

Representações do Mito Carlota Joaquina em Conflito: Chrysanthème versus Camurati

Representaciones del Mito Carlota Joaquina en Conflicto: Chrysanthème versus Camurati.

Representations of the Carlota Joaquina Myth in Conflict: Chrysanthème versus Camurati.

Eliane Campello

Resumo: Carlota Joaquina (Espanha, 1775 – Port., 1830) é uma das mulheres mais citadas pelas narrativas históricas, literárias e jornalísticas desde seus dias até a contemporaneidade.

A partir de textos variados é que versões opostas acerca da Rainha do Brasil tornaram-se conhecidas. Uma, baseada em acusações que a consideram ultrajante, pecadora e assassina, é a “lenda negra”; a outra, que a enfatiza como uma mãe devotada e uma esposa amorosa é a “lenda dourada”. Esse conflito gera o mito de Carlota. Proponho uma leitura de *A Infanta Carlota Joaquina* (romance histórico), de Chrysanthème, (1937, “lenda dourada”), em oposição à versão cinematográfica “Carlota Joaquina: princesa do Brasil” (1995, “lenda negra”), com roteiro e direção de Carla Camurati. Ressalto a categoria de gênero, na perspectiva da crítica literária feminista, e discursos entrecruzados.

Palavras-chave: Crítica literária feminista e discursos entrecruzados. O mito Carlota Joaquina. Chrysanthème. Carla Camurati. Discurso literário e fílmico.

Resumen: Carlota Joaquina (España, 1775 – Portugal, 1830) es una de las mujeres más citadas en las narraciones históricas, literarias y periodísticas desde sus días hasta la contemporaneidad. A partir de textos variados, versiones opuestas sobre la Reina de Brasil se tornaron conocidas. Una, basada en acusaciones que la consideran indignante, pecadora y asesina es la “leyenda negra”; la otra, que enfáticamente la presenta como una madre devota y esposa amorosa es la “leyenda áurea”. Este conflicto genera el mito Carlota. Propongo una lectura de *A Infanta Carlota Joaquina* (novela histórica), de Chrysanthème (1937, “leyenda áurea”), en oposición a la versión cinematográfica “*Carlota Joaquina: princesa do Brazil*” (1995, “leyenda negra”), con guión y dirección de Carla Camurati. Destaco la categoría de género, desde la perspectiva de la crítica literaria feminista y discursos cruzados.

Palabras clave: Crítica literaria feminista y discursos cruzados. El mito Carlota Joaquina. Chrysanthème. Carla Camurati. Discurso literario y fílmico.

Abstract: Carlota Joaquina (Spain 1775 – Port. 1830) is one of the most referred women by historical, literary and media narratives from her days up to date. From different sorts of texts, two opposing versions of the Queen of Brazil were brought up. One, founded on accusations that point her out as outrageous, sinner and murderer is the “dark legend”; the other emphasizes her as a devoted mother and a lovingly wife: the “golden legend”. This conflict sprouts the myth of Carlota. I propose reading the novel *A Infanta Carlota Joaquina* (historical novel), by Chrysanthème, published in 1937 (“golden legend”), opposing the movie version “*Carlota Joaquina: princesa do Brazil*” (1995, “dark legend”), screenplay and direction of Carla Camurati. I stress the category of gender, in the perspective of feminist literary criticism, and intercrossing discourses.

Keywords: Feminist literary criticism and intercrossing discourses. The myth Carlota Joaquina. Chrysanthème. Carla Camurati. Movie and literary discourse.

Eliane Campello – Doutora em Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora do PPG-Letras, da Universidade Federal do Rio Grande/RS (FURG). Interesse de pesquisa com foco em gênero, discurso, literatura de autoria de mulheres e crítica literária feminista. E-mail: elianecampello@gmail.com

Da calúnia, ainda sem base, sempre ficam restos...

(Chrysanthème, 1937, p. 195)

1. O mito

Para Barthes, em “O mito é uma fala” (2007)¹, “o mito é um sistema de comunicação, uma mensagem..., um modo de significação, uma forma”, estabelecida por limites históricos e condições de funcionamento, em que se insere a sociedade. No discurso, o que interessa é a forma como a mensagem é proferida: é uso social, na medida em que é adaptada a um determinado consumo e investida de recursos literários, imagens e revoltas. É a História, e não a “natureza” das coisas, que transforma o real em discurso e comanda a vida e a morte da linguagem mítica.

A fala é uma mensagem, portanto pode ser oral, escrita, uma imagem ou uma representação. A fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, o espetáculo, a publicidade pode servir de suporte à fala mítica: são culturas significativas. “O mito...possui um caráter imperativo, interpe-lador” (p. 216), isto é, impõe uma força intencional, obrigando o sujeito a acolher a sua ambiguidade expansiva. Em outros termos, há uma espécie de petrificação na superfície da fala mítica, devido à literariedade do sentido físico, enquanto o uso da significação está escondido, simultaneamente, sob o fato. Isto porque, *o mito é uma fala roubada e restituída* (p. 217, ênfase no original).

A motivação, vinculada à analogia, é um dos elementos da significação. Neste viés, Barthes afirma que uma imagem total excluiria o mito. Não há uma significação “cheia” ou “acabada”, porque “em geral, o mito prefere trabalhar com imagens pobres, incompletas, nas quais o sentido já está diminuído, disponível para uma significação: caricaturas, pastiches, símbolos etc” (p. 218-219).

É preciso focalizar o significante do mito como totalidade inextrincável de sentido e forma para que o fato seja percebido como a *presença* do mito. Esta será analisada de acordo com os próprios fins da sua estrutura e “o leitor vive o mito como uma história simultaneamente verdadeira e irreal” (p. 220). Tal focalização permite relacionar o mito a uma história geral e explicar como ele corresponde ao interesse de uma sociedade definida, em suma, passa à ideologia (p. 220).

De que forma é o mito acolhido hoje? Inocentemente ou como o reflexo de uma situação social? “O mito não é uma mentira nem uma confissão: é uma inflexão” (p. 221), porque ideológico, e, devido a sua naturalização, é vivido como uma fala inocente.

Este processo, o de transformar uma intenção histórica em natureza, uma eventualidade em eternidade, é o mesmo da ideologia burguesa.

Por ser um “sistema de valores”, o mito fica sujeito à interpretação, na medida em que a língua lhe propõe um sentido aberto: “Quando o sentido está completo e o mito não pode invadi-lo, transforma-o e rouba-o totalmente” (p. 224), porque o mito é uma linguagem que não quer morrer, assim como a *linguagem poética* (p. 225).

O maior poder do mito é a sua recorrência (p. 227), e “...amadurece porque se expande” (p. 242). É possível traçar o que os linguistas chamam de os *isoglosses* de um mito, isto é, as linhas que definem a zona social em que ele se manifesta (p. 242), denominado por Barthes de “zona de implantação do mito”. A liberdade de focalização depende da situação concreta do sujeito (nota 8, p. 233).

¹ Todas as citações são retiradas desta edição e indicadas entre parênteses pelo número da página.

Tomo por base essas reflexões para sustentar que o tema do romance e do filme, incrustado na figura da protagonista — Carlota Joaquina² —, é considerado um mito.

2. O mito Carlota Joaquina: lenda negra vs. lenda dourada

Minha proposta visa à apresentação de (re)leituras antagônicas de passagens do romance *A Infanta Carlota Joaquina* (romance histórico), de Chrysanthème³, publicado em 1937⁴, em confronto com a versão fílmica “Carlota Joaquina: princesa do Brasil”, de 1995, com roteiro e direção de Carla Camurati⁵.

Embora haja dificuldade de acesso aos romances de Chrysanthème, há convergência de entendimento entre as analistas de sua obra quanto a sua posição periférica no que tange ao cânone literário e à ideologia patriarcal, que coloca as mulheres em situação subalterna. Apesar de usufruir de “privilégios que são parte de sua herança familiar”, ela desafia os homens e “as mulheres de seu tempo”, de acordo com Silva, Moreira e Vieira (2016, p. 188). Já sexagenária, quando lança *A Infanta Carlota...*, imediatamente “os colegas de profissão” (jornalistas) demonstram “divergência de opinião”:

² Carlota Joaquina de Bourbon, Princesa espanhola e rainha de Portugal (Aranjuez, 25/4/1775-Queluz, 7/1/1830. Primogênita do rei IV de Espanha e da rainha, D. Maria Luísa Teresa de Bourbon. Com 10 anos de idade, casou em 8/5/1785 com o príncipe D. João, filho de D. Maria I, o qual tornou-se rei de Portugal, com o nome de D. João VI. A esquadra que conduziu o príncipe regente e D. Maria I ao Brasil, levava também a “astuciosa princesa”. As intrigas principiaram então a desenvolver-se mais cruéis e enredadoras e o ministro inglês, lorde Strangford, insinuou a D. João que ela lhe desonrava o tálamo conjugal. Carlota procurou ser agradável aos castelhanos e conseguiu ser nomeada regente de Espanha. Enviou, secretamente, víveres e dinheiro ao general Élio, em Montevidéu, para o que vendeu suas próprias jóias, pois teve a “astúcia” de conseguir que o governo da regência o permitisse. Instituiu uma ordem exclusivamente de senhoras, autorizada por D. João, em 1801, designada *Ordem das Damas Nobres de Santa Isabel*. Cf. *Dicionário Histórico-Portugal*, disponível em <<http://www.arqnet.pt/dicionario/carlotajoaquina.html>>. Acesso: 3/04/ 2018.

³ Chrysanthème, pseudônimo de Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos (RJ, 1870-1948). Filha da escritora Emília Moncorvo Bandeira de Melo, mais conhecida pelo pseudônimo Carmen Dolores (1852-1910). Publicou vários romances, sendo o primeiro *Flores modernas* (1921) e o último, *A Infanta Carlota Joaquina* (1937), além de 1530 crônicas em jornais, como *O Paiz* (1914-1937) e *Diário de Notícias* (1936-1943), entre outros (PINTO, 2006, p. 7). O pseudônimo da autora tem origem na obra de Pierre Loti denominada *Madame Chrysanthème* (1887). “A autora sobrevive da literatura e possui laços com a sociedade que permitem visualizá-la como pertencente ao campo literário de maneira excêntrica”, diz Gens (2016, p. 1). Suas personagens femininas “não agem segundo as convenções, desfilam pelas ruas do Rio de Janeiro surpreendendo os passantes, usam o sexo como elemento de poder, utilizam drogas”, como “uma estratégia de sedução pelo apelo ao erótico, ao moderno, ao violento. A autora celebra o feminino, mostra-o e desnuda-o, através de representações vigorosas, que compõem o leque de possibilidades de entendimento de mulheres à beira do moderno...” (GENS, 2016, p. 1). Para Silva, Moreira e Vieira (2016), “Seus escritos são desconcertantes para a escrita de uma mulher daqueles dias” (p. 192). O posicionamento político e atualidade de Chrysanthème, torna-se aparente no que se refere à análise da condição feminina, na medida em que combate com vigor o patriarcado e tematiza as mudanças marcantes da *Belle Époque* no espaço urbano e nele, a presença de uma nova mulher. Por isto foi tão combatida. Um exemplo consistente vem explicitado no prefácio de *O que os outros não veem* (1929), com subtítulo de “Romance moderno de psycho-analyse feminina”, conforme registro de Toniosso e Alonso (2009, p. 48): “...sendo, entretanto, uma mulher sozinha entre um exército de escritores, de críticos, de rivais e de ... Inimigos!...Tentei pôr em guarda as minhas irmãs em espírito contra as hipocrisias e maldades dos vários cavalheiros de roupa branca...dessa tragédia que “os outros não veem”, procurei fazer um retrato fiel do amante de hoje. Os homens, pois, não devem ler este meu livro...Vendo-se retratados nas suas páginas, com tamanha perfeição, revoltar-se-ão contra mim...” (CHRYSANTHÈME, 1929, p. 7-9).

⁴ Todas as citações são retiradas desta edição e indicadas pelo número da página entre parênteses.

⁵ Carla Camurati (RJ-1960) é diretora, produtora, roteirista e atriz. Participa em novelas da Globo e recebe o prêmio de melhor atriz em Gramado (1988) por sua atuação no filme *Eternamente Pago* (1988), de Norma Bengell. Começa carreira como diretora de curtas e dirige em 1994 o longa *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, seguida por *La Serva Padrona* (1998), *Copacabana* (2001) e *Irma Vap—O Retorno* (2006). “O filme ‘Carlota Joaquina, Princesa do Brasil’ leva aos cinemas cerca de 1,3 milhão de espectadores, tornando a diretora referência do chamado cinema da retomada no país”, cf. Enciclopédia Itaú, em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14464/carla-camurati>>.

Esta sendo exposto nas...livrarias mais um volume da brilhante escriptora e... distinta collaboradora Chrysanthème. Como a propria autora affirma no prefacio dessa obra, o espirito que orienta o livro é... contrario a quasi tudo quanto até agora se tem publicado em torno da discutida personalidade da esposa de D. João VI. Chrysanthème estuda no seu novo livro, uma Carlota Joaquina diferente, defendendo-a, mesmo, dos continuos ataques da maior parte dos nossos homens de letras e historiadores. Todo elle escripto naquelle estylo simples e incisivo que constitue um dos encantos dos livros de Chrysanthème, “A infanta carlota joaquina”, certamente alcançará o exito que merece (*Diário de Notícias*, 05/08/1937, p. 2) (In: SILVA, MOREIRA E VIEIRA, 2016, p. 192).

O colega de Chrysanthème do *Correio da Manhã*, por outro lado, apesar de discordar dela, propõe discutir seu posicionamento com respeito e vai além, na medida em que tece rasgados elogios à sua escritura, conforme se lê em:

O livro de Madame Chrysanthème “A infanta Carlota Joaquina”, que acabou de apparecer, merece ser lido, pois é uma habil reconstrução histórica do meio em que viveu e operou essa primeira (e unica) rainha do Brasil...Intentou Madame Chrysanthème rehabilitar a memoria de Carlota Joaquina, apre-sentando-nol-a como creatura “viril, intelligente e esforçada”...Eu creio que a maior homenagem que posso fazer á illustre autora é discordar da sua opinião, mas discutilla com o respeito que ella me merece...Como mullher, Carlota Joaquina deveria ter soffrido em extremo, porque era honestissimamente feia e muito tentada do terceiro inimigo de alma. Eu prefiro, longe, a pacatez e a gelatinosa bondade de D. João VI, que Madame Chrysanthème ataca bastante, fiada no que dizem os livros de Gastão Penalva e do Pedrino Calmon...Seu livro é esplendido. Merece ser lido, porque se lê com prazer e de um jacto. Isso, na literatura Nacional da época é raro (Goldin da Fonseca in *Correio da Manhã*, 05/08/1937, p. 2) (In: SILVA, MOREIRA E VIEIRA, 2016, p. 192,193).

Se, com “Carlota Joaquina, Princesa do Brasil”, Camurati esgotou a lotação das salas de cinema em todo o país (cf. nota 5, neste trabalho), em contrapartida, há manifestações de especialistas em várias áreas, como por exemplo, a da literatura, do jornalismo, da linguística, do discurso fílmico e histórico, que apontam para o modo superficial e maldoso, ideologicamente falando, com que a diretora trata a imagem da protagonista e situações relevantes da história do Brasil, como se pode ver em:

Na década de 90, o filme histórico serviu também como chancela de valor cultural para uma atividade que se encontrava desacreditada e com a sua estrutura de produção esfacelada. No entanto, ávida em dialogar com o público e se reafirmar enquanto produto cultural capaz de render dividendos, as representações da História no cinema brasileiro, com raras exceções, *eliminaram a contradição*. Entre o modelo televisivo e a narrativa hollywoodiana, este cinema colocou em primeiro plano a fábula, a compreensão simplória dos fatos e relegou ao papel de figurante no canto da tela a compreensão do momento histórico que retrata e quais as conseqüências (sic) destes no processo histórico (ênfase acrescentada, SANTANA, 2018, p. 7).

Sem dúvida, Carla Camurati *elimina a contradição* para contar uma história com um ponto de vista único. A roteirista e diretora não deixa margem para a contestação, enquanto Chrysanthème constrói sua narrativa exatamente a partir do embate entre a lenda negra e a dourada, explicitando seu lugar de fala, de imediato, já no “Prefácio”, conforme o texto a seguir:

Este meu livro “A Infanta Carlota Joaquina” não é propriamente obra histórica, dessas, que os homens inçam de datas, de falsidades, mais ou menos verossímeis, copiadas uns dos outros, e de sugestões, não raro, inconscientes. Por isso, tendo sempre lido e visto, faladas ou escritas, ofensas ignominiosas contra a desgraçada rainha do Brasil, vítima da época, do marido e dos aventureiros da hora, lembrei-me de defendê-la, lendo e meditando sobre o que se traçou e se refere à mesma através e nas linhas dos livros, ditos históricos⁶.

E, neste viés, a afirmativa de Marc Ferro, em “O filme: uma contra análise da sociedade?” (1975) reforça minha (re)leitura dos textos das duas autoras, marcados ideologicamente de modos opostos.

O que é patente para os documentos, para os filmes de atualidades, não é menos verdadeiro para a ficção. Demais, a parte inesperada, involuntária, pode também ser grande nesse caso. Esses lapsos de um criador, de uma ideologia, de uma sociedade constituem reveladores importantes. Podem ocorrer em todos os níveis do filme, como na sua relação com a sociedade. Seus pontos de ajustamento, os das concordâncias e discordâncias com a ideologia, ajudam a descobrir o latente por trás do aparente, o não-visível através do visível. Existe aí matéria para uma outra história, que não pretende certamente constituir um belo conjunto ordenado e racional, como a História; contribuiria, antes, para a purificar ou para a destruir (p. 7).

A protagonista de ambos os textos, Carlota Joaquina, é uma das mulheres mais (de)cantadas pelas narrativas literária, histórica e midiática, desde a época de sua existência até a atualidade. A partir de obras de gêneros textuais diferentes, foram criadas duas versões conflitantes acerca da Princesa/Rainha do Brasil, especialmente na Espanha, em Portugal e no Brasil. Uma se fundamenta em acusações que a apontam como megera, devassa, infiel e assassina: a “lenda negra”; a outra, que enfatiza sua atuação como mãe carinhosa, inteligente e esposa amantíssima: a “lenda dourada”. Esse embate dá origem ao mito Carlota.

O romance de 1937 vincula-se à “lenda dourada”, ao passo que o filme de 1995 reforça a “lenda negra”. Nessa arena discursivo-ideológica, de valor estético, é relevante a investigação acerca dos meios de representação do corpo feminino no texto literário e no fílmico. Sua representação vem se fixando como um estereótipo, atravessado, principalmente, por efeitos de sentidos oriundos de (re)interpretações acerca de sua sexualidade⁷. Como lembra Francisca de Azevedo (2003), a história joa-

⁶ Utilizo uma versão do romance (a 2ª. edição, a ser publicada), em que a linguagem está atualizada por mim.

⁷ São inúmeras as obras que seguem a “linha do escracho”, no dizer de Marilene Weinhardt (2009, p. 112). Ela afirma que apesar de considerar o romance de Chrysanthème mal resolvido ficcionalmente, seu interesse não é o de “resgatá-lo [ar] do limbo”, mas recai na própria autora (p. 113). Laurentino Gomes, em 1808, é explícito e pródigo ao referir-se à Carlota, como “esposa infiel e uma mulher feia, maquiavélica e infeliz”; “inteligente, briguenta e vingativa”; “uma rainha devassa e promíscua” (p. 178). Sara Marques Pereira (1999) traça uma “Genealogia da ‘lenda negra’”, composta inicialmente por estrangeiros, como por exemplo a obra hostil do francês, marquês de Bombelles (1786-1788), a do inglês, William Beckford (1834), que relata com humor o temperamento claro-escuro de Carlota e a de Madame Junot (1837). Pereira estuda também, entre outras, *as Memórias secretas de D. C. J.*, de José Presas (1830) e *Os escândalos de C. J.*, de Assis Cintra (1934).

nina vem atrelada ao anedotário que traça o perfil de Carlota Joaquina de Bourbon e Bragança, o que “permitiu que se fixasse no imaginário social a figura...de uma mulher vulgar, ambiciosa, perversa, inculta, enfim, transgressora de todas as normas morais e éticas inerentes às mulheres da nobreza de seu tempo” (p. 15).

Esta concepção estereotipada, as acusações desabonadoras ao seu aspecto físico e comportamento moral e sexual parece estar na origem do mito. O filme, ao alimentar a lenda negra, intensifica o senso comum a respeito de tal mito, contudo, no final do século XX e início do XXI, ouvem-se outras vozes, que se juntam à de Chrysanthème e tentam reverter essa noção negativa tanto na história quanto na literatura.

Para a historiadora Francisca de Azevedo (2003) não resta dúvida de que, no Brasil, o desabono ao físico e à moral de Carlota Joaquina deve-se à obra *D. João VI no Brasil*, de Manuel de Oliveira Lima, publicada em 1908, que assume como verdadeira a descrição da princesa contida em *Souvenirs d'une ambassade et d'un séjour en Espagne et en Portugal, 1808-1811*, publicado em Paris, em 1837⁸, pela Duquesa de Abrantes (1784-1838), a Madame Junot.

Em *Souvenirs d'une ambassade et d'un Séjour en Espagne et en Portugal, 1808-1811* (1838, v. 2; Anexo I, excerto [1]), Madame Junot (Laure Saint Martin) é positiva no que concerne à família real: “o objeto”, que merece “um estudo particular”, cujos “segredos parecem atávicos” (p. 261): “a Rainha de Portugal, Dona Maria, era louca” e seu espírito sempre foi medíocre... (p. 261); D. João VI – “inepto, sem nenhuma educação, que caça como um selvagem da América do Norte, sem nenhuma qualidade aparente, mesmo a mais ínfima, de um físico quase repelente” (262) — era este o “homem a quem Portugal obedecia em 1808, no momento em que o Imperador declarava o declínio da casa de Bragança” (p. 262). De acordo com Laure Junot, “a sociedade de Lisboa era tão nula quanto o país” (p. 228). “...esta é a história de Lisboa no momento em que cheguei”, diz ela (p. 229).

A curiosidade de Madame Junot, todavia, dirige-se especialmente para a “fisionomia” de Carlota, a quem diz conhecer “intimamente” e, por isto, sentencia:

A princesa do Brasil tem apenas 5 pés na parte mais alta de seu corpo... um coice de cavalo lhe encurtou o quadril e ela escandalosamente coxeava e seu ombro igualmente ficou torto...o peito da pobre princesa era, como o resto do corpo, um mistério da natureza divertido de se ver...esta parte dela era burlesca de deformidade...(Anexo I, excerto 2, p. 263)...sobre este corpo maravilhoso pairava a cabeça mais bizarramente feia que jamais se viu andar neste mundo (I, 2, p. 264). Os olhos eram pequenos, juntos, que lhe davam um olhar perverso e zombeteiro. Seu nariz...estava quase sempre inchado e vermelho...; sua boca, a parte mais curiosa desta figura repulsiva, era guarnecida de várias linhas de dentes pretos, verdes e amarelos, desordenadas como um flauta de Pan, ou como uma franja de cortina! Sua pele rude e queimada tinha, além disso, a feiúra de espinhas quase sempre supurando, e apresentavam um espetáculo hediondo; suas mãos eram feias e negras e situadas ao final de dois braços ossudos...Seus cabelos...negros ou russos...que se parecem com crinas (I, 2, p. 264). É com tal aparência, tal figura, que a princesa do Brasil se põe um dia a sonhar que poderia se tornar uma

⁸ As citações, neste trabalho, traduzidas livremente por mim e referidas pelo número da página entre parênteses, são retiradas do volume 2, publicado em Bruxelas, por Hauman, Cattoia et Comp, de 1837, disponível em <<http://books.google.com>>. Acesso em: 10/05/2018. Ver Anexo I, neste trabalho, com estas passagens no original francês. A obra, *Recordações de uma estada em Portugal, 1805-1806* (Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2008), foi com este título traduzida para o português por Magda Figueiredo, cf. informação retirada do site <<http://catalogo.bnportugal.pt>>. Acesso em: 25/05/2018.

famosa caçadora! E *voilà*...os pobres cervos que ela atrai para a morte somente pelo olhar de Medusa (I, 3, p. 265)...A princesa, com essa amável aparência da torção que já descrevi, está montada sobre um belo cavalo do país,...não como nós, nós e os ingleses, mas como se vê atualmente as mulheres dos agricultores..., isso é, *perna pra cá perna pra lá* (I, 3, p. 266).

O mito Carlota assim se estabelece. O discurso de Laure Junot é inspirado por ciúmes e raiva dos encontros diplomáticos entre o General de Napoleão, seu marido, e Carlota. O fato é que este discurso marcado passou de obra em obra. Não há, portanto, surpresa em se encontrar expressões em Oliveira Lima (1908) como “A simples menção d’este nome traz à imaginação um cortejo de caprichos dissolutos e de intrigas políticas” (p. 261), provocados por esta “mestra consumada na arte das intrigas...” (p. 266).

Isso, sem contar com o esforço do historiador em ressaltar a inadequação de Carlota aos padrões de beleza e às funções de esposa e mãe, conforme se lê nas passagens seguintes:

Os traços varonis e grosseiros de seu rosto...havia apenas de feminino o invólucro...” (p. 262) ... “É incontestável que a própria aparência lhe não dava entrada autorizada no belo sexo. A estatura era muito baixa, disforme a figura, irregulares as feições, ainda afeidadas pela exuberância capilar da face, em volta da boca de lábios finos (p. 262).

A abordagem ao mito Carlota, no arcabouço de gênero, como categoria de análise, permite considerações a respeito de construções culturais, literárias, linguísticas e históricas, no intuito de dar conta das relações de poder oriundas de diferenças sexuais, étnicas e de classe social. Para Francisca Azevedo (2003), por exemplo, é produtivo saber que “...Carlota herda da mãe a altivez e o gosto pela política também...” (p. 74), enquanto que essas qualidades, na apreciação de Oliveira Lima (1908), são manifestações de sua “alma masculina” (p. 262), pois “...Dona Carlota Joaquina nunca se resignou a ser aquilo para que nascera – uma Princesa Consorte. Sentia em si sobeja virilidade para ser ela o Rei” (p. 261). Para o autor, D. João VI, “pacífico e comodista” (p. 262), via-se entre uma “...mãe alucinada e mulher impudica...” (p. 264), afirmando que o seu permanente estado melancólico e a epilepsia deviam-se à “histeria de Carlota” (p. 270). Sugere, ainda, que crimes foram cometidos a mando da princesa, por isso precisava “...livrar-se da presença nefasta da mulher...” (p. 283). Entretanto, Oliveira Lima, lá atrás, em 1908, não desconfiava que poderia estar prestando um inestimável serviço aos estudos de gênero, aqui e agora, em 2018, com sua declaração irônica acerca de uma mulher que vivera muito antes dele, nos idos do século XVIII: “O traço convencionalmente feminino de Dona Carlota era o amor das joias e vestidos, o fraco pelo luxo. N’ela não havia meiguices de mulher: apenas acessos de volúpia em que prostituía o tálamo e a coroa” (p. 263). E, ele arrisca-se ainda mais, num discurso profético a respeito das características essenciais, que faltam e que sobram em Carlota (por extensão, em nós, mulheres do século XXI), para que ela pudesse “exercer eficazmente a sua influência doméstica”: ela “precisaria ser secundada pela sua beleza física que de todo lhe faltava, ou por maneiras brandas e sinceramente carinhosas que eram avessas ao seu temperamento buliçoso e desbragada educação” (p. 262).

É essa a imagem de Carlota explorada, em 1995, no filme.

Estranhamente, Carla Camurati, em entrevista a *Prêmio Cláudia*, em 1996, declara que procurou “produzir uma narrativa cinematográfica que constituísse uma espécie de romance histórico com

funções pedagógicas e que, assim, oferecesse ao espectador um conhecimento do passado e o ajudasse, como povo, a pensar sobre o presente” (VILLALTA, 2004, p. 240; ênfase acrescentada). Digo, estranhamente, porque seu discurso é atravessado por sentidos que apontam para uma visão fantasiosa — “Ele [o filme] é quase igual a minha fantasia” (CAMURATI, 1995, p. 5) —, e unilateral, fato que bloqueia qualquer possibilidade de questionamento acerca da verdade histórica. Como, então, tal narrativa pode ser fonte de conhecimento? Parece haver uma contradição intrínseca entre seu objetivo, apresentar a verdade histórica, e a realização do mesmo.

A “chanchada de Carla Camurati” (SCHVARSMAN, 2003, p. 172) é monológica, na medida em que só se ouve a voz de sua fantasia, apesar da construção paródica — mais uma contradição, pois teoricamente deveria acirrar a visão crítica da espectadora e do espectador —, conforme claramente explicitado pela autora:

Encontrar essas raízes na caracterização ridícula e predatória das origens faz rir, mas é ainda uma forma vitimizada de ver as coisas, que exclui dos brasileiros, no passado como no presente, seu papel de sujeitos de sua própria história...Essas limitações enfraquecem e dissolvem parte significativa da crítica que se constrói ao longo do filme... (p. 171-172).

Não é distinta a opinião de Vainfas (2001), após desvelar as significações crassas do discurso fílmico, comparando-o a “um mar de estereótipos”, além de proclamar que “A Carlota Joaquina, bem como a própria história do Brasil retratada no filme, não passa de caricatura, a meu ver, de mau gosto” (p. 235).

De fato, desde a visão caricata emitida pela voz que conduz a narrativa, a de um escocês que, embora não conhecendo o Brasil, mostra o país e a história de Carlota à menina Yolanda, as imagens se constroem sobre situações grotescas, relacionadas à sexualidade da princesa e à ética palaciana: há cenas de maltratos à população carioca e de assassinatos recheados de requintada violência. As acusações se multiplicam na tela. Há sequências exemplares, retiradas do roteiro de Camurati (1995), como se verifica a seguir: a) sequência 15: quarto de D. João — primeira cena em que Carlota aparece como adulta e, “dona de uma volúpia inusitada”, atira-se sobre João. Lê-se: “Carlota era um dragão. Teve muitos amantes, muitos...ela podia comer qualquer um como um monstro enlouquecido” (p. 33); b) sequência 16: os amantes de Carlota/interior — dos nove filhos do casal real, “muitos eram os filhos de Carlota, e poucos os de D. João”. O amante mais famoso é o jardineiro da Quinta de Ramalhão, que é brutalmente assassinado por Carlota, pois “A cena evolui de um encontro amoroso para a de um crime passionai” (p. 34); c) sequência 24: Palácio: quarto de Carlota — “Carlota e as criadas queimam as provas de sua infidelidade conjugal” (p. 42); d) sequência 29: insert — Escócia — Carlota chega ao Brasil com a cabeça enfaixada por causa dos piolhos: a trunfa vira moda na colônia (p. 46); e) sequência 94: confessionário — “Sim, é verdade, eu matei. Eu matei o jardineiro, eu matei Gertrudes [mulher de seu amante, o negro Fernando Carneiro Leão, nomeado por D. João VI, presidente do Banco do Brasil] mas ao João, não. Eu não o matei. Perdoa-me, senhor” (p. 94).

Das sequências deste roteiro, os fatos mais violentos e aviltantes a serem transferidos para a tela são a certeza de ter havido uma Carlota de sexualidade insaciável, da existência de vários amantes e, acima de tudo, a confissão de ter sido uma espécie de *serial killer*, devido à sucessão de assassinatos a ela atribuídos. A ironia maior, todavia, recai no pedido de perdão ao Senhor, depois de ter matado tanta gente, porque é injusto ser acusada do assassinato de D. João VI!

As imagens resultantes do roteiro do filme podem ser, com certa obviedade até, abordadas no viés do conceito bakhtiniano de carnavalização. A incidência exagerada da cor vermelha, seja nos trajes de Carlota, na corte espanhola explosiva nas danças flamencas⁹ e no gestual, em contraste com as roupas pretas e maneiras recolhidas da corte portuguesa, seja nas cenas de violência e de morte, seja como pano de fundo, especialmente quando o foco recai na princesa e evidencia um espaço discursivo carnavalesco. A lenda negra aponta para a princesa/rainha destronada, o que comprova a lógica da inversão, em que se permuta o alto pelo baixo, o superior pelo inferior, o permitido pelo proibido, “que transformava o antigo em novo, e impedia toda possibilidade de perpetuação” (BAKHTIN, 1987, p. 71). Mais do que isso, Carlota Joaquina é levada à praça pública, onde é ré do julgamento pela literatura e pela história. Em *Camurati*, entretanto, diferentemente do resultado defendido por Bakhtin, isto é, usar da carnavalização como um meio de atingir a liberdade, a autora perpetua a vitimização da princesa, amarra-a aos clichês banais da lenda negra, o grotesco e a mistura do cômico com o espanto, que compõem a simbologia veiculada pelo filme. Sara Pereira (1999), ao apontar as características do “polimorfismo de todos os mitos”, cita algumas das imagens e metáforas da “feminilidade terrível”, como “Messalina”, “conspiradora”, “assassina e adúltera”, “ogressa” (p. 180) termos seguidos de perto, em outras obras, por megera de Queluz, esposa e mãe abominável, ambiciosa e pérfida, disforme de corpo e alma, bruxa espanhola, ninfomaníaca e astuciosa: a libidinosa grosseira. Qualquer que seja a adjetivação negativa, de 1830 a 1995, ela ecoará nas exposições de “Carlota Joaquina: princesa do Brasil”.

Em 1937, quando Chrysanthème publica seu romance, a lenda negra sobre o mito Carlota está consolidada. Entretanto, a autora estabelece claramente seu propósito com esta obra: defender a Rainha do Brasil, contra as “calúnias, incompreensões e perseguições”, não só por parte dos políticos e historiadores, como também do marido. Retomo o “Prefácio”, para exemplificar a posição da autora:

Compreendi então que a inteligência, a generosidade e o temperamento da infanta espanhola revoltavam a falsa fidalguia e a ignorante plebe desse tempo, arrancando-lhes calúnias, incompreensões e perseguições...A sua indiferença pelos preconceitos e a “molície” do marido, invejoso da sua superioridade e inquieto por vê-la mais firme e varonil do que ele, na política e fora dela, estimularam as perversidades dos que a infanta contrariava os planos ou desprezava a vil ambição.

Um de seus principais argumentos, conforme explicita no fragmento a seguir é que

Essa filha dos Bourbons mostrou depois possuir uma mentalidade bem diversa da lusitana, avessa aos preconceitos, vibrante de sensualidade, aberta ao progresso e, sobretudo, adiantadíssima à época em que viveu, o que a tornou antipática e bom alvo de calúnias e aleives (p. 13).

fator que leva Chrysanthème à justificativa: — “Errar é humano e, se ela cometeu faltas, como todos os mortais, redimiu-as à força de sofrimento, de amor e de lágrimas” (p. 6).

O discurso do romance é polifônico por natureza, na medida em que Chrysanthème abre espaço para um número importante de obras vinculadas tanto à lenda negra, quanto à dourada.

⁹ Cf. Vainfas (2001), há inúmeros erros históricos no filme, entre eles, a prática das danças flamencas na Espanha, porque ainda não existiam, pois, a moda era imitar os costumes palacianos franceses.

O texto romanesco mantém um diálogo permanente entre discursos distintos de épocas também distintas. Por um lado, a autora demonstra sua erudição e pesquisa séria acerca de Carlota; por outro, o mais relevante, talvez, traz estas vozes para o campo discursivo-ideológico, a fim de se confrontarem. O discurso da autora é marcado não por ser uma fala individual, “mas enquanto instância significativa, entrelaçamento de discursos”, o que nos leva a conhecer a “dimensão histórica” do “fenômeno linguístico” (BRAIT, 2001, p. 79). Chrysanthème argumenta por meio da heterogeneidade, ou seja, do plurilinguismo e da multiplicidade de gêneros textuais: são documentos históricos, cartas, depoimentos de caráter pessoal — inclusive da autora, que em algumas passagens confunde-se com a narradora, antecipando, quem sabe, técnicas narrativas pós-modernas? — em afinidade e em contraposição. O intertexto é aparente, devido ao caráter historiográfico do romance que também apresenta traços ensaísticos e biográficos vigorosos, sem dissociar-se, contudo, do comprometimento estético. O enredo envolve personagens históricas, incluindo desde Madame Junot, Presas, Oliveira Martins, a clã dos Bourbons e a dos Braganças, Rubio e Beretta, além de Strangford, Marialva, Casa Irujo, entre tantos outros. Ouvem-se as mais distintas vozes, inclusive a de Carlota Joaquina. Diferentemente da produção atrelada à lenda negra, aqui a protagonista encontra espaço: torna-se também discurso.

Contestadora às denúncias contra Carlota, a autora revigora sua defesa com amparo em *La Infanta Carlota Joaquina y la política de España en América (1808-1812)*, de Julián Maria Rubio, publicado em 1920 e na posição assumida por Ballesteros Beretta¹⁰, que escreve o “Prólogo” (p. i-xii), a fim de reverter o juízo negativo acerca da Rainha. Este último é peremptório ao incriminar Madame Junot — “A causa provável, uma rivalidade feminina” —, concluindo que — “Pelo exposto, creio haver motivo suficiente para uma reabilitação que aqui apenas esboçamos”¹¹ (p. x).

Beretta apela às leitoras e aos leitores para

contemplarem [reis] o espírito da protagonista e perceberem [reis] que, através dos intrincados labirintos da política, pulsa um coração de mulher que, avançada, com o pensamento elevado, sonha com o país distante e sacrifica sua tranquilidade e suas ambições pela Pátria. É dona Carlota... (p. vii). [Anexo II, 1]

Ele também reforça sua argumentação, ao referir que

A intrincada malha de documentos nos mostra o ambiente ao redor da Infanta: as intrigas palacianas, as habilidades diplomáticas, os interesses comuns, os fios sutis...o Príncipe Regente, débil e nulo; Carlota Joaquina, varonil, inteligente e esforçada (p. viii). [Anexo II, 2 e 3].

Em seu afã para resgatar a imagem de Carlota, Beretta argumenta que a Infanta é o “pesadelo daqueles homens que tanto temiam a uma mulher isolada, só, separada da realeza em país estranho, lutando contra a adversidade em transe de dificuldade insuperável até mesmo para um homem de talento” (p. viii) [Anexo II, 4]. O autor justifica o problema enfrentado por ela, porque os historiadores não limitaram seus ataques ao terreno político; ao contrário, agrediram-na em sua conduta, no âmbito privado, duramente.

¹⁰ Ver Anexo II, que contém uma seleção de passagens retiradas do “Prólogo”.

¹¹ “La causa probable, una rivalidad femenina”. “Con lo expuesto creo hay motivo suficiente a una rehabilitación que aquí sólo esbozamos” (p. x).

Ainda, demonstra que Savine¹² se aproveita do discurso de Laura Junot para difundir e minar seus impropérios contra Carlota. Biógrafo da Rainha, ele repete *ipsis litteris* a descrição de Madame Junot, mantendo a visão violentamente depreciativa que a mesma emite em sua obra. No entendimento de Beretta, é um “quadro calamitoso”, pois “O retrato não pode ser menos lisonjeiro” (p. ix)¹³. [Anexo II, excerto5]. Em contrapartida, ele aponta Giedroyc (1842-?)¹⁴ como um historiador benévolo que, junto a outros, afirma que embora Carlota não tenha herdado a beleza de sua mãe, não era totalmente desprovida de graça e encantos.

A “tensa exposição dialógica” (MACHADO, 1995, p. 142) do discurso romanesco em *Chrysanthème* ocorre em dois planos no âmbito crítico. No primeiro, leva-me a considerar o dialogismo e o intertexto, na medida em que a autora elenca obras anteriores a 1937. Em segundo plano, por força da permissividade própria à leitura crítica, extrapolando, portanto, os limites tradicionais do universo literário, uso dessa liberdade para acarear seu discurso com outros que sucederam à publicação de *A infanta...* Nas duas dimensões, verifico que há um forte apelo, no discurso literário e histórico, ao entrecruzamento da representação do corpo biológico com a compreensão do funcionamento do corpo social: suas normas e preconceitos, exposições públicas e silenciamentos, anomia e excesso, o centro e o ex-cêntrico. Em outras palavras, o corpo arquiva/expõe valores e significações. Por outro lado, a representação do corpo está intimamente atrelada à construção da subjetividade/identidade.

De certa forma, Carlota Joaquina, o mito, dá corpo à história, no sentido simbólico; enquanto dá uma história ao corpo. Como um signo cultural, seu corpo, no sentido material, que se pode chamar de o corpo vivido, é a arena discursiva, tanto no âmbito da significação, quanto no da representação.

O fato é que Carlota Joaquina, o mito, é um discurso polêmico até nossos dias. Seu corpo estigmatizado está em contínua interlocução com escritoras/es e historiadoras/es, que a traduzem com toques mais leves ou mais ousados de tragicidade, ironia ou complacência. A interação entre os discursos literário e fílmico não é harmoniosa, pois manifestam posturas ideológicas contrárias. Na colisão entre eles, instaura-se a polifonia discursiva.

No relato de alguns fatos da vida de Carlota, *Chrysanthème* cai na armadilha histórica e os assume como verdadeiros, como por exemplo, a influência nefasta de Maria Luisa sobre a filha. Modelo de sexualidade exarcebada, Maria Luisa permitiu que seu amante participasse do poder na corte espanhola, além de lhe ter servido de modelo.

Por isso, Carlota teria tido vários amantes (parece clara a falha em tal silogismo!). Entretanto, em outras passagens, mesmo correndo o risco de desdizer-se, apesar de arguta, a autora não hesita ao referir a solidão e emudecimento a que Carlota foi condenada, ainda em terras brasileiras, definhando lentamente, por isso: “Vingava-se em falar mal dos adversários, que, por sua vez, se vingavam dela, acusando-a de amores vis, de torpitudes indignas de uma rainha, condenações imundas e injustas, que a história não explica, mas transcreve...” (p. 174). Acrescenta, ainda: “O fato é que não sucedia neste Rio de Janeiro, primitivo e colonial, nenhum acontecimento, político ou fora de comum, de que Carlota Joaquina não fosse responsabilizada” (p. 176). Isso, sem contar os assuntos amplamente divulgados, do envenenamento de D. João VI, a morte do marquês

¹² Jean-Louis Albert Savine (Aigues Mortes, 1859-Paris, 1927), membro da Real Academia y de la de Buenas Letras de Barcelona. Biógrafo de Carlota: repete acriticamente a versão de Laure Junot [Anexo II, 5].

¹³ “cuadro calamitoso” e “El retrato no puede ser menos halagüeño” (p. ix).

¹⁴ Giedroyc (Le Prince Romuald). *Resume de l'histoire du Portugal au XIX siècle*. Paris: Amyot, 1875. [Anexo II, 5].

de Loulé¹⁵ e da suposta paternidade de D. Miguel, atribuída ao 4º marquês de Marialva, D. Pedro José de Alcântara de Meneses Noronha Coutinho (1802-1866).

Entre outras acusações, a do assassinato de Gertrudes, esposa de Fernando Carneiro Leão, é uma das que mais claramente contrasta as duas narrativas. Enquanto no filme, a cena é mostrada de modo a não restar dúvida quanto a sua autoria, no romance prevalece a negativa, pois segundo “distintos historiadores da época”, por ser Carlota amante dele, “*só poderia ser ela a criminosa*” (p. 175).

Uma das ocorrências mais marcantes, porém, recai no discurso denunciador de Chrysanthème, quando afirma que “Certo escritor, traçando os últimos momentos da rainha do Brasil, foi de uma crueldade sem par... Atribui ele o câncer uterino de Carlota Joaquina às devassidões, às torpezas da vida dessa infeliz...” (p. 194-5).

Muito à frente de seu tempo, “a mais inteligente mulher da hora”, mesmo vilipendiada, “prisioneira política e familiar” (p. 181), Carlota não se exime de interagir com o marido, de forma a demonstrar sua supremacia quando se trata do enfrentamento de situações conflituosas:

...tomada a decisão de voltar, D. João não a executava...chorava e se lamentava sempre que Carlota Joaquina lhe apontava a necessidade de abandonar o Brasil... A rainha não sossegava e, diante do pranto de D. João, ela não se continha e murmurava: - Um rei que chora não merece sê-lo. Um rei morre, mas não deita lágrimas. Tu pareces um *monogote*¹⁶, oh! João! Tem coragem, *hombre!* (p. 185)

No romance, há uma evidente insistência de Chrysanthème em contrapor as qualidades do casal. Enquanto a autora enaltece Carlota por meio de expressões como “a cabeça pensante e enérgica desse casal disparatado” (p. 188), uma mulher firme e varonil, de mentalidade adiantada, indiferente às convenções e preconceitos mesquinhos da época, D. João é mostrado como um glutão, fracalhão e hesitante, tão bem-apanhado no termo “molice” (p. 4). A inversão de gênero é aparente.

Mais do que ambiente discursivo, a narrativa do romance apresenta-se como um espaço de contradiscursivização. Atualmente, o processo de revisão da nova história desconstrói a visão adulterada da lenda negra, fundamentada em documentos acurados, como ocorre com as pesquisas divulgadas por Francisca de Azevedo e por Sara Marques Pereira¹⁷, entre outras. As historiadoras do presente amparam muitas das veementes contestações de Chrysanthème, visto que ambas orientam suas pesquisas na perspectiva de gênero.

Para Sara Pereira (1999), “D. Carlota Joaquina Bourbon merecia, desde há muito, um estudo mais aprofundado sobre sua figura” (p. 15) e é com tal propósito que ela traça em detalhes a atuação política de Carlota, além de analisar a lenda negra e a dourada. Francisca de Azevedo (2007), em *Carlota Joaquina: cartas inéditas*, explicita sua preocupação sobre gênero, ao permitir que Carlota se torne “porta-voz” de sua história, para que as/os leitoras/es possam “construir e desconstruir os efeitos de uma historiografia liberal, masculina, que tem pouca tolerância com o contrário, especialmente em relação às mulheres” (p. 24).

¹⁵ Marquês de Loulé (1804-1875), estribeiro-mor de D. João VI, cuja morte misteriosa em Salvaterra, em 1824, é atribuída a um príncipe da Casa Real (D. Miguel, Rei de Portugal), fato que ninguém estranhou.

¹⁶ cf. referência retirada do site <<http://www.wordreference.com/definicion/monigote>>, consultado em 10/03/2018, pode significar: 1-m. Muñeco, a figura ridícula, 2-Dibujo mal hecho o infantil, 3-Persona sin carácter ni valor.

¹⁷ Entre as/os autoras/es que sustentam a lenda dourada, Sara Pereira comenta as obras do inglês Markus Cheke, de 1947, a de António Cabral, de 1936, a de Júlio Montalvão Machado, de 1974, entre tantas outras.

Quando Chrysanthème interfere no curso da lenda negra, apontando outras e contrárias significações a aspectos de sua moral e comportamento, contribui para marcar uma imagem inconclusa de sua protagonista. A construção da biografia de Carlota se faz, conforme ensina Barthes (SFL¹⁸, 1971), a partir de traços dispersos de uma visão possível — “um pouco como as cinzas que se lançam depois da morte” (p. 14) —, pois ninguém é capaz de desvelá-la totalmente. Os sentidos produzidos deslizam sobre a princesa, objeto/sujeito do olhar do outro. A existência passada se reduz, pela erosão do tempo, a alguns “biografemas” isolados. O processo de produção de sentidos, de codificação e de decodificação, se dá via a recolha de traços, vestígios, textos e referências intertextuais, resultando numa biografia descontínua.

Na medida em que o romance histórico implica criação, “leva sua heroína a lutar contra o campo de visão do autor [da autora], se rebela contra o acabamento que ele [ela] pretende lhe impor”, conforme explica Machado (1995, p. 153). Em *A Infanta...* é possível verificar a veracidade de tal assertiva, nas passagens em que Carlota, já no fim de sua vida, faz confidências a Maria Josefa e Filisbino, empregados negros, os únicos que lhe restam como companhia, conforme se lê na voz da protagonista, em: “– Ah! Fui muito caluniada, Maria! ... — Se até me deram como amante do jardineiro do Ramalhão! Que queres tu de mais falso e calunioso?” (p. 197-8).

No evento “Uma outra Carlota” (2013), a historiadora Francisca Azevedo apresenta um novo perfil para a Rainha, mostrando o porquê do seu tratamento caricaturizado, o qual se deve basicamente a dois fatores. O primeiro, a questões de gênero, pois os relatos depreciativos de seus contemporâneos apontam que ela não se enquadrava no papel destinado a uma mulher na época. Carlota intervinha em situações e arranjos políticos reservados aos homens, era decidida e afrontava-os. O relato de Madame Junot, extremamente preconceituoso em relação às sociedades ibéricas, foi também implacável com Carlota. O segundo fator diz respeito ao fato de Carlota ter apoiado as pretensões absolutistas de D. Miguel. Ao analisar o cartaz do filme de Camurati, a historiadora afirma que “a imagem reflete o imaginário popular sobre a personagem: luxúria e arrogância”. Entretanto, por ter trabalhado com cartas, acerca de *Carlota Joaquina: cartas inéditas* (2007), ela percebeu um lado muito humano de Carlota, em que ela sofre muito e, estando grávida, pede socorro ao pai e à mãe para tirá-la de Portugal. Há também momentos muito dramáticos, quando os filhos estão doentes, por exemplo, e ela escreve sistematicamente para D. João contando a melhora deles. O mesmo ocorre, quando ela fica doente. Ao ser perguntada pela *Revista Tema Livre*, como era a relação de Dona Carlota com D. João, uma curiosidade geral, a historiadora Francisca enfatiza que, ao lado da relação protocolar, as correspondências são, muitas vezes, carinhosas, para surpresa geral também.

CONCLUSÃO

As distinções entre as duas obras, o romance e o filme, são inúmeras e analisá-las extrapolaria os limites deste trabalho. De qualquer forma, vale retomar alguns aspectos que se apresentam mais evidentes, além, é claro, da filiação de um à lenda negra e do outro à lenda dourada.

A moldura do filme de Carla Camurati, que apresenta um narrador escocês a contar, em inglês, parte da história do Brasil, é criativo, concordo. Todavia, revela uma visão exótica e estereotipada do país e de suas personagens. Visão, essa, acirrada pela distância geográfica e marcada por um discurso, sobre Carlota, principalmente, que pretende ser verdadeiro. Há uma distorção aparen-

¹⁸ SFL refere-se à obra *Sade, Fourier, Loiola* (1971).

te, especialmente quando a autora/diretora busca a “verdade” dos fatos históricos. Um objetivo, esse, impossível de ser alcançado, no caso, entendido tanto sob o ponto de vista da ficção, quanto do da história. Em relação a este último, há posicionamentos críticos adotados por historiadores, que demonstram que o filme está baseado em uma pesquisa que carece de seriedade, é superficial e, mais comprometedor ainda, não passa de plágio do romance de João Felício dos Santos, *A rainha devassa*, publicada nos anos 50¹⁹. Para Almir de Campos Bruneti (1998), “...o filme de Carla Camurati irrita em vez de divertir. Vendo Carlota Joaquina desde uma ótica machista e patriarcalista e, sem dúvida, antifeminista, a diretora presta um desserviço à causa da identidade nacional e da tomada de consciência da mulher brasileira” (p. 156).

Por outro lado, o romance de Chrysanthème, apesar de suscitar questionamentos acerca de questões relacionadas à elaboração artística, é um romance histórico único na historiografia literária brasileira. A autora demonstra sua erudição ao contestar as acusações a que Carlota Joaquina foi submetida pela lenda negra, trazendo ao romance vozes diversas de publicações, literárias e históricas, da Espanha, Portugal e Brasil, até 1937 (data de publicação do romance). Muitos dos posicionamentos assumidos pela autora, são comprovados por pesquisas sólidas realizadas anteriormente à publicação da obra, que encontram eco em outras obras, contemporâneas nossas.

Os dois textos estabelecem o entrecruzamento entre a história e a ficção como o contexto discursivo e nesse, suas autoras explicitam a posição assumida no que concerne à criação/construção da protagonista. De certa forma, não é exagero dizer que ambas, Chrysanthème e Carla Camurati visam à correção da história: a primeira, via a tentativa de resgatar a dignidade da mulher, esposa, mãe e rainha, ao contestar as injustiças que enterraram Carlota Joaquina no lodo histórico-literário no qual a encontra na década de 30 do século XX; a segunda, via o reforço das características estereotipadas e caricaturais da figura de Carlota, devido ao uso incompetente do recurso da carnavalização, porque desconsidera a pesquisa histórica e faz valer apenas os desvarios de sua fantasia, que provocam o riso e o deboche, expondo ao ridículo, não apenas a princesa, como também o país.

Em última instância, cabe reforçar que o mito Carlota Joaquina, na pena de Carla Camurati, é preservado na sua forma estereotipada; enquanto que na pena de Chrysanthème é transgressor, pois esta tenta reverter, com independência e coragem, a predominância da lenda negra. Chrysanthème oferece à literatura, à história, à crítica literária feminista e ao imaginário popular a oportunidade de, via reflexão estética e ética, mudar de e/ou formar uma opinião mais consistente acerca da Princesa/Rainha do Brasil.

¹⁹ Ver, para este fim, Vainfas (2001).

ANEXO I - (ABRANTES, Duquesa de [Madame Junot] *Souvenirs...*, v. 2, 1838).

[1] Le caractère des Portugais doit être l'objet d'une étude particulière (p. 221). Ses secrets paraissent attachans... (p. 260-261). La reine de Portugal, Doña Maria était folle. Son esprit avait toujours été médiocre... (p. 261). Presque inepte, sans aucune éducation, chassant comme un sauvage de l'Amérique du Nord, sans aucune qualité aparente, même la plus infime, d'un physique presque repoussant, voilà quel était l'homme auquel le Portugal obéissait en 1808 au moment où l'Empereur déclara la déchéance de la Maison de Bragance (p. 262). J'ai déjà dite que la Société de Lisbonne était nulle quant au pays par lui-même...c'était l'histoire de celle de Lisbonne au moment où j'y arrivé (p. 227-228). [2] La princesse du Brésil avait à peine cinq pieds dans la partie la plus haute de son corps. Je dis cela parce qu'une chute de cheval lui avait tellement raccourci une hanche, qu'elle boitait outrageusement, et que son épaule, également dérangée dans sa direction, en avait pris une tout opposée à celle que suivait sa sœur...Il résultait de tout cela que la poitrine de la pauvre princesse était, comme le reste du corps, un mystère de la nature lorsqu'elle s'amuse à se fourvoyer. J'ai entendu dire que cette partie d'elle-même était burlesque de difformité quand on avait le bonheur, de la voir sans voile (p. 263) ...et sur ce malheureux corps était la tête la plus bizarrement laide qui se soit jamais promenée dans ce monde (p. 264). Les yeux en étaient petits, point ensemble, et ne donnaient que des regards méchants ou moqueurs [...]. Son nez, par l'habitude de la chasse et d'une vie coureuse et errante, était presque toujours enflé et rouge comme celui d'un Suisse; sa bouche, la partie la plus curieuse de cette figure repoussante, était garnie de plusieurs rangées de dents noires, vertes et jaunes, plantées en biais comme une flûte de Pan, ou comme une frange de rideau!...Sa peau rude et tannée avait pour surcroît de laideur des boutons presque toujours en suppuration, et présentait le spectacle le plus hideux; ses mains étaient laides et noires et placées au bout de deux bras osseusement faits et tout à fait plats. Quant aux pieds, ils ne déparaient rien de ce charmant ensemble. Ses cheveux, d'une espèce demi-crêpue, étaient noirs ou plutôt bruns, et de cette sorte de cheveux que la brosse, le peigne et la pommade ne peuvent réduire à l'état de cheveux, et qui demeurent toujours à celui de crins (p. 264-265). [3] C'est avec une telle tournure, une telle figure, que la princesse du Brésil se met un jour à rêver qu'elle pouvait devenir une fameuse chasseress! et la voilà qui apprend à tirer au vol, qui monte à cheval, qui court les montagnes, les vallons, les plaines, pourchassant les sangliers à qui elle faisait peur, et les pauvres cerfs qu'elle médusait seulement par son regard! (p. 265-266). La princesse, avec l'aimable visage et la tournure que je viens de décrire, était montée sur un assez joli cheval du pays, petit, mais d'une belle encolure, et tout à fait propre à courir la montagne. Sa maîtresse était sur lui, non pas comme nous y sommes, nous et les Anglaises, mais comme on voit encore aujourd'hui des femmes de fermiers dans les Cévennes ou dans quelque province reculée, c'est-à-dire *jambe de-ci jambe de-cà* (p. 266).

ANEXO II - (BERETTA, Antonio Ballesteros. Prólogo. p.i-xii [28 de novembro de 1919]).

[1] ...contemplad el espíritu de la protagonista y advertiréis que, a través de los intrincados laberintos de la política, late un corazón de mujer que, alta la frente, con elevado pensamiento, sueña en el país lejano, y sacrifica su tranquilidad y sus ambiciones en aras de la Patria. Es doña Carlota... (p. vii) [2] La intrincada malla de los documentos nos muestra el ambiente que rodea a la Infanta; las intrigas palatinas, las habilidades diplomáticas, los encontrados intereses, los hilos sutiles... (p.vii) [3] Ellos nos muestran...débil y nulo al Príncipe Regente; varonil, inteligente y esforzada a Carlota Joaquina (p. viii) [4] El proceso psicológico de los personajes aparece completo y acabado, y como figura que emerge entre las medianías espirituales de la corte brasileña, surge nuestra Infanta, ora calumniada en su gestión política, ya mal comprendida por los nuestros, falsificada por los extraños y continua pesadilla de aquellos hombres que tanto temían a una mujer aislada, sola, apartada de la realeza en país extraño, luchando contra la adversidad en trances de insuperable dificultad hasta para un hombre de talento. Los historiadores no han circunscrito sus ataques al terreno político, y llevando más allá su saña han penetrado en la vida privada de la Infanta, calificando con duros trazos su conducta. [5]...clarar que Carlota Joaquina carecía de atractivos físicos, más, que no sólo era fea, sino monstruosa, repugnante. Observad lo que dice Savine, inspirado en la descripción de la duquesa de Abrantes: "La princesa del Brasil tenía apenas cinco pies en la parte más alta de su cuerpo. Parece ser que de resultas de una caída de caballo se le había acortado una cadera y cojeaba; tenía la espalda igualmente contrahecha en la misma dirección. El busto de la princesa era, como el resto del cuerpo, un misterio de la naturaleza, la cual se había entretenido en deformarla. La cabeza habría podido remediar esa deformidad, pero era lo más bizarramente monstruosa que jamás pudo pasearse por el mundo. Los ojos eran pequeños y muy juntos. Su nariz, por la costumbre de la caza y de una vida libre y errante, estaba casi siempre hinchada y roja como la de um suizo. Su boca, la parte más curiosa de esta figura repugnante, estaba guarnecida de muchas hileras de dien'es negros, verdes y amarillos, colocados oblicuamente como un instrumento compuesto de varios canutos de diferentes dimensiones. La piel era ruda y curtida y en ella abundaban los granos, casi siempre en supuración, presentando su figura un aspecto asqueroso. Las manos, deformes y negras, colocadas al final de los brazos (¡naturalmente!). Los cabellos, negros y de varios colores, hirsutos, sin que pudiera domarlos cepillo, ni peine, ni pomada, semejaban crines...El retrato no puede ser menos halagüeño. Otros autores más benévolos, como Giedroyc, afirman que si bien no había heredado la belleza de su madre, no estaba desprovista de gracias y encantos; lo cual mal se compagina con el cuadro calamitoso transmitido por Savine. ¿Qué puede haber en todo esto? Algo muy sencillo que vamos a exponer: (p. ix)

REFERÊNCIAS

- ABRANTES, Duquesa de. *Souvenirs d'une ambassade et d'un Séjour en Espagne et en Portugal*, 1808-1811, 1838. Disponível em <<https://books.google.com.br>>. Acesso: 18/05/2018.
- AZEVEDO, Francisca. *Carlota Joaquina na corte do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. *Carlota Joaquina: cartas inéditas*. Civilização Brasileira: Casa da Palavra, 2007.
- _____. Entrevistada pela *Revista Tema Livre*, em “Uma outra Carlota”. Niterói, 19/09/2013. Disponível em <<http://revistatemalivre.com/tag/historiador>>. Acesso: 15/05/2018.
- BAKHTIN, Michail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Editora da UnB, 1987.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. Trad. Maria de Santa Cruz. São Paulo: Martins Fontes, 1971.
- _____. O mito hoje. In: _____. *Mitologias*. Trad. de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007. p. 199-256.
- BERETIA, A. Ballesteros. Prólogo. p.i-xii [28/11/1919]. In RUBIO, Julián Maria. *La infanta Carlota Joaquina y la Política de España en América (1808-1812)*. Madri: Imprenta de Estanislao Maestre, 1920.
- BRAIT, Beth. A natureza dialógica da linguagem: formas e graus de representação dessa dimensão constitutiva. In: FARACO, C. A. et al. (orgs). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 2001. p. 69-92.
- BRUNETI, Almir de Campos. Paródia e antifeminismo: o olhar patriarcalista de Carla Camurati em Carlota Joaquina. *Cerrados*, Brasília, n. 7, p. 150-157, 1998. Disponível em: <[12907-41778-1-PB.pdf](https://doi.org/10.12907/41778-1-PB.pdf)>. Acesso: 30/05/2018.
- CAMURATI, Carla. *Carlota Joaquina: Princesa do Brasil*. Rio de Janeiro: Vira e Mexe, 1995. [roteiro e 1 DVD, 100 minutos, distribuído por: Europa Filmes].
- _____. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. São Paulo: Itaú, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14464/carla-camurati>>. Acesso: 29/05/2018.
- CHRYSANTHÈME. *A Infanta Carlota Joaquina* (romance histórico). Rio de Janeiro: Livraria Moura Editora, 1937.
- FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: NORA, Pierre (org.). *História: novos objetos*. RJ: Francisco Alves, 1975. Disponível em <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/oficinas/historia/reverso/downloads/MarcFerro.pdf>>. Acesso: 10/04/ 2018.
- GENS, Rosa. Cecília Vasconcelos e as modernas mulheres: a figuração de Chrysanthème. Disponível em <www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491260585.pdf>. Acesso: 15/4/ 2018.
- GOMES, Laurentino. *1808*. São Paulo: Planeta, 2007.
- LIMA, Manuel de Oliveira. *D. João VI no Brasil*. 1808-1821. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio, de Rodrigues & Cia, 1908. Disponível em <<http://archive.org/details/domjoovinobrazilimagoog>>. Acesso: 10/05/2018.

MACHADO, Irene. A personagem como discurso. In _____. *O romance e a voz: a prosaica de M. Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FAPESP, p. 140-153, 1995.

PEREIRA, Sara Marques. *D. Carlota Joaquina e os "Espelhos de Clio": actuação política e figurações historiográficas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999.

PINTO, M. de L. de M. Memória de autoria feminina nas primeiras décadas do século XX: a emergência da obra periodística de Chrysanthème. Doutorado. 2006. UFRJ. Disponível em <<http://www.posciencialit.letras.ufrj.br/images/Posciencialit/td/2007/27mariadelourdesdemelo.pdf>>. Acesso: 26/04/2018.

RUBIO, Julián Maria. *La infanta Carlota Joaquina y la Política de España en América (1808-1812)*. Madrid: Imprenta de Estanislao Maestre, 1920.

SANTANA, Sandro Luiz Cardoso. As representações da história no cinema da retomada. Disponível em <<http://www.ufscar.br/rua/site/home.php>>. Acesso: 15/05/2018.

SCHVARZMAN, Sheila. As encenações da História. *Revista História* (São Paulo), v. 22, n. 1, p. 165-182, 2003. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

SILVA, M. L., MOREIRA, H. M. A., VIEIRA, L. M. C. Diálogo sobre a mulher entre Madame Chrysanthème e Afrânio Peixoto na década de 1930. *Fronteiras*. 20, v. 2, p. 185-200, 2016. Disponível em <revistas.unisinus.br/index.php/educacao/article/.../edu.2016.202.05>. Acesso: 10/05/2018.

TONIOSSO, José Pedro; ALONSO, Mariângela. *Chrysanthème: perspectivas histórico-literárias na Belle Époque brasileira*. Revista EPeQ/Fafibe, 1^a. ed., vol. 1, 2009. p. 45-50.

VAINFAS, Ronaldo. Carlota Joaquina: caricatura da história. In: SOARES, Marisa de Carvalho & FERREIRA, Jorge. *A História vai ao cinema*. Rio de Janeiro, 2001. p. 226-235.

VILLALTA, Luiz Carlos. 'Carlota Joaquina, Princesa do Brasil': entre a história e a ficção. *Revista da USP*, São Paulo, v. 62, p. 239-262, 2004. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13358>>. Acesso: 13/04/2018.

WEINHARDT, Marilene. Apropriação das rainhas Carlota Joaquina e Maria I pela voz feminina brasileira. *Cadernos de Pesquisas em Literatura*. Porto Alegre, v. 15, n. 1, março de 2009. p. 111-121.