavra mais usada pelo monarca, e por sua diplomacia, em todo o ato é *neutralidade* – em algumas cenas, explicita-se o desinteresse do príncipe regente pela política, e sua preferência pela música sacra, por exemplo.

O segundo ato é composto por 11 cenas e, após breves passagens que tratam da presença da corte no Brasil, concentra-se no avanço das ideias liberais em Portugal e no consequente retorno da corte para Lisboa. Neste contexto, acentua-se ainda mais o caráter vacilante de d. João, incapaz de promover soluções eficientes diante da guerra de facções que divide o reino, ou seja, sufocar o avanço político do vintismo e, por outro lado, lidar com a reação conspiratória do “partido apostólico”, absolutista, concentrada em Carlota Joaquina e em d. Miguel. Mantendo sua postura conciliatória, neutra, diante do jogo de forças, d. João será alvo de conspirações (a Vilafrancada e a Abrilada) e, por fim, morrerá vítima de um envenenamento encomendado por Carlota Joaquina, em 1826.

A dramaturgia de *d. João VI* possui uma dinâmica peculiar, onde a comédia resulta do descompasso entre as ideias expressas verbalmente pelos personagens e suas respectivas expressões corporais, composições cênicas etc., onde “o que se diz” é imeditamente contestado pelo “como se diz”. Vejamos um exemplo deste processo na composição dramática. Na cena 12, do primeiro ato, os ministros Luís Pinto de Sousa

Coutinho e Antônio de Araújo Azevedo são pressionados, separadamente, pelos ministros da França e da Inglaterra e juram lealdade a ambos. D. João, neste ínterim, recebe notícias da Espanha sobre o avanço das tropas francesas em direção a fronteira do reino:

Luís Pinto – Somos ofendidos.
D. João – Somos.
Luís Pinto – Somos responsáveis pelos nossos antepassados.
D. João – Somos.
Luís Pinto – Somos bravos e somos capazes de defender as nossas fronteiras.
D. João – Somos.
Luís Pinto – O Exército! Mercenários! Mande chamar o comandante em chefe!
D. João – O Duque de Lafões!
(*Entra o Duque de Lafões. Velhíssimo, alquebrado, empoado, ridículo*)
Duque de Lafões – Sua Alteza! Os traidores, não passarão!¹⁹

Cenas deste teor compõem todo o texto teatral. De modo geral, os hábitos, os gestos, as sociabilidades da corte portuguesa são apresentados ao espectador por meio deste movimento, que cria a imagem geral de uma nobreza ridícula, viciada, chafurdada em devassidão e anacrônica. A duplicidade de sentidos favorece a criação do efeito cômico, pois, como exposto por Bergson em suas reflexões sobre o riso, este decorre, em grande medida, da observação da incapacidade do homem em se adaptar às dinâmicas sociais da realidade.²⁰ O riso tem um importante papel político neste espetáculo, na medida em que este jogo cômico cria um distanciamento do espectador diante da história narrada no palco, que pode, desse modo, analisá-la criticamente.

As características da encenação, também dirida por Hélder Costa, reforçam este entendimento: o diretor se apropria de formas próprias do teatro épico (os personagens falam diretamente à platéia, personagens são transformados em ventrílocos e são “manipulados” por outros, o cenário e a trilha sonora etc.) para favorecer o processo crítico e descarnar o caráter ridículo das personagens, notadamente d. João VI, envolvidas naquele jogo de poder.

Tanto as formas da composição dramática quanto a estética espetacular de *D. João VI* são pensadas com o intuito de fornecer uma perspectiva crítica sobre os

¹⁹ COSTA, Hélder. **D. João VI**. Lisboa: Instituto Superior de Psicologia Aplicada, 2008, p. 39-40.

²⁰ BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes.

símbolos do *poder* na tradição política portuguesa. Neste sentido, o próprio Hélder Costa dizia, em 1980:

Devo confessar que o objetivo essencial deste trabalho tem a ver com *uma análise-autópsia do Poder, dos nossos dias de hoje, e proximamente futuros*. A ideia da minha peça tem a ver com o seguinte: um poder que não é popular (aceito pelo povo), e que não é patriótico (nacional e independente) está condenado à autodestruição. A dinâmica da História demonstra que todos os Poderes intermediários e indefinidos, hesitantes e indecisos, cavam a sua própria sepultura.²¹

Fica evidente, pelas palavras do diretor, o tom político assumido na composição de *D. João VI* como um exercício para pensar criticamente o tema do Poder. D. João é tomado como a alegoria de um poder hesitante, vacilante, que, ao proceder desta maneira, favorece o avanço de forças políticas conservadoras, antipopulares, fascistas etc. Assim, fica claro que *A Barraca* concebe o espetáculo como um exercício de memória no imediato pós-74, para *passar a limpo* a história de Portugal, de modo a erradicar do jogo político as forças que, em diferentes momentos históricos, impediram o avanço de governos populares e democráticos. Neste sentido, a morte por envenenamento de d. João, ao fim da peça, funciona como uma metáfora do destino do poder que atua em busca da “neutralidade” por meio de estratégias de conciliação de forças políticas antagônicas.

A concretização da proposta encontrou a sua plena realização na interpretação de d. João por Mário Viegas, conforme apreciação crítica de Yan Michalski:

Todo o brilho de **D. João VI** articula-se em torno de um eixo: o espantoso desempenho de Mário Viegas. Eis aqui um desses atores em estado de graça, de que a gente não consegue despregar os olhos, que nos propõe a todo momento algo de novo, divertido e inteligente, e com o mero desenrolar de *seu desempenho escreve, na verdade, o subtexto do espetáculo*. [O seu desempenho] tem uma notável aula de tempo de comédia, servido por uma nitidez e inventividade do desenho do gesto e da máscara como poucas vezes vi. Mas tem, sobretudo, a coragem de compor uma impiedosa figura de débil mental, e a sabedoria de insuflar nela um sopro de vida suficiente para conferir-lhe, sem abrir mão do grotesco, crescente consistência humana, que faz com que possamos leva-la a sério como ponto central em torno do qual gira o debate político da peça. Até mesmo certos desgastados chavões da interpretação caricata à antiga transfiguram-se, nas mãos de Viegas, em recursos lucidamente destinados a enriquecer e conduzir o raciocínio do espectador [grifos nossos].²²

²¹ MICHALSKI, Yan. “D. João VI” fecha a barraca. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29/06/1980, p. 8.

²² MICHALSKI, Yan. Barraca conta Zé e João. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 01/07/1980, p. 7.

A interpretação de Mário Viegas foi capaz de conferir uma complexidade a d. João VI que, sem abandonar a máscara cômica e o grotesco, foi capaz de incluir o “patético com tinturas de tragédia”.²³ Na fotografia do espetáculo (imagem 02), vemos o trabalho de composição gestual do ator: os pés e mãos juntos, ombros encolhidos, a máscara cômica “ingênua”, expressam o caráter vacilante, medroso, do monarca, que, como vimos, é o ponto chave da alegoria do poder proposta por Hélder Costa em *D. João VI*.

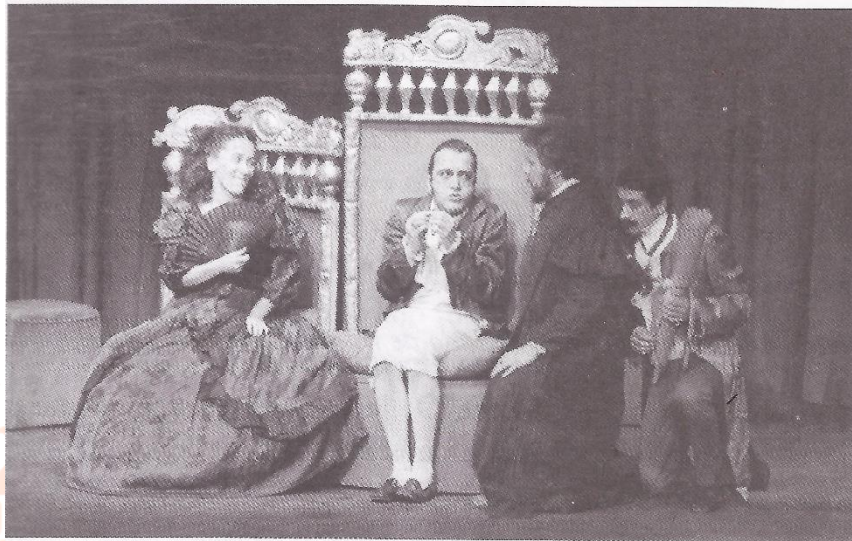


Imagem 02 – D. João VI (Mário Viegas) em seu trono, assediado por cortesãos

É importante ressaltar que *D. João VI*, escrito no imediato pós-1974, dialoga diretamente com a tradição histórica e formal do Estado Novo português, na medida em que constrói uma interpretação crítica e irônica sobre o período joanino, em confronto, portanto, com o esforço de reabilitação de figuras históricas característico de todo o período do “salazarismo triunfante”.²⁴ Todo o espetáculo, neste sentido, é pensado como um exercício de contraposição a uma memória política recente, isto é, “o gesto desconstrutor [do espetáculo] não incide sobre as imagens de d. João VI, mas sobre a

²³ DEL RIOS, Jefferson. “D. João 6º”, a vez de Lisboa se mostrar. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27/06/1980, p. 3.

²⁴ PEDREIRA, Jorge; COSTA, Fernando Dores. **D. João VI: um príncipe entre dois continentes**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 28.

visão que deles fizeram os discursos impositivos no poder e dela se alimentaram para poder afirmar uma propaganda ideológica totalitária e irretocável”.²⁵

O exercício crítico realizado por Hélder Costa e pelo grupo *A Barraca* em 1979 deve ser entendido, portanto, à luz dos debates políticos de seu tempo, marcados pela autópsia do salazarismo, pela reflexão sobre o papel político das forças conservadoras em Portugal, de suas estratégias de propaganda e poder. É neste sentido que o dramaturgo afirma que o seu objetivo é que o espectador “se sinta mais livre de ideias e conceitos atrasados; [...] que se fique livre de D. João VI, mas que se fique a odiar quem o envenenou”.²⁶

CARLOTA JOAQUINA, PRINCESA DO BRAZIL (CARLA CAMURATI, 1995): HISTÓRIA E HUMOR NO CINEMA DA RETOMADA

Hélder Costa representou seu *D. João VI* no Brasil em duas ocasiões: em 1980 e em 2003. Nesta segunda viagem ao Brasil, numa parceria com a companhia Ensaio Aberto e com o Centro Cultural Banco do Brasil, o diretor escreveu no texto de apresentação que a boa recepção de público e crítica que o espetáculo obteve no Brasil devia-se, acreditava, a uma especial afetividade por parte do público brasileiro em relação ao seu primeiro rei “brasileiro”. Além disso, acrescentava que isto se devia ao fato indiscutível de ele ter significado um “salto qualitativo” na condição de colônia, e ao pioneirismo do espetáculo em apresentar ao público contemporâneo “as circunstâncias históricas que tinham forçado a Corte a fugir para o Brasil, e ter ficado a conhecer o final trágico de um Rei hesitante e dividido entre o amor do povo e o ódio do círculo aristocrático”.²⁷

As palavras do dramaturgo e diretor, se por um lado, são estranhas às intensões apresentadas em 1979, por outro, revelam um desconhecimento do repertório artístico contemporâneo brasileiro sobre a história da vinda da monarquia portuguesa para o Brasil e as suas consequentes interpretações. Isto porque alguns anos antes, a corte joanina foi tema de diversas narrativas que tiveram grande repercussão nacional e

²⁵ VALENTIM, Jorge. ‘D. João VI’, de Hélder Costa ou O universo da corte no universo do teatro. In: COSTA, Hélder. **D. João VI**. Lisboa: Instituto Superior de Psicologia Aplicada, 2008, p. 114.

²⁶ COSTA, Hélder. **D. João VI**. Lisboa: Instituto Superior de Psicologia Aplicada, 2008, p. 5.

²⁷ COSTA, Hélder. O regresso de D. João VI. In: COSTA, Hélder. **D. João VI**. Lisboa: Instituto Superior de Psicologia Aplicada, 2008, p. 101.

apresentaram visões da história marcadas pela sátira, pela paródia, pelo escracho, pelo burlesco etc. e que, deste modo, estiveram muito distantes de revelar uma “especial afetividade” do público brasileiro por seus “primeiros monarcas”. A principal delas, certamente foi *Carlota Joaquina, princesa do Brazil*, de Carla Camurati

Carlota Joaquina, princesa do Brazil foi lançado nas salas de cinema de algumas capitais brasileiras em fevereiro de 1995 para se tornar um filme paradigmático. O período 1990 era considerado como de “terra arrasada” para o cinema nacional, impressão que se aprofundou com o fim da Emfracine e do Concine pelo governo Collor, em 1990. Neste contexto, o filme de Carla Camurati – que se encarregou pessoalmente da escrita do roteiro, direção, produção e distribuição –, feito com poucos recursos financeiros²⁸ e que arrebatou mais de 1,5 milhão de espectadores em todo o país, foi considerado o símbolo da *retomada* da produção cinematográfica nacional.²⁹

Muito já foi escrito sobre o filme, desde o destaque de seu papel *histórico* no cinema brasileiro até as questões estéticas, históricas e políticas que o inspiram, o que dificulta uma leitura descarregada de mediações.³⁰ Por isso, o foco aqui se dará sobre o modo como a cineasta constrói a personagem d. João VI e como estas questões já exploradas pela crítica e pela historiografia deram sustentação a esta construção.

Mesmo o espectador mais desatento percebe rapidamente que *Carlota Joaquina, princesa do Brazil* é uma paródia da história da princesa espanhola que se casou com o príncipe de Portugal e que, após a invasão dos dois reinos pelas forças napoleônicas, fugiu para se tornar a “princesa do Brazil”. Para contar esta história, as roteiristas Carla Camurati e Melanie Dimantas criaram uma estratégia narrativa em que um jovem escocês conta a história de Carlota Joaquina para uma menina de dez anos.

²⁸ Os custos de produção e exibição do filme foram estimados, à época, em R\$673 mil. Cf. DUARTE, Regina Horta; et al. *Imagens do Brasil: o cinema nacional e o tema da independência*. **Lócus**, Revista de História. 6(1). Juiz de Fora, 2000, p. 107.

²⁹ Para uma leitura mais aprofundada do que se caracterizou como “cinema da retomada” consultar: NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada**: depoimento de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

³⁰ Dentre os estudos que revelam as apropriações do discurso histórico no filme destaque: VAINFAS, Ronaldo. “Carlota Joaquina”: caricatura da história. In: FERREIRA, Jorge. SOARES, Marisa de Carvalho. **A História vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001; DUARTE, Regina Horta; et al. *Imagens do Brasil: o cinema nacional e o tema da independência*. **Lócus**, Revista de História. 6(1). Juiz de Fora, 2000, pp. 99-115; VILALTA, Luiz Carlos. *Carlota Joaquina, princesa do Brazil: entre a história e a ficção, um “romance” crítico do conhecimento histórico*. **Revista USP**, São Paulo, n.62, jun/ago, 2004.

De fato, o foco narrativo do filme é a vida da princesa, desde o seu casamento com d. João, na corte de Carlos V da Espanha, quando tinha apenas dez anos, até a sua morte em 1830, no palácio de Queluz, Portugal, sendo que a maior parte da narrativa se concentra na viagem e estadia dos monarcas no Brasil.

O enredo do filme de Carla Camurati se serve fartamente daquele criado por Raimundo Magalhães Jr., em 1939, sobretudo a trama que envolve o caso de Carlota (Marieta Severo) com Fernando Carneiro Leão e o subsequente assassinato, a mando de Carlota, de sua esposa Gertrudes. A apropriação é tão evidente que inclui até mesmo o assassino Orelha e o episódio em que d. João (Marco Nanini) atea fogo no inquérito que incrimina a rainha. No entanto, a forma como a diretora constrói esteticamente sua narrativa se distancia substancialmente do tom adotado pelo dramaturgo, que criava sob a censura do Estado Novo. Declarando ter se respaldado numa pesquisa em *farta documentação* e servindo-se de grandes *liberdades de invenção*, Carla Camurati e sua equipe de apoio compuseram uma narrativa onde as monarquias ibéricas, notadamente a portuguesa, são caracterizadas a partir dos elementos do *realismo grotesco*³¹, ou seja, os personagens gozam de autoridade social, mas esta é vazada por ações e imagens que não condizem com suas posições: seus dentes são podres, a princesa tem bigodes, a corte vive num ambiente de depravação sexual, gula e escatologia. A cena onde a corte portuguesa é apresentada ao espectador é emblemática deste exercício que percorre todo o filme: no cenário, os cortesãos ceiam diante de cruces e velas, ao som de uma música sacra, mas eles comem com as mãos, entre flatos e arrotos. Durante a viagem de barco que conduz a corte para o Brasil, os cortesãos vomitam todo o tempo, os piolhos devastam-lhes os cabelos etc.

É nesta perspectiva que ocorre a caracterização de d. João VI. Dentre os objetos artísticos analisados neste artigo, o d. João de Carla Camurati é o que mais se aproxima de uma *caricatura*, no sentido do *exagero* de uma particularidade que é aumentada até que se torne visível para todos, provocando o riso.³² Esta particularidade no caso do filme são duas: a covardia e a gula. Com efeito, o monarca é apresentado no filme como um ser covarde, inclusive para o amor – é Carlota Joaquina que

³¹ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Hucitec, 2008.

³² Cf. PROPP, Vladimir. **Comichidade e Riso**. Tradução de Aurora Bernardini e Homero de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 134.

praticamente o obrigada a consumir o casamento –, incapaz de tomar decisões, e que come durante todo o filme (não apenas os clássicos “franguinhos”, mas também abacaxis). Quando não está comendo no filme, d. João está “obrando” (defecando). Estas características do personagem, pinceladas pela diretora, são marcadas fortemente pela interpretação de Marco Nanini: o ator constrói o personagem num ritmo lento, quase débil, corporalmente retraído, o que reforça a ideia de um dirigente “que não faz nada” diante das obrigações da vida privada e pública, mera marionete nas mãos dos interesses estrangeiros, sobretudo ingleses.



Imagem 03 – D. João (Marco Nanini) come coxas de frango enquanto é “assessorado” por seus ministros e pelo representante da Inglaterra, Lord Strangford (Chris Hieatt), ruivo, à sua esquerda.³³

O figurino também contribui para a definição da caricatura do monarca: suas roupas são sujas, rasgadas e podres; nem mesmo na eminência da sua coroação como rei, no Brasil, ele se dispõe a encomendar um traje condizente com a ocasião. As cores são neutras, sobretudo o branco, o cinza escuro e o azul marinho, em oposição às cores vibrantes dos trajes e penteados de Carlota Joaquina. Aliás, percebe-se claramente que a construção do personagem d. João VI é realizada para servir de contraponto para melhor ressaltar os caracteres da protagonista: sua força, sua potência sexual, sua capacidade de articulação política, seu ímpeto aristocrático diante dos súditos etc. são evidenciados *em oposição* ao caráter de d. João VI.

³³ Fotograma retirado do filme **Carlota Joaquina, princesa do Brasil**, de Carla Camurati, 1995.

A paródia como forma de representação possui como principal característica a negação daquilo que é objeto da paradozição, de acordo com Propp:

É possível, a rigor, parodiar tudo: os movimentos e as ações de uma pessoa, seus gestos, o andar, a mímica, a fala, os hábitos de sua profissão e o jargão profissional; é possível parodiar não só uma pessoa, mas também o que é criado por ela no campo do mundo material. A paródia tende a demonstrar que por trás das formas exteriores de uma manifestação espiritual não há nada, que por trás delas existe o vazio. [...] Desse modo, a paródia representa *um meio de desvendamento da inconsistência interior do que é parodiado*.³⁴

A partir da definição feita por Propp sobre a paródia, percebemos que a construção dos caracteres cômicos no filme de Carla Camurati, notadamente os de Carlota Joaquina e d. João VI, tem como objetivo o desvendamento da inconsistência interior da monarquia portuguesa, num exercício de dessacralização política de figuras históricas que já foram consideradas superiores. Mais uma vez, percebemos que o objetivo da representação é o *poder*. Entretanto, quais são os possíveis significados deste exercício diante das questões de seu tempo? Em outras palavras, qual é a historicidade do riso em *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*?

A leitura de críticas cinematográficas publicadas em jornais na época de exibição do filme nos cinemas, bem como de artigos acadêmicos produzidos acerca de seus significados nos fornecem indícios de recepção para pensar sobre sua historicidade. Dentre eles, merece destaque o artigo publicado por Regina Horta Duarte, onde a equipe coordenada por ela analisa o filme de Carla Camurati em contraponto com *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, 1972) para pensar as diferentes construções imagéticas do tema da independência no cinema. Neste exercício, os autores destacam o tempo dispendido por Carla Camurati nas etapas de produção do filme (cerca de dois anos) como um indício de que toda a sua elaboração teve como pano de fundo momentos políticos importantes, como as diretrizes neoliberais, os escândalos de corrupção seguidos do *impeachment* de Fernando Collor, o governo Itamar Franco, e o plebiscito sobre o regime e a forma de governo do país – onde o retorno à monarquia aparecia como possibilidade concreta:

Tais fatos nos ajudam a entender o porquê da afirmação da diretora de que realizar o filme levou-a a compreender muitos problemas atuais do Brasil. Talvez sejam a chave para situar o estrondoso sucesso de

³⁴ PROPP, Vladimir. **Comichidade e Riso**. Tradução de Aurora Bernardini e Homero de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 84-85.

público alcançado por *Carlota Joaquina. Os temas da corrupção, da elite degradada e da abertura ao domínio estrangeiro são assuntos vitais para a sociedade brasileira dos anos 90* [grifos nossos].³⁵

Os autores viam, ancorados tanto em falas da diretora quanto na crítica cinematográfica, o filme como uma reflexão sobre as *origens* políticas do Brasil, no sentido de que o país *nasceu* pelas mãos de uma elite corrupta, zelosa de seus próprios interesses, patrimonialista etc., cujas características ainda definiam o grupo dirigente quase duzentos anos mais tarde – o que demonstrava amplamente as denúncias de corrupção que marcaram os governos de Collor e Itamar. Neste sentido, a diretora recorre à representação do passado como forma de questionar politicamente o presente, o que explicaria tanto o uso da comédia quanto o êxito e o reconhecimento do público.³⁶

Outro historiador, Luiz Carlos Vilalta, segue a mesma trilha interpretativa, e faz associações entre as figuras de d. João VI e Itamar Franco, na medida em que este último agiria “com titubeios” e passava, às vezes, “uma imagem apatetada, à semelhança de D. João VI”:



Posso conjecturar se, em alguma medida, na figura de Dom João, Carla Camurati não colou a de Itamar Franco. Sua chegada à presidência foi uma surpresa, assim como a ascensão de Dom João VI; no exercício do governo, ele também hesitava, parecendo ser manietado por outrem; expunha ou tinha exposta publicamente sua vida íntima, suposta ou não, verificando-se situação similar com o Dom João de Carla Camurati; sua conduta como governante, a despeito dos seus acertos, era lida por parte da imprensa da época com um misto de surpresa e desprezo.³⁷

É notável, portanto, como as questões políticas latentes no período de produção e exibição do filme balisaram a sua recepção; são elas que explicariam, em consonância com os aspectos artísticos do filme, a sua enorme repercussão junto a um determinado público ávido por uma catarse coletiva diante das ações dos grupos dirigentes do país, e que tornaram *Carlota Joaquina* o símbolo da retomada do cinema brasileiro.

³⁵ DUARTE, Regina Horta; et al. *Imagens do Brasil: o cinema nacional e o tema da independência. Lócus*, Revista de História. 6(1). Juiz de Fora, 2000, p. 111.

³⁶ Cf. DUARTE, Regina Horta; et al. *Imagens do Brasil: o cinema nacional e o tema da independência. Lócus*, Revista de História. 6(1). Juiz de Fora, 2000, pp. 99-115.

³⁷ VILALTA, Luiz Carlos. *Carlota Joaquina, princesa do Brasil: entre a história e a ficção, um “romance” crítico do conhecimento histórico. Revista USP*, São Paulo, n.62, jun/ago, 2004, p. 243.

O crítico Marcelo Coelho, da *Folha de São Paulo*, chamou a atenção para este mesmo aspecto e propôs ainda um outro ponto de vista sobre a relação entre política e humor em *Carlota Joaquina*:

Há quase 50 anos só se faz, no Brasil, a crítica da chamada história oficial. Ainda se apresenta como novidade a ideia de que dom Pedro 1º não foi nenhum herói, e que estivemos sempre nas mãos de oportunistas e de aproveitadores sem grandeza. Por que, então, o sucesso ideológico de "Carlota Joaquina"?

É como se ainda subsistisse a raiva pela colonização portuguesa, cujo desleixo e incompetência se celebram, neste filme, ambigualmente. "Veja, é por isso que somos assim" — mas também: "veja, não somos mais tão estranhos e loucos assim".

Quando se começou a fazer história crítica, marxista, no Brasil, o objetivo era outro. Ridicularizava-se a família imperial, a submissão de Portugal à Inglaterra, dentro de uma perspectiva que apontava para a emancipação nacional brasileira. Havia um projeto nacional nas obras de Caio Prado Jr. ou de Celso Furtado.

A crítica, cada vez mais violenta, ao passado nacional ainda sobrevive. Perdeu-se, entretanto, a ideia de um futuro independente. A modernidade é hoje sinônimo de integração cosmopolita, não de afirmação das reais ou imaginárias virtudes tupiniquins. De modo que, críticos do passado mas sem valores afirmativos quanto ao futuro, criamos uma atitude crítica e ao mesmo tempo cínica.³⁸

Na apreciação do crítico, sobressai o juízo sobre a ambiguidade do filme: ao mesmo tempo que apresenta ironicamente o papel do capital estrangeiro (Inglaterra) no destino dos monarcas portugueses, termina por poupá-los de qualquer crítica mais incisiva. Isto se deveria ao fato de que naquele momento, para o crítico, não haveria mais um projeto nacional a ser defendido livre de qualquer zona de influência política estrangeira (portuguesa, inglesa estadunidense?), e a modernidade cosmopolita (representada por Collor) fracassara de forma acachapante. Esta ambiguidade teria levado Carla Camurati a produzir uma autópsia do poder, tal como Hélder Costa, mas incapaz de propor valores afirmativos quanto ao futuro, o que explicaria sua atitude crítica e cínica.

Diante do que foi exposto, podemos perceber que o objetivo de Carla Camurati não era promover a crítica, por meio da derrisão, de uma determinada forma de governo – a monarquia –, como pensavam alguns integrantes da “família real brasileira” no

³⁸ COELHO, Marcelo. “Carlota Joaquina” debocha da história. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15/02/1995, p. 13.

momento de lançamento do filme.³⁹ A sua crítica se estende ao *poder* de forma generalizada, numa denúncia aos grupos dirigentes do país que, desde a sua origem, governam movidos por interesses próprios, tecem a política na base do *favor* – o filme mostra d. João concedendo títulos de nobreza, como a “Marquesa de Mataporcos”, às famílias que sacrificam suas parcas condições em prol dos membros da Corte. Neste sentido, d. João é tomado como a alegoria de um poder débil, estéril, despreocupado com as mazelas de seus súditos, inerte e, sobretudo, corrupto que, na visão da diretora, estaria enraizado no país desde suas origens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação dos usos sociais do passado revela que este é constantemente manipulado a partir das discussões políticas do presente. A estratégia narrativa utilizada nestes processos é a alegoria, onde a memória e a representação histórica são retrabalhadas em caracteres que mais apropriadamente se ajustam às interpretações e intenções dos sujeitos inseridos nos debates políticos de sua temporalidade.

Analisando três objetos artísticos que tinham como escopo a representação da história da Corte joanina, notadamente os monarcas d. João VI e Carlota Joaquina, pudemos perceber que estas figuras são sistematicamente revisitadas como arquétipos da *prática do poder instituído* tanto no Brasil quanto em Portugal. Em *Carlota Joaquina*, de Raimundo Magalhães Júnior, d. João VI é apropriado como uma caricatura *peçoal* de Getúlio Vargas, ainda que *o exercício do poder* seja preservado da caricatura, em acordo com as formas cômicas características da época. Já em *D. João VI*, de Hélder Costa, o monarca não é construído como um símbolo que personifica o poder, mas como o principal representante de um *determinado* modo de governar, vacilante, incapaz de aplacar as forças conservadoras antipopulares, num exercício de memória sobre o Estado Novo português. Finalmente, em *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, de Carla Camurati, a parodização obedece a um esforço em demonstrar a “inconsistência interior”, o vazio por trás das aparências, das elites governantes brasileiras a partir de uma leitura política dos governos de Collor e Itamar Franco.

³⁹ D. João de Orleans e Bragança, tataraneto de d. João VI, reagiu negativamente ao filme de Carla Camurati, acusando-a de promover uma visão errada da história. Cf. DUARTE, Regina Horta; et al. *Imagens do Brasil: o cinema nacional e o tema da independência*. **Lócus**, Revista de História. 6(1). Juiz de Fora, 2000, p. 111.

Nestes objetos, a comédia aparece como a forma artística predominante, mas não porque os seus autores interpretaram esta história a partir de uma chave cômica: esta “coincidência” se deve a existência de uma tradição narrativa construída sobre o período e sobre seus personagens, que se apropriou amplamente de caracteres cômicos como arma política. Cada um dos objetos analisados neste artigo, entretanto, apropriou-se desta tradição de uma forma diferente, realimentando-a com formas próprias e atualizando-a à luz de seus respectivos tempos históricos.

RECEBIDO EM: 25/05/2018

PARECER DADO EM: 13/06/2018



www.revistafenix.pro.br