


LUIZ CARLOS VILLALTA

Carlota Joaquina, Princesa do Brasil



entre a história e a
ficção, um "romance"
crítico do conhecimento
histórico

**LUIZ CARLOS
VILLALTA** é professor do
Departamento de História
da UFMG.

“Fiz um filme pretendendo atingir todas as platéias, de todas as idades [...] O cinema, há dois anos, acabou no Brasil por má administração dos orçamentos e porque havia pessoas que só se propunham a filmar com orçamentos milionários. Meu objetivo com Carlota Joaquina foi mostrar que dá para fazer cinema no Brasil. Que tem público, sim, e que os filmes se pagam, sim. Escolhi um tema histórico porque sempre fui apaixonada pela História. E o cinema é uma linguagem forte, que pode trazer, além de entretenimento, também conhecimento. Acredito que a História é a ficção do Homem. É o grande romance da humanidade. Ela nos diz que tudo está em movimento e que o que importa não é um homem, personalidade histórica, ou um grupo de pessoas. O que é importante é o Homem – isso a História nos diz e pode ensinar mais efetivamente por meio do cinema. Os homens morrem, o Homem não. Um povo só pode compreender o seu presente a partir do conhecimento do que foi o seu passado. Com essa idéia na cabeça é que realizei ‘Carlota Joaquina – Princesa do Brasil’” (Camurati, 1996).

No trecho da entrevista em epígrafe, dada por Carla Camurati a *Prêmio Cláudia*, em 1996, a cineasta expõe o projeto cinematográfico e histórico subjacente a seu filme *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil*. Primeiramente, explicita o caráter político-estratégico comercial de sua iniciativa: filmar sem “orçamentos milionários”, mostrando que “dá para fazer cinema no Brasil” e, simultaneamente, atingindo “todas as platéias, de todas as idades”. A esse propósito, Camurati alia claramente um outro, igualmente significativo: o cinema, “linguagem forte”, traz “entretenimento” e também “conhecimento” e, por conseguinte, possui um caráter pedagógico. A pedagogia cinematográfica, combinada com a História, porém, tem duas peculiaridades, na visão da cineasta. Para Camurati, de um lado, a “História”, com H maiúsculo, é a “ficção do Homem”, o “grande romance da humanidade”, do que se pode concluir que essa História aproxima-se muito da ficção, pois é o “romance” do Homem, com H maiúsculo, repito, a humanidade, um sujeito que engloba todos os homens, em toda a sua história no tempo e no espaço, sujeito total e absoluto. De outro lado, esse cinema, que desenvolve uma pedagogia histórica, tem um sentido claro:

o conhecimento do passado que propicia traz uma maior compreensão do presente. A narrativa cinematográfica, convertida em romance histórico com funções pedagógicas, oferece, assim, um conhecimento do passado e ajuda o espectador, tomado como povo, a pensar sobre o presente. Toda essa perspectiva denuncia a preocupação histórica da cineasta e, sobretudo, sua visão peculiar de história, que dilui as distinções em relação à ficção.

Da entrevista, proponho um salto para o filme. *Carlota Joaquina: Princesa do Brasil* começa com imagens da superfície do mar, revolta em ondas, em sua infinidade, ao som de uma voz, que recita um texto em espanhol em que se diz, entre outras coisas:

“O mundo, da vida marinha, guarda, no mais profundo de suas profundidades, objetos valiosos, um sonho [...] da época de Orman, Vitória, da idade da Queda. Depois que Deus fez Adão e Eva, pecou Eva, teve seus filhos [...] Matou Abel ao irmão. Como Abel pecou, todos os seres humanos nesta Terra temos pecado e nenhum homem da Terra, ninguém, é perfeito [...] A vida segue seu rumo. Os que morrem, ao cemitério. Choramos. Mas o luto temos que guardá-lo no coração [...]

A vida jamais se acaba [...] A vida é infinita. Morre um, nascem cinco. Morrem cinco, nascem mil”.

Depois dessa seqüência, focaliza um diálogo entre Yolanda, uma menina, e um adulto, ambos escoceses, interrompido por uma descoberta: o adulto encontra uma garrafa, trazida pelas ondas do mar, dentro da qual se encontra um papel em que se registra a razão pela qual Salvador Dalí, o pintor surrealista espanhol, nunca viajara para o Brasil: de acordo com o que escutara de outras pessoas, no país, haveria borboletas gigantes que sugam o cérebro das pessoas. Yolanda, então, interroga se isso era verdade, ao que, com ironia, o escocês responde, simulando ele próprio ser uma borboleta a sugar o cérebro de Yolanda: “De todos os problemas do Brasil, o das borboletas gigantes é o pior”. Após zombar dessa imagem tão caricata do país, construída por um estrangeiro que nunca o visitara, afirma conhecer várias histórias do mesmo, propondo-se a narrar à garota a história de uma princesa do Brasil, na realidade espanhola: Carlota Joaquina. Yolanda, à medida que vai ouvindo a narrativa, transporta-se para o interior da história-estória que escuta e, portanto, para o passado, assumindo-se como a própria princesa personagem, na sua fase infante-juvenil. Iniciando dessa maneira, o filme, por um lado, indica que um escocês dá o fio condutor da narrativa e, por outro, que as imagens surgem da imaginação de Yolanda que ouve a história contada por seu patrício, acreditando existirem aqui borboletas gigantes. Essa apresentação, assim, sugere que a narrativa cinematográfica da história luso-brasileira a ser desenvolvida embaralha as visões estrangeira e infantil. Deve-se considerar, ademais, que a narrativa tem um ponto de partida: a abertura, com a seqüência em que as imagens das ondas se acompanham pela recitação de palavras que dizem que o mar guarda objetos valiosos e que falam da Queda do homem, da história do pecado da vida (infinita) e da morte e, logo após, a seqüência centrada na descoberta da garrafa que traz um texto suposta-

mente de Salvador Dalí, texto esse cuja natureza caricata, estrangeira, baseada no ouvir dizer, põe em xeque a afirmação inicial sobre o valor dos objetos encontrados no mais profundo do mar. As idéias contraditórias que emergem das duas seqüências iniciais do filme, ao que parece, expressam uma dúvida sobre o valor dos objetos depositados no fundo do mar (no caso, o objeto contém um registro escrito), espécie de arquivo universal das venturas e desventuras humanas, alentado pelos versos recitados na abertura. Com tudo isso, Carla Camurati, por um lado, anuncia o caráter paródico assumido pelo filme em seu conjunto. Por outro, ao mesmo tempo dilui as fronteiras entre a história luso-brasileira na passagem do século XVIII ao XIX e a ficção e, mais do que isso, lança uma dúvida sobre o valor dos registros deixados pelo homem ao longo da história (do escrito de um pintor consagrado, encontrado numa garrafa, deduz-se que os testemunhos históricos são mentirosos, caricatos), fontes fundamentais do saber histórico, o que reforça a indistinção entre história e ficção. Ademais, como na abertura, o tema é o pecado original, e as mazelas que sucedem ao homem desde então, numa sucessão infinita de vida e morte, pode-se conjecturar se *Carlota Joaquina* não tem como objetivo senão apresentar uma história da “Queda” do Brasil – daquela História com H maiúsculo, como afirma a diretora na entrevista supracitada!

As seqüências finais de *Carlota Joaquina* são esclarecedoras a respeito da perspectiva que o filme anuncia em sua abertura, encerrando a narrativa com perfeição. Retorna-se ao mar, agora não mais à superfície das ondas e à idéia de infinidade que as mesmas carregam: da embarcação em que se encontra Carlota Joaquina, em plena baía de Guanabara, com o Pão de Açúcar ao fundo, a câmera mergulha no fundo do mar e, em seguida, focaliza o suicídio de Carlota Joaquina e o diálogo final dos escoceses, à beira-mar. Na sucessão infinita de vida e morte, quase ao final de *Carlota Joaquina*, a câmara-balança pende para a morte. Movimento mais radical, contudo,

dá-se em outro plano: o filme vai mais além do que se apresentar como paródia e de defender que história e ficção encontram-se num mesmo plano, dizendo, com todas as letras, que no conhecimento histórico não há qualquer verdade alcançável. O narrador escocês, após abordar os momentos finais da vida da rainha Carlota e em resposta à dúvida de Yolanda se a soberana havia matado D. João, afirma: “Quem sabe, Yolanda. O problema com a história é que quanto mais se lê, menos se sabe. Cada um tem uma versão diferente para o mesmo fato. Quem sabe?”. Aqui, como registram Regina Horta Duarte et alii, em publicação que serve de referência fundamental neste artigo, o filme explicita seu tom niilista, levando à conclusão de que qualquer versão vale tanto quanto outra e, ainda, “cria escudos para qualquer crítica que se possa fazer a ele, já que na prática e na teoria ele se torna irrefutável: tudo é uma questão de opinião” (Duarte et alii, 2000, p. 110). Com isso, o filme não se constitui apenas em uma manifestação de um niilismo antropofágico, pelo qual episódios históricos específicos são devorados pela estória e, ao mesmo tempo, pelo qual se legitima a estória-história construída: o filme constitui um amplo ataque ao conhecimento histórico. Aqui, portanto, a película vai além dos propósitos explicitamente apresentados pela cineasta na entrevista que escolhi para epígrafe. É essa a hipótese que procurarei desenvolver neste artigo.

Camurati foi diretora, pesquisadora, co-autora do argumento e roteiro; captou recursos e distribuiu o filme. Negociou com os exibidores uma nova porcentagem na renda obtida na bilheteria (50%, em vez de 40%). Segundo Arnaldo Jabor, Camurati “passou centenas de horas em salas de espera, descolando patrocínios, pesquisou história, escreveu o roteiro, dirigiu a produção, fez a *mise-en-scène* e [...] dado o deserto comercial, distribuiu sozinha o filme no país todo” (Jabor, 1995). O filme, assim, tem um caráter artesanal e, podemos acrescentar, pessoal, de tal sorte que é indissociável da figura da diretora, roteirista, produtora e distribuidora, a própria Camurati. A cineasta começou a escrever o roteiro do filme em 1993 (apud Martins, c. 2000; Camurati, 1996), vindo de uma experiência anterior com um curta-metragem (Martins, c. 2000). No final de 1993, Camurati deu início às filmagens, programadas para durar oito meses. A seqüência inicial, ao que parece, foi filmada na Escócia, tendo as filmagens prosseguido em São Luís, no Maranhão, cidade que serviu de cenário para Dom João e sua corte em Portugal. A filmagem não foi um processo tranquilo, pois esteve sujeita a sucessivas faltas de recursos, o que causou interrupções e mudanças no planejamento, conservação da equipe no limite do estritamente necessário e reciclagem de figurinos. Consumiu os oito meses programados, concluindo-se em meados de 1994. Por falta de recursos, o filme estreou em quatro cinemas cariocas, em 6 de janeiro de 1995, sem propaganda (Camurati, 1996). Em 3 de fevereiro de 1995, a *Folha de S. Paulo* registrava que cerca de 25 mil pessoas haviam assistido ao filme até o dia 24 de janeiro.

A produção do filme, insisto, deu-se em 1993 e 1994, coincidindo com boa parte do governo do presidente Itamar Franco: o roteiro desenvolveu-se no seu primeiro ano e as filmagens em parte de seu segundo ano. Itamar Franco, ao tempo da produção do filme, era célebre pela imagem de intempestivo e folclórico, por oscilar entre o imobilismo e a ação brusca na sua ação governamental (*). Assumira o governo

O CONTEXTO DA PRODUÇÃO E DO LANÇAMENTO DO FILME

Carlota Joaquina, Princesa do Brasil, de Carla Camurati, é uma produção cinematográfica realizada em 1993-94 e lançada em 1995, segundo ano do Plano Real, marco da transição entre os governos de Itamar Franco e de Fernando Henrique Cardoso.

Como assinalam Regina Horta Duarte et alii, o filme teve um caráter artesanal.

* Aos 30 de dezembro de 1994, Marcelo Coelho, na *Folha de S. Paulo*, escrevia: “Itamar encena mito do ‘homem qualquer’”. O presidente foi uma espécie de reizinho que encontrou em Fernando Henrique o primeiro-ministro certo. Itamar só existiu, a rigor, nos episódios românticos em que esteve envolvido. É absurdo dizer que Itamar fez seu sucessor; o sucessor é quem fez Itamar. Itamar foi a prova de que o Brasil prescindia de um presidente” (*Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 30/12/1994, pp. 5-8). Essa imagem negativa do então presidente, exemplo, segundo o articulista, de que o Brasil prescindia de um presidente, forte mesmo depois da eleição de Fernando Henrique Cardoso, expressa uma visão que circulava nos meios intelectualizados brasileiros de então. Teria Carla Camurati comungado da mesma avaliação? Teria, ainda, projetado essa imagem sobre a figura de Dom João VI, mostrando-o, a caçar, dormindo, atingindo um pássaro acidentalmente?

após a derrocada de Fernando Collor de Mello, de triste memória e cujos desmandos e desatinos parecem ter sido decisivos na produção de *Carlota Joaquina*, o que, faço questão de registrar, já foi identificado por Regina Horta et alii.

Em 1990, Fernando Collor de Mello assumira a presidência e extinguiu a Embrafilme e o Concine, aumentando a fragilidade do cinema nacional, que, nos primeiros anos da década de 1990, viveu um de seus períodos mais áridos (Duarte et alii, 2000, p. 104; Oliveira, s/d). Collor, em sua curta gestão, iniciada sob uma certa euforia popular, guiou-se por pressupostos neoliberais, abrindo a economia nacional à concorrência externa e iniciando um processo de privatizações. O presidente exibiu-se constantemente diante da mídia, praticando esportes e deixando à mostra seu corpo musculoso, procurando aparentar uma imagem de força e determinação, esforço este cujo ápice foi sua declaração de que tinha “aquilo roxo”. O governo Collor marcou-se também por ser alvo de denúncias de corrupção, que levaram a intensas manifestações populares. Acuado por essas últimas e pela abertura de um processo de *impeachment*, ocorrida aos 29 de setembro de 1992, Collor renunciou à presidência aos 29 de dezembro do mesmo ano, antes que o Congresso aprovasse seu impedimento. Em toda a investigação feita pelo Congresso Nacional, pela imprensa e órgãos policiais sobre o presidente, seus parentes e seus lacaios, afloraram aspectos da vida privada e sexual de Collor e sua família, bem como uma ampla rede de corrupção.

A ascensão de Itamar Franco à presidência da República não encerrou as denúncias de corrupção, que, a partir de então, passaram a ter como alvos não mais a presidência, de reconhecida honestidade, mas, sobretudo, membros do Poder Legislativo e funcionários do Executivo, pegos pela chamada CPI do Orçamento. Em 1993, realizou-se um plebiscito para decidir sobre regime e sistema de governo (Monarquia? República? Parlamentarismo? Presidencialismo?). Em 1994-95, FHC executou o Plano Real, sob a batuta de Itamar

Franco, cujos inícios coincidiram parcialmente com os meses finais das filmagens de *Carlota Joaquina*: um plano de estabilização econômica, concebido depois de tentativas frustradas do presidente no sentido de debelar a inflação, crescente e persistente, o que não fora conseguido de forma duradoura com outros planos econômicos, nos governos Sarney e Collor (Duarte et alii, 2000). Itamar Franco expunha sua vida privada e teve um governo marcado por trapalhadas, mas, com o Plano Real, aparentava, em momento posterior às filmagens de *Carlota*, ter debelado o dragão da inflação e levava FHC à vitória nas eleições de 1994. Em fins de fevereiro de 1994, quando a filmagem de *Carlota* estava em seus inícios, o presidente, no carnaval carioca, expôs-se ao lado de uma modelo, Lilian Ramos, que se encontrava sem roupa íntima, sendo ambos fotografados nessa situação. A foto ganhou o mundo e provocou escândalo, havendo, da parte dos mais conservadores, verdadeira indignação com o comportamento presidencial, censurado pela imprensa da época, tendo o *Estado de S. Paulo* claramente denunciado a farsa de toda a presepada donjuanesca presidencial. Os temas da elite degradada, da abertura ao domínio estrangeiro e da corrupção eram, portanto, conforme já observaram Regina Horta Duarte et alii, assuntos vitais para a sociedade brasileira desses anos iniciais da década de 90. Somava-se a isso, também, a exposição pública de comportamentos privados dos governantes, muitas vezes por obra e vontade dos mesmos.

O lançamento do filme coincidiu com os inícios do governo de FHC, intelectual conceituado, eleito em fins de 1994, alguém então acusado de ter dito que era melhor esquecer seus escritos sobre a “dependência”, um governante que defendia a política de inserir o Brasil na roda-viva da globalização, dando continuidade ao neoliberalismo abraçado pelo outro Fernando. Produção e lançamento do filme, enfim, deram-se em momentos de contradições, nos quais, no Brasil, assim como no cinema nacional, alimentavam-se esperanças, ao mesmo tempo em que se desenvolviam

ações para revolver o lodo emergente depois da passagem de Collor Babá e seus 40 e tantos ladrões, lodo definido pela corrupção dos políticos, pela exposição da vida privada dos mesmos, muitas vezes repletas de detalhes grotescos. Destaco que a produção do filme deu-se num momento de tensões e indefinições: se à época da elaboração do roteiro imperavam os escândalos políticos e privados e as dificuldades do governo em debelar a inflação, quando das filmagens o governo lograva seus primeiros sucessos, à época, ainda, de longevidade duvidosa. Foi nesse contexto de transição, insisto, bastante turbulento, cheio de incertezas, em que a corrupção política evidenciava-se, assim como a mistura da vida privada e da vida pública dos governantes, que Carla Camurati escreveu o roteiro, produziu e lançou seu filme.

A DIRETORA E O FILME

Os custos de *Carlota Joaquina*, segundo declarações da própria Camurati, foram reduzidos: R\$ 673 mil, o que, na época de sua produção, era uma cifra baixa, uma vez que, em média, os filmes eram produzidos por R\$ 1,2 milhão. Como afirma Camurati, “foi um filme barato” (Martins, s/d).

Já salientei no início o propósito de Camurati com seu filme: 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. A cineasta, porém, deu outras importantes declarações sobre sua obra, que vão ao encontro da perspectiva já identificada. Disse querer “fazer um filme sobre a História do Brasil”, acrescentando que isso “só podia ser sobre a chegada da família real”, “um ponto culminante de nossa história”, privilegiando “um período *gauche*” (apud Duarte et alii, 2000). Dessa afirmação, portanto, conclui-se, como registram Regina Horta Duarte et alii, que a chegada da Corte é o marco fundador do Brasil como

nação independente. Seu intuito era “contar a história pelo olhar estrangeiro, mais distante e generoso que o nosso”, mas ao mesmo tempo de alguém de uma pátria dominada pelo Império Britânico, podendo “falar mal dos ingleses de forma convincente”: daí ter escolhido um narrador escocês (apud Duarte et alii, 2000). Confessou, ademais, ter optado pela liberdade da imaginação de Yolanda, podendo “vazar a fantasia de uma menina de dez anos que não é especialista, que não vai se incomodar se a voltinha do cabelo em 1800 era para a frente ou para o lado” (apud Duarte et alii, 2000), do que se reforça a conclusão apresentada anteriormente, segundo a qual a menina escocesa funciona como a chave usada pela cineasta para abrir a porta da fantasia, deixando a ficção enredar a história; funciona, também, como a chave que lhe permite trancar a história, com uma só “voltinha”. Curiosamente, no entanto, Camurati afirmou, por várias vezes, ter feito ampla pesquisa histórica, respondendo com isso às críticas de membros da família real que apontaram erros históricos. O senador Darcy Ribeiro e a historiadora Ana Parsons teriam ajudado a cineasta nas suas investigações (Camurati, 1996). Tudo isso me permite concluir que, no filme, instaura-se uma tensão entre a ficção e a história: em *Carlota Joaquina*, “há uma atitude incoerente, pois às vezes há um elogio da ficção e do descomprometimento e a liberdade dela decorrente, mas tantas vezes o real, o que verdadeiramente aconteceu é perseguido e mesmo usado como defesa do filme” (Duarte et alii, 2000). Essa contradição, ademais, é ao mesmo tempo resolvida e acentuada por meio de um ataque ao conhecimento histórico e a suas bases, feito insistentemente no filme, desde sua abertura, na qual se põe em dúvida o valor dos documentos, como já salientei: resolvida, porque o filme pende a favor da ficção; e acentuada, porque isso não elimina de todo a busca de legitimidade nos fatos históricos. Será essa a conclusão que procurarei demonstrar ao final. Antes, porém, quero apresentar algumas informações sobre a recepção do filme.

A RECEPÇÃO DA CRÍTICA E DO PÚBLICO

Carlota Joaquina teve mais de 1,3 milhão de espectadores. Cerca de 22 mil fitas de vídeo do filme foram vendidas. Segundo a cineasta, em entrevista a Tereza Martins, o filme rendeu uma bilheteria aproximadamente de R\$ 6,5 milhões. Esse público que assistiu ao filme, diga-se de passagem, participou da efervescência política dos anos 1992-95, vendo no cotidiano os flashes da corrupção dos nossos políticos, de aspectos grotescos da vida privada dos mesmos e, ainda mais, lidando com as incertezas e perspectivas que se anunciavam no campo da economia. Segundo Arnaldo Jabor, em artigo publicado logo no primeiro mês do lançamento de *Carlota*, o “público se encanta com o óbvio retrato do nosso passado sem-vergonha, nós que começamos como uma piada burocrática de Portugal e que até hoje assistimos à ópera bufa dos congressistas canalhas e chantagistas” (Jabor, 1995). Assim, se é possível conjecturar que, para Camurati, *Carlota Joaquina* é uma narrativa sobre a nossa “Queda”, o mesmo parece ser válido em relação ao que pensava parcela dos críticos e mesmo do público, pois esses remetem-nos ao ponto primeiro da “ópera bufa”, ao nosso começo como “uma piada burocrática de Portugal”.

O público intelectualizado e escolar, de fato, não se isolou em relação a essa onda de boa receptividade. “Em São Paulo, 600.000 estudantes fizeram trabalhos de escola com base na fita. Carla foi convidada pela PUC do Rio e pela Universidade de São Paulo para proferir palestras sobre História e Cinema” (Camurati, 1996). Se o público, no conjunto, divertia-se com a paródia de nossa história, reação bastante diferente teve a família imperial. “O filme foi criticado pela família real brasileira, por mostrar os personagens, segundo declarações de dom João de Orleans e Bragança, tataraneto de dom João VI, de forma debochada e inverídica. ‘Como sátira é ótimo. Como história é zero’” (Camurati, 1996).

A crítica especializada saudou o filme de maneira bastante elogiosa, mesmo porque ele, como emblema de nosso cinema, assumia o caráter de Fênix, renascido das cinzas. A crítica considerou-o como obra que “reconta a sórdida verdade sobre a família real responsável pelo embrião do Brasil moderno”, como um “retrato devastador da nobreza decadente” e “a origem dos métodos corruptos com que se exerce o poder no poder” (Duarte et alii, 2000). Luís Carlos Barreto, produtor, considerou a iniciativa de Camurati “quase suicida”, por sua coragem de filmar quando a produção nacional estava paralisada (Camurati, 1996). Jabor afirmou que o estímulo de “Carla Camurati foi o nada. O absurdo político brasileiro recente superou qualquer ficção. Collor reformou nossa dramaturgia. O descompromisso de pessoas possuídas apenas do absoluto desejo de filmar (como Carla) liberta-as das velhas convenções narrativas” (Jabor, 1995).

Os críticos especializados, mesmo quando se curvaram à síndrome de Fênix, deixaram escapar, aqui e acolá, comentários ácidos sobre *Carlota*. Eli Azeredo, crítico de cinema do Rio de Janeiro, por exemplo, disse que *Carlota* não seria “um grande filme do ponto de vista artístico”, mas “foi uma surpresa e é um fenômeno” (Camurati, 1996). O entusiasmado Jabor de janeiro de 1995 criticou, de forma sutil, figurinos e a fotografia: afirma que “uma equipe alegre [...] criou figurinos fantásticos de bom e mau gosto (Ladeu Burgos, Emilia Duncan) e uma fotografia tropical de Breno Silveira”, ressaltando, porém, que toda a equipe “deve ser um exemplo para criadores”, que era “lindo ver neste filme até mesmo uma formação imperfeita de recém-chegada de lentes e sem ‘bom senso’ gramatical. Ótimo. Isso dá uma agudeza que permite romper com as noções aceitas da história oficial brasileira” (Jabor, 1995).

Carlota seria mesmo uma ruptura “com as noções aceitas da história oficial brasileira”? Em que medida a “história oficial” não é reiterada pelo filme e, mais do que isso, combina-se com a crítica que o mes-

mo faz à história, no geral, como campo do conhecimento? Essas são as questões que procurarei discutir a seguir.

DA ESTÓRIA À HISTÓRIA, PASSANDO PELAS REFERÊNCIAS INTERTEXTUAIS

Com uma narrativa que sai da boca do escocês, passando pela mediação da mente infantil de Yolanda, *Carlota Joaquina*, uma paródia da história luso-brasileira, sem compromisso com a transposição para a tela de novidades ou mesmo do rigor da historiografia, focaliza as Cortes de Espanha, Portugal e Brasil, a transferência da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro no contexto das guerras de Napoleão e o retorno do rei Dom João VI e sua família a Portugal, em abril de 1821, centrando-se nas personagens históricas de Dom João VI, de Dona Carlota Joaquina, de Dona Maria I, Dom Pedro I, etc.

A Corte de Espanha é apresentada como alegre, voluptuosa, marcada pela inteligência, toda essa idéia sendo construída pelo recurso à música flamenca, e a um cenário marcado pela presença do vermelho. A Corte portuguesa, em Lisboa, em contraste, é sombria, triste, beata: isso tudo se reforça pela composição do cenário, no qual sobressaem o preto e a onipresença de cruces. Nos diálogos, sublinham-se a inteligência de Carlota, desde sua infância na Espanha, e a tibieza de Dona Maria e Dom João, marionetes nas mãos de clérigos, dos nobres e da Inglaterra. Maus modos à mesa complementam a imagem desabonadora da Corte portuguesa em Lisboa: arrotta-se, come-se com as mãos, ouvem ruídos de gases sendo expelidos. A Corte portuguesa no Brasil traz a marca do exótico tropical: a natureza voluptuosa, a onipresença de negros e índios, a riqueza de seus recursos naturais e, ainda, a intensa corrupção, que tem como uma de suas artífices uma funcionária da rainha, presenteada com o título de

viscondessa de Mata-porcos, responsável pela intermediação de favores régios a particulares, tal como Paulo César Farias, durante o governo de Fernando Collor.

As personagens não fogem dos estereótipos. Dom João está sempre esfarrapado, freqüentemente a comer frango e a apresentar-se como abobalhado, indeciso, uma marionete manipulada por seus ministros e por Lorde Strangford, ainda que Camurati faça concessões ao acerto de algumas decisões do mesmo aqui e acolá, sobretudo no que se refere ao modo de lidar com os amantes da esposa (no que se vê certa es-perteza) e na decisão de transferir a Corte para o Brasil: numa seqüência da película, Dom João, respondendo ao ataque de Carlota, afirma preferir ser um rei covarde a ser um rei morto. Sua situação de marido traído é exposta insistentemente no filme, que a caracteriza como de conhecimento público. Seus dilemas fisiológicos são apresentados por várias vezes: do comer ao evacuar. Sua chegada ao trono é mostrada como o resultado de duas fatalidades: a morte do irmão tornou-o herdeiro da Coroa; a loucura da mãe precipitou sua ascensão ao posto máximo do Reino. Uma seqüência traduz toda a concepção sobre Dom João apresentada no filme, sob os filtros dos dois escoceses que o narram: numa caçada, o rei dorme e, assustado por um pesadelo, atira para o alto, matando um pássaro acidentalmente. Os acertos de el-rei, portanto, são casuais, surgindo, surpreendentemente, de suas próprias trapalhadas. D. João, ademais, é um intermediário no saque das riquezas brasileiras pelos ingleses. Sublinhe-se, assim, que a “intenção do filme é historicamente imprescindível, ou seja, romper, através do riso, com as solenidades de origem, seja mostrando reis e rainhas com estômagos, sexo e intestinos como quaisquer de seus súditos, seja exibindo a chegada da Corte ao Brasil como resultado de uma fuga covarde” (Duarte et alii, 2000, p. 108).

Carlota contrasta com João em todos os sentidos, mas, como ele, tem a vida privada devassada: adúltera contumaz, mulher foga, é viril, inteligente, perspicaz, ambi-

ciosa, inescrupulosa, destemida. Logo a princípio, a princesa vê seus conhecimentos colocados à prova, sendo interrogada sobre vários assuntos, episódio que é confirmado pela historiografia (Azevedo, 2003, p. 52-3). Como mulher viril, copula com os homens sempre estando por cima, sendo única exceção seu amante negro brasileiro Fernando Carneiro Leão (segundo Vainfas, provavelmente “branco na história” – 2001, p. 234), com quem a posição se inverte, concessão da cineasta, quem sabe, ao estereótipo do negro como sujeito com grande vigor sexual, superior ao dos brancos (1). Dona Maria I é uma verdadeira idiota, louca e beata, vive em romarias e procissões.

Dom Pedro, epilético e amante fogofo, aparece sempre com roupas verdes e amarelas, cores do Brasil, escapando, como assinala Mário Maestri, da “avacalhado geral” (Maestri, 2002). Através da apresentação – sutil, é bem verdade – de Pedro I como herói, insinua-se a unidade dada pelo nacional, reiterando, nesse último aspecto, a imagem consagrada pela história oficial. *Carlota Joaquina* é, portanto, uma deglutição, misto de paródia e alegoria, do passado histórico pelo presente e também da história pela ficção: exorciza o caráter extrovertido de nossa formação econômica e social, que, então, no momento da produção do filme, em plena onda neoliberal, motivava embates, agindo Itamar Franco com titubeios e, malgrado a imagem um tanto apatetada que passava, à semelhança de D. João VI, alcançava sucesso, resgatando o orgulho nacional. Nas entrelinhas da narrativa, “delineia-se uma busca, a busca de origens [...] uma origem da corrupção, dos desmandos do exercício do poder, do domínio do capital internacional configurando-se tais fatores quase como um fio condutor para a história do país. Camurati diz debochar dos europeus, mas constrói a imagem de uma Inglaterra onipotente, frente à qual a elite portuguesa [...] não passa de uma marionete. Juguete de uma lógica econômica e política internacional, a esta elite só resta a obediência” (Duarte et alii, 2000, p. 110).

Na trama, a diretora enxerta interferências oriundas do presente e da ficção: Dom João, como o papa João Paulo II, beija o solo do Brasil ao chegar ao Rio de Janeiro; Carlota, de forma similar a Imelda Marcos, esposa do ditador filipino Ferdinando Marcos, coleciona pares de sapato, dizendo que se trata de “um par para cada dia”; Carlota menina, como a madrasta, feia e má, de Branca de Neve, mira-se no espelho, interrogando-se sobre quem é mais bela, se ela mesma ou outra princesa.

A película, na realidade, “repete, um por um, os lugares comuns sobre a fuga de Lisboa, a chegada ao Rio de Janeiro, os primeiros anos da Família Real no Brasil” (Maestri, 2002). O filme é repleto de omissões e erros históricos – como afirma Ronaldo Vainfas (2001, pp. 230-2), conta “uma história cheia de erros de todo tipo, deturpações, imprecisões, invenções”, em grande parte calcada no livro de João Felício dos Santos, o romance histórico intitulado *Carlota Joaquina – a rainha devassa*, não sendo, contudo, fiel ao mesmo. Em parte uma necessidade do tom satírico e caricatural assumido pela narrativa, tais erros, porém, passam ao espectador uma certa leitura da história de caráter conservador, em termos historiográficos e políticos, valendo a pena sublinhar apenas alguns deles.

No filme, as riquezas do Brasil são, equivocadamente, associadas ao ouro e diamantes, cuja extração já se encontrava, à época, em declínio (Vainfas, 2001, p. 234). Se na narrativa desnuda-se o denominado “sentido da colonização”, apreendido por Caio Prado Júnior em 1942 (Prado Júnior, 1976) e desenvolvido por Fernando Novais posteriormente (Novais, 1981), não apresenta nenhum vestígio das críticas feitas a essa interpretação por outros historiadores, de Ciro Flamarion Cardoso (Cardoso, 1980, pp. 109-132) a João Luís Fragoso (Fragoso, 1998). Insere-se a dança flamenca na Corte espanhola, mas sua presença parece ser pouco provável historicamente naquele momento, quando as cortes européias imitavam a Corte francesa, o que seria de esperar dar-se especialmente na Espanha, do-

1 Para Schwarzman, a seqüência do encontro entre Carlota e Fernando (não exclusivamente a cópula) é “particularmente feliz”, pois nela se vê a “apropriação dos signos, reconvertidos novamente em signos de brasilidade, exótico, tropicalidade”; nessa seqüência, vê-se Carlota aderir, “ela também, finalmente, à miscigenação, ao som grandiloquente do *Tico-tico no Fubá de Zequinha de Abreu*” (Schwarzman, 2003, p. 169).

mínio dos Bourbons, como a França (Vainfas, 2001, p. 230). Os maus modos da família real lusitana à mesa, ademais, são também um erro, visto que, à época, entre os grupos que ocupavam as altas hierarquias sociais em Portugal e no Brasil, já se viam hábitos mais “refinados”.

A caracterização de Dona Maria apresentada no filme – uma beata completamente imbecil – ecoa estereótipos que remontam ao livro *Reino da Estupidez*, de Francisco de Mello Franco, de 1785 (em manuscrito), sátira ao governo mariano e elogio ao consulado de Sebastião José de Carvalho e Mello, Conde de Oeiras e, depois, Marquês de Pombal, ministro de El-Rei Dom José I, de 1750 a 1777. Segundo as palavras de Mello Franco:

“Lisboa já não hé, torno a dizer-vos, A mesma, que ha dez annos se mostrava [ao tempo de Pombal]: He tudo devoção, tudo são terços Romarias, novenas, vias-sacras” (Franco, 1820, p. 21).

O reinado mariano, entretanto, dizem os historiadores, foi uma continuidade parcial em relação ao governo que o antecedeu, em termos teóricos e práticos, embora tenha constituído uma reação contra ele: pautou-se, em linhas gerais, pela continuidade de princípios e nomes, pela inovação e pela reparação. Por um lado, a “Viradeira” (1777-1792) prosseguiu com o propósito de fortalecer o absolutismo e manteve alguns homens em postos de comando, como, por exemplo, o próprio filho de Pombal, que permaneceu na presidência do senado da Câmara de Lisboa; Diogo Antônio Pina Manique, colaborador do governo anterior, que foi alçado à intendência geral de polícia em 1780; Martinho de Mello e Castro, ex-embaixador português em Londres e ministro do Ultramar, em cujo cargo foi mantido; e, por fim, José de Seabra da Silva, o “segundo filho adotivo” de Pombal, perseguido por ter conspirado contra ele, que foi reintegrado (Tavares & Pinto, 1990, p. 13; Castro, 1992, p. 12; Maxwell, 1985, p. 93; Domingues, p. 129). Além disso,

Dona Maria I e o príncipe Dom João (regente de 1792 até 1816, quando se tornou rei, vindo a ser aclamado em 1818) continuaram com as Reformas Ilustradas, introduzindo, contudo, algumas alterações. Intelectuais ilustrados ocupavam cargos no governo, à semelhança do que ocorrera durante o reinado de D. José I, mas muitos deles, significativamente, tinham se conservado distantes dos intuitos políticos de Pombal, embora, quanto aos desígnios culturais, demonstrassem grandes afinidades com ele. Em tal situação, enquadrava-se, por exemplo, parcela significativa dos que tinham assento na Academia de Ciências, instituição patrocinada pelo governo. A política econômica reformista sofreu igualmente algumas alterações. Insistiu-se no combate ao contrabando e na defesa do exclusivismo comercial metropolitano nas colônias, mas se extinguiram os estancos e as companhias privilegiadas de comércio. Continuou-se a perseguir o desenvolvimento manufatureiro do Reino, motivo por que se proibiram as manufaturas de têxteis no Brasil em 1785, à exceção dos tecidos lisos e grosseiros de algodão (Novais, pp. 239, 244-6; Libby, 1997, pp. 121-2 e 250, e Domingues, 1994, p. 106) (2). O Estado, no entanto, recuou da administração direta das empresas, alienando os estabelecimentos reais; ao mesmo tempo, procurou-se aprimorar tecnicamente a produção tanto na metrópole como na colônia, incentivando-se a diversificação das atividades produtivas nesta última. Movido pelo objetivo de industrializar o Reino, o Estado patrocinou pesquisas, abriu escolas e financiou publicações na área das ciências naturais para fomentar a produção de matérias-primas na América (Dias, 1968, pp. 113-6). Por outro lado, Dona Maria retrocedeu no que se refere à visão imperial pombalina, em razão do que a ação governamental tornou-se prisioneira dos interesses e preconceitos da metrópole: afastou as elites locais de postos de comando e refutou, por exemplo, a proposta de criação de uma fundição de ferro em Minas Gerais, feita por Dom Rodrigo José de Menezes (Novais, 1981, pp. 268, 274 e 277, e Maxwell, 1985, pp.

2 Douglas Libby investigou o caso da produção têxtil mineira, a partir do exame de relatos de viajantes estrangeiros do século XIX (Koster, Saint-Hilaire, Luccock, Spix & Martius, Maria Graham, Richard Burton, Kidder e Saint-Hilaire,) e do “Inventário de teares existentes na Capitania de Minas Gerais”, de 1786. Em sua pesquisa, conclui, primeiramente, que o Alvará de 1785 foi inócuo em Minas Gerais, pois, no Inventário supracitado, em relação a 94,8% dos teares arrolados, vê-se menção à produção de panos lisos de algodão, embora da variedade grosseira (que não eram proibidos): “o produto final consistia nos tecidos grosseiros de algodão usados para vestir escravos e para ensacamento, especificamente isentos das proibições” (Libby, 1997, p. 99). Avalia, em segundo lugar, que a abertura dos portos brasileiros ao comércio internacional em 1808 e a entrada de tecidos oriundos das fábricas britânicas solaparam a indústria doméstica apenas nas regiões em que os custos de transporte não encareciam sobremaneira o preço final das importações. Com base nas observações feitas pelos viajantes entre 1808 e 1867, por fim, afirma que Minas Gerais era a região que possuía a indústria têxtil caseira mais desenvolvida, exportando mercadorias para pontos distantes de todo o país. A produção têxtil doméstica, ademais, existia em quase todas as regiões do Brasil: Nordeste, Sudeste e Centro-Oeste. Essas conclusões põem em xeque as interpretações que avaliam como terríveis para o Brasil os efeitos das medidas tomadas pela Coroa portuguesa em 1785 e 1808.

96-8 e 119-20), algo só admitido em 1795, já sob a regência joanina. A rainha, ainda, adotou medidas reparadoras em relação aos perseguidos e prejudicados durante o reinado josefino, enquadrando-se nesses casos os jesuítas, os intelectuais ilustrados que não comungaram do regalismo pombalino (o oratoriano Teodoro de Almeida, por exemplo) e, de resto, os encarcerados ou desterrados por motivos políticos, alvos de medidas conciliatórias por parte do novo governo. Isso, no entanto, não implicou a aprovação do retorno da Companhia de Jesus aos domínios portugueses (Domingues, 1994, p. 93; Falcon, 1982, pp. 428-9; Beirão, 1944, pp. 262-3 e Castro, 1992, pp. 12-3).

O filme parece embaralhar os papéis dos membros da família real. Explica o casamento apressado de Dom José, filho de Dona Maria com Dom Pedro III, em função da grave doença deste último, sugerindo que a Coroa seria herdada a partir da morte do mesmo: isso, obviamente, não procede, pois Dona Maria era a rainha, a soberana, e Dom Pedro apenas seu marido. Caracteriza a Inconfidência Mineira como uma conspiração de oficiais inspirada na Revolução Francesa, reprimida por Dom João, o que contraria os ensinamentos dos livros de história, mesmo os mais tradicionais: os oficiais militares não eram os únicos inconfidentes, não houve como, cronologicamente, a Revolução Francesa poder influenciar a Inconfidência Mineira; Dona Maria foi quem assinou a sentença e a comutação da pena dada aos conspiradores de Minas Gerais (Maxwell, 1985, pp. 220-1 e Villalta, 2000, pp. 37-68). A idéia de transferência da Corte para o Brasil, por sua vez, atribuída no filme aos ingleses, era muito antiga, remontando aos anos 1580. Foi reativada pelos reformistas ilustrados portugueses, sendo, já no século XIX, defendida por políticos portugueses em 1801 e 1804. A vinda da família real, portanto, foi muito mais que uma fuga irrefletida ou um mero ato de obediência aos ingleses (Carvalho, 1998, p. 105 e Lira, 1994, pp. 108-12).

A personagem de Dom João VI, no filme, caracteriza-se pela covardia, pelo

despreparo, pela indecisão, pela corrupção de seu governo e pela ignorância. Em alguns momentos, porém, reveste-se de coragem e de lucidez, que são, no entanto, devoradas e anuladas no decorrer da narrativa, como se demonstrará a seguir. Os historiadores, é certo, falam sobre a corrupção da administração régia (3), sublinham seu caráter arcaico para a época, apontando mesmo sua degeneração em gerontocracia (Vinhosa, 2000, p. 355). Focalizam igualmente as hesitações de Dom João VI, mas procuram situá-las no contexto em que se desenvolveram. Assim, mostram-no atuando em meio às pressões inglesas e francesas, ao embate entre liberais e absolutistas e, ademais, entre *portugueses e brasileiros*. Se, de fato, Lorde Strangford procurava intrometer-se em tudo o que lhe parecia ser do interesse dos ingleses – do que é exemplo seu papel na suspensão, aos 16 de junho de 1813, do Alvará de 26 de maio de 1812, que determinava a cobrança dos mesmos direitos de baldeação das mercadorias inglesas que aqueles que incidiam sobre as mercadorias do Brasil e produtos portugueses na Inglaterra (AN/RAO, Livro 6, 1813-14, p. 19-19v), ou ainda a sua intermediação na entrega de diamantes ao comandante da fragata inglesa, destinados a Londres, também no mesmo ano (AN/RAO, Livro 6, 1813-14, p. 26-6v) –, Dom João, sem desconsiderar o poder de fogo dos ingleses, procurou defender a integridade e o desenvolvimento de seus domínios, protelando as decisões que fossem em sentido contrário e adequando-se às transformações históricas das quais era espectador e ator. Assim, por um lado, abriu os portos brasileiros às “nações amigas”, aos 28 de janeiro de 1808, dias após chegar à Bahia, rompendo com o monopólio comercial português, medida que, em boa parte, favoreceu a Inglaterra e prejudicou todo o esforço português anterior, intensificado desde a ascensão de D. José I ao trono, em 1750, de desenvolver as manufaturas no Reino de Portugal, vindo a ter o mesmo efeito o Tratado de Navegação, Comércio e Amizade, de 1810, que fixava tarifas alfandegárias mais baixas aos produtos in-

3 Segundo Oliveira Lima, a “época de Dom João VI estava contudo destinada a ser na história brasileira, pelo que diz respeito à administração, uma era de muita corrupção e peculato, e quanto aos costumes era de muita depravação e frouxidão, alimentadas pela escravidão e pela ociosidade” (Lima, 1996, p. 84).

gleses. Por outro lado, ao mesmo tempo, D. João revogou, em 1º de abril de 1808, as proibições que pesavam ao desenvolvimento das manufaturas no Brasil (Neves, 1995, p. 87-93). Absolutista por convicção, pressionado pela Revolução do Porto, de 24 de agosto de 1820, ainda no Rio de Janeiro, resignou-se a jurar à Constituição de Cádiz de 1812. Já em Portugal, para onde partiu aos 21 de abril de 1821, depois de demorada reflexão e de resistir o quanto pôde, jurou a Constituição de 1822, no que não foi seguido por sua esposa, Dona Carlota Joaquina, a qual, por isso, foi desterrada para o Palácio do Ramalhão, endereçando uma carta malcriada ao marido, na qual se lê: “Na terra do desterro eu serei mais livre que V. M. em vosso palácio. Eu levo comigo a liberdade: o meu coração não está escravizado; ele jamais curvou diante de ativos súditos que têm ousado impor leis a V. M...” (apud Schwarcz, 2002, p. 360). Ciente de que, no Brasil, estava a parte mais rica de seu império, Dom João procurou cooptar as elites locais, concedendo-lhes, até 1821, mais de 254 títulos de nobreza e nomeando 2.630 cavaleiros, comendadores e grã-cruzes da Ordem de Cristo, 1.422 da Ordem de São Bento de Avis e 590 da de Santiago (Schwarcz, 2002, p. 255), o que, destaque-se, Carla Camurati exhibe com muito humor. Mostrava-se, ademais, atento à construção de uma identidade *brasileira* em oposição à *portuguesa*, reprimindo com certa tolerância as suas manifestações que se restringissem ao nível dos discursos. Assim, por sua ordem, em 1811, o conde de Aguiar, secretário de Estado dos negócios do Brasil, determinou a Paulo Fernandes Vianna, intendente-geral de polícia, que repreendesse “mui asperamente no Real Nome” a José Joaquim Martins Zimblão, o qual usara de “expressão falsa e atrevida” em uma súplica que lhe encaminhara, afirmando “que não he[ra] a falta de capacidade e intelligencia que o inhib[ia] de ter sido já despachado, mas huma certa *antipathia a tudo que se diz Brasileiro*” (grifos meus). Contrapondo-se à visão do *brasileiro* Zimblão, o Conde de Aguiar afirmava que o mesmo esquecia-se “inteira-

mente das Graças, que os naturaes do Brasil têm recebido em todos os tempos do Throno, e das infinitas Mercês que Sua Alteza Real tem por elles distribuido” (AN/RAO, Livro 3, 1810-11, p. 175). A todas as medidas aqui apresentadas, que mostram a seriedade da administração política régia e o incremento do comércio, devem ser somadas, ainda, a mudança na fisionomia urbana do Rio de Janeiro e as iniciativas culturais do rei, dentre as quais é possível destacar a introdução da imprensa e a criação da biblioteca régia, não se esquecendo igualmente da dedicação do príncipe à rotina burocrática (Neves & Neves, 2004, p. 72). Reitero, enfim, como o fizeram em artigo recente Lúcia e Guilherme Pereira das Neves, as palavras de Oliveira Lima sobre Dom João: “Se não foi um grande soberano, soube combinar dois predicados: um de caráter, a bondade; o outro de inteligência, o senso prático de governar” (Neves & Neves, 2004, p. 72).

O filme, ao focalizar a Independência, conforme assinalam Duarte et alii, obscurece o processo de delineamento de interesses de uma elite em luta, defensora de uma sociedade escravista e hierárquica, da qual surgirá o predomínio da defesa da ordem monárquica após a Independência. Omite, assim, os projetos políticos de outra natureza que foram gestados no período e que levaram à instalação de uma arena de combate após a partida de Dom João em 1821: não havia uma lógica inexorável a cumprir-se sob os olhos de uma população inerte, existindo, de fato, outros projetos e possibilidades (Duarte et alii, 2000, p. 112-4). De um lado, setores das elites coloniais, que nutriam o desejo de manter uma aliança política com a metrópole, posição essa adotada por José Bonifácio e pelo grupo palaciano, procuraram manter a unidade Brasil-Portugal até o último momento (Neves, 2003, p. 376). Por outro lado, as dimensões continentais do Brasil “impediam uma imediata unidade de propósitos das diversas lideranças locais”, havendo da parte das províncias do Nordeste o ressentimento, seja pela situação de neocolônias, seja pela repressão de que foi vítima a

República Pernambucana de 1817. A Revolução Pernambucana de 1817, esquecida pelo filme, “a mais ousada e radical tentativa de enfrentamento até então vivido pela monarquia portuguesa em toda sua história” (Bernardes, 2001, p. 163), reprimida severamente por Dom João, anunciara percepções essenciais num processo de independência de colônias, situação da América Portuguesa, particularmente do Nordeste: o antagonismo entre *colonizados* e *colonizador*, personificados nas figuras do *brasileiro* e do *português*, e a oposição entre Colônia e Metrópole (4). Somou a isso a repulsa à administração monárquica que presidia o empreendimento *colonial* da “metrópole interiorizada”, definida pelos grupos e interesses sediados no Centro-Sul do Brasil, e delineou uma identidade por meio de uma rejeição dupla, ao elemento reinol e à Coroa, então sediada no Rio de Janeiro. Nessa época, os colonos reconheciam-se como paulistas, baianos, mineiros, pernambucanos e entendiam, ao mesmo tempo, que “ser paulista, pernambucano ou bahiense significava ser português, ainda que se tratasse de uma forma diferenciada de sê-lo”, isto é, ser português da América (Jancsó & Pimenta, 2000, pp. 136-7) ou ser *brasileiro*, como esboçava o citado Zimblão, em 1811. Ao mesmo tempo, os pernambucanos agiram como forças centrífugas, regionalizantes, que hostilizavam a hegemonia do Centro-Sul sobre o restante das possessões americanas de el-rei, embaralhando a dicotomia *brasileiros/portugueses* e os esforços desenvolvidos pelo monarca com vista a romper com a descentralização político-administrativa que imperara em todo o período colonial, passo essencial para a preservação do *Império Luso-brasileiro* então sediado na América. Contudo, os pernambucanos revolucionários deixavam a porta aberta para a incorporação, à República por eles instituída, do conjunto dos *brasileiros* e de parcela dos *portugueses*, vendo-se como parte de uns e outros, devotando evidente hostilidade em relação aos últimos, ocultada e negada por motivos estratégicos, e exigindo apenas de ambos, *portugueses* e *brasileiros*, a adesão

à causa republicana, antitirânica, anticolonial, defensora da propriedade e da escravidão. A unidade do Brasil contra Portugal, enfim, teve que ser construída ao longo de um processo que comportou instabilidade, ressentimentos e rancores e, não se pode esquecer, o uso das armas, contra Portugal e contra o que soava como secessão. Nessa construção, de um lado, pesaram os propósitos das Cortes instaladas em Lisboa e, de outro, os temores de ameaças à ordem social, “que, depois de 1790, ficaram estreitamente associadas ao republicanismo, e tenderam a produzir uma maior coalizão dentro da elite, especialmente entre a dos proprietários de terra” (Maxwell, 2000, p. 189). O fantasma da ameaça à ordem social – exorcizado pelos mineiros em 1789, dado o elitismo do movimento, fator de recuo das elites baianas, em relação à sedição de 1798 e experiência vivenciada em Pernambuco, em 1817 – afloraria novamente nos idos de 1822 (Villalta, 2003, pp. 59-63). Dom João VI, estrategista político, teve um papel nisso, pois foi “o mentor da Independência que manteve unido o território da América Portuguesa, quase um milagre, através da corte que se estabeleceu no Rio e do filho D. Pedro, que ficou, com Dia do Fico ou sem ele” (Vainfas, 2001, p. 234). Dom Pedro tomara tal iniciativa seguindo o conselho paterno, como fez questão de lembrar-lhe – em carta datada de 19 de junho de 1822, na qual manifesta sua recusa em obedecer às ordens das Cortes, que determinavam seu retorno a Portugal. Disse-lhe, então, o príncipe Pedro que dele ouvira, numa conversa, antes de sua partida, “no seu quarto; ‘Pedro, se o Brasil se separar, antes seja para ti, que me há de respeitar, do que para algum desses aventureiros’” (Norton, 1979, p. 149). Esse conselho é recuperado pelo filme, mas de um modo em que se diminui a clarividência do rei: o conselho só surge após Dom Pedro pedir-lhe para permanecer no Brasil, justificando sua solicitação pelo fato de que, assim, as terras do Brasil sempre seriam suas (isto é, de seu pai). Só diante dessa justificativa, o pai concede-lhe a autorização para ficar,

4 O processo de emancipação política foi lento, não linear, envolvendo, como condições subjetivas, a distinção entre *mazombos* e *reinóis* e a constatação do antagonismo entre os interesses dos habitantes da Colônia e da Metrópole (Mattos, 1999, p. 18).

dizendo-lhe: “Tens razão meu filho, é melhor que o Brasil fique nas tuas mãos do que com um aventureiro que lance mão da Coroa e faça a Independência” (5). Camurati, no entanto, com essa alteração, desloca a autoria da idéia de Dom João para D. Pedro, invertendo os papéis. Essa operação, somada à parvoíce que impera no comportamento do soberano, acaba por minimizar seu papel na construção de nossa Independência, com todas as características que ela assumiu: unitária, monárquica, afinada com os interesses socioeconômicos de nossas elites. Camurati, ao mesmo tempo, pasteuriza o processo de Independência, ocultando a complexidade e as contradições que permearam a sua construção. À época da produção do filme, já havia uma farta produção historiográfica que permitia escapar de uma visão simplificadora sobre a Independência do Brasil.

A participação de Carlota Joaquina e de Dom João nos conflitos dinásticos espanhóis é outro aspecto controverso. Carlos IV, rei de Espanha, e seu filho Fernando, sob pressão napoleônica, abdicaram em 1808, em favor de José Bonaparte, irmão do imperador francês. Carlota Joaquina, legitimada pela revogação da Lei Sálica, ocorrida em sessão secreta das Cortes, em 1789, “como filha primogênita de Carlos IV e única herdeira da dinastia em liberdade”, assumiu, do Brasil, “a defesa da Casa de Bórbon” (Azevedo, s/d, p. 2). Essa situação gerou uma crise entre “as principais potências européias em virtude da possibilidade de uma nova União Ibérica”, pois isso quebraria o equilíbrio político europeu. A própria transferência da Corte para o Rio de Janeiro, em 1807-08, e a construção de um amplo império luso-brasileiro, com sede no Brasil, o que foi aludido anteriormente, envolviam o projeto de conquista das colônias espanholas do Rio da Prata, sendo isso explicitamente alentado por D. Rodrigo de Souza Coutinho, conde de Linhares, ministro de Dom João, e pelo conde de Palmela, representante do governo do Rio de Janeiro na Espanha, entre 1809 e 1812, tendo esse último sonhado com a criação de “um colossal império ultramari-

no formado pelas possessões das duas coroas [de Espanha e de Portugal], abrangendo toda a América Meridional e Central, e quase metade da Setentrional” (Lima, 1996, pp. 187 e 196; Cunha, 1985, pp. 140-1; Azevedo, s/d, p. 2) (6). A posição de Carlota Joaquina nesse projeto, no entanto, era motivo de controvérsia, seja entre os ingleses, seja no governo português, cuja avaliação modificou-se ao longo do tempo. Escapam ao filme, em grande medida, as contradições e mudanças. A princípio, nos idos de 1808, Dom João (Lima, 1996, p. 191) e Dom Rodrigo de Souza Coutinho, inimigo declarado de Dona Carlota, aceitavam a possibilidade de concretizar aquele projeto, via o reconhecimento dos direitos da Princesa do Brasil à Coroa espanhola. Entre os agentes ingleses, o almirante Sir Sidney Smith endossava a mesma idéia, o que não ocorria com Lorde Strangford, o qual encarava Carlota como inimiga dos interesses ingleses e defendia a Independência das colônias espanholas; na Espanha, em 1812, o embaixador inglês, por sua vez, opunha-se às pretensões da princesa e à possibilidade de uma regência luso-espanhola no Prata (Azevedo, 2003, p. 127). Dom João e seu ministério, por sua vez, cedo passaram a reprovar a ascensão política da princesa, preferindo exigir “a participação do infante D. Pedro Carlos – primo de D. Carlota e sobrinho de D. João, criado na Corte de Bragança – na disputa pela regência” (Norton, 1979, p. 41 e Azevedo, s/d, pp. 4-5), impedindo-a de deslocar-se para o Rio da Prata ainda ao final de 1808 (Lima, 1996, p. 193-194) e asfixiando-a financeiramente em 1809 (Azevedo, 2003, p. 201). Essas modificações na posição do governo do Rio de Janeiro, em linhas gerais, reconheça-se, não passam despercebidas pelo filme. Sob pressão do marido e de seus ministros, Carlota concordou em assinar um manifesto anunciando o envio de D. Pedro Carlos, em fins de 1808, ao Rio da Prata, para governar “interinamente os domínios americanos” de Espanha (Lima, 1996, p. 205 e Azevedo, 2003, p. 93). A diversidade de posições era ainda maior no interior do Vice-Reinado do Rio da Prata:

5 A historiografia brasileira, frise-se, em favor de Carla Camurati, não está imune a certos lugares-comuns carregados de preconceito, que sobrevivem mesmo quando as evidências caminham no sentido contrário. O livro *Carlota Joaquina na Corte do Brasil*, publicado em 2003, de Francisco L. Nogueira de Azevedo, por exemplo, é extremamente arguto em sua tese central sobre Dona Carlota, compreendendo que a mesma nunca teria sido fiel aos “preceitos da educação feminina que recebeu”, recusando a submissão aos homens e negando a cultura humanista de sua época, a qual consagrava à mulher nobre o papel de objeto estético, sendo casta, decorosa e duplamente dependente do marido (Azevedo, 2003, p. 155). A autora, entretanto, reproduz a lenda negra sobre o reinado de Dona Maria I, de que é tributária Camurati, centrando-se na idéia segundo a qual “D. Maria I traz de volta ao poder parte do setor mais conservador e reacionário da nobreza e do clero lusitanos” (Azevedo, 2003, p. 19). Com isso, perde de vista seus aspectos reformistas ilustrados. Insiste, ao mesmo tempo, em apresentar a Corte portuguesa como mais triste do que a de Espanha, usando, para tanto, dentre outras fontes, uma passagem de uma carta da esposa do então diplomata Junot, na qual se lê: “... Não há palácios em Lisboa. A roupa do povo, em Lisboa, nada tem de particular, como em Madri, mas é bem mais alegre. Essa conformidade de vestimentas e, sobretudo a cor preta, dava a Madri uma tristeza que não me desagradava, sobretudo à época em que me refiro. Desde então, nossas roupas influenciaram um pouco as espanholas” (apud. Azevedo, 2003, p. 54 – negrito meu). Deixo ao leitor a conclusão sobre onde as roupas do povo eram mais tristes, se em Portugal ou em Espanha.

6 Dona Carlota detestava o conde de Linhares, chamando-o de “*el torbellino*, por estar sempre em movimento, atendendo a uma multidão de negócios, e só em última extremidade lhe pedia qualquer obséquio” (Lima, 1996, p. 184).

havia partidários de Carlota, outros que defendiam a regência de D. Pedro Carlos e, ainda, alguns que eram partidários do cônego Inca Mango Capac (Azevedo, 2003, p. 147). Em relação às pretensões de Dona Carlota, nas Cortes e na Junta Governativa de Espanha, também se verificavam oposição e hesitação: temiam que, com isso, se entregasse o poder a Portugal (Azevedo, 2003, p. 113). A princesa, além disso, jamais esteve disposta a participar de qualquer movimento de caráter emancipatório ou que ferisse a integridade dos domínios de sua família de origem, os Bourbons. Em 1812, a Junta Central de Espanha reconheceu os direitos de Carlota a suceder ao trono, contudo, em 1813, as pretensões de Dona Carlota foram de todo encerradas, pois a guerra assumiu novos rumos e Fernando VII, o rei espanhol deposto, voltou à Espanha (Azevedo, 2003, pp. 129-35). Dom João, instigado por Dom Rodrigo (falecido em 1812), ademais, agia de modo dúbio nas questões platinas. Em 1810, com vontade de mostrar sempre concordar com os conselhos britânicos, prometeu a Lorde Strangford não mais se intrometer nos negócios do Prata. A região estava agitada pela “Revolução de Maio”, de Buenos Aires, assistindo a conflitos entre seus partidários e os realistas de Montevideú. Dom João, às escondidas, malgrado todas as suas promessas de neutralidade, usando os “interesses” de Dona Carlota como cunha para seus próprios projetos e contrariando os interesses ingleses, mandou invadir a Banda Oriental. Negou ser seu desejo incorporá-la ao território português e devolveu-a, depois, por acordo firmado aos 20 de outubro de 1811, com Inglaterra e Espanha (Cunha, 1985, pp. 145 e 151, e Lima, 1996, p. 214), porém, em janeiro de 1817, ocupou novamente Montevideú. O Uruguai separou-se do Brasil apenas em 1828. As informações a respeito dos atores históricos supracitados e seus conflitos, no que se refere ao trono espanhol e ao domínio da região platina, em grande parte encontravam-se disponíveis quando Carla Camurati produziu seu filme.

Todas as imagens estereotipadas de *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* são

desabonadoras para a família real como um todo, mas, sobretudo para o domínio português e para as figuras de Dom João e Dona Carlota. Possuem clara conexão, ademais, com o momento da produção do filme: a corrupção generalizada dos políticos, a fraqueza de nossas lideranças, a exposição de detalhes grotescos da vida privada de nossos governantes e as incertezas que nos cercavam a respeito do futuro. 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, como se pode ler na nota da p. 242, em que se reproduzem as considerações de Marcelo Coelho, o qual o tomava como um exemplo de que o Brasil prescindia de presidentes, no que se pode ver um paralelo com o episódio da caçada supracitada, para cujo êxito a ação régia contribuiu acidentalmente. O filme, ao pasteurizar as diferenças analisadas e minimizar o cerco político de Dom João à sua esposa, reforça, de um lado, uma visão de Carlota como mulher desprovida de qualquer princípio que não a satisfação de suas ambições pessoais e sexuais e, de outro lado, de D. João como imbecil e como marionete dos ingleses (7). Reitera o senso comum segundo o qual o projeto de um Brasil independente, sob o regime monárquico, preservando-se sua unidade territorial e mantendo-se a dependência em relação à Inglaterra e a ordem socioeconômica herdada do período colonial (com exceção do monopólio comercial), foi o único apresentado no curso do processo de emancipação política. Com tal estreiteza, perde-se de vista que tal projeto foi vitorioso em meio ao confronto com outras alternativas – separatistas e republicanas, como se verificou em 1817, por exemplo – e minimiza-

7 Vale aqui reproduzir o que escreveu, há décadas, com algum exagero, Luís Norton, reclamando do que ocorreu com gerações de brasileiros, em virtude de sua “boa fé” e do “mau ensino”. Tais gerações acreditaram que Dom João era “um rei fujão, pusilânime” (Norton não poderia imaginar que esse chavão seria reproduzido à exaustão pela mídia a partir da década de 90): “E como D. João VI era fisicamente grotesco, e a sua obesidade doentia lhe dava um ar pacífico e simpático, fizeram-lhe um perfil recortado da caricatura física; porque ele era bom gastrônomo, encheram-lhe os bolsos de frangos e a farda de sebo; porque gostava de música sacra e tinha gênio dócil, foi acusado de mansidão, de timidez e de apatia lórpa, qual frade inculto. Decoraram contra ele estes versos populares: ‘Nós temos rum rei/ Chamado João.../ Faz o que lhe mandam/ Come o que lhe dão./ E vai para Mafra/ Cantar cantochão’. Chamaram-lhe tudo; só não disseram que ele era muito inteligente e perspicaz e que tinha sido um grande rei no Brasil: o verdadeiro fundador da nacionalidade brasileira, como hoje, finalmente, parece estar provado e reconhecido” (Norton, 1979, pp. 83-4).

se o papel de Dom João VI. O cinema, obviamente, não pode nem deve reproduzir os detalhes e as minúcias do processo histórico, mas, por seu papel como formador de uma memória histórica nacional, é justo esperar que abra espaço para as contradições e os diferentes projetos construídos ao longo da história e, ainda, que vá além do que conta a história oficial e nos ensina o senso comum.

Estereótipos e erros históricos poderiam ser atribuídos ao duplo filtro que conduz a narrativa do filme: do adulto e da menina escocesa, Yolanda. A aceitação desse pressuposto, contudo, não invalida a constatação de que a paródia construída por Carla Camurati, longe de ir além da história tradicional, parece estar aquém dela, quando não vem confirmá-la, assim como ao senso comum. O filme, ao contrário do que anuncia a cineasta, não oferece conhecimento histórico ao espectador, nem que se considere que a mesma concebe a história como um romance: ele reforça, na verdade, as idéias que os espectadores trazem, sendo nulo em termos de ampliação do conhecimento. Ainda que se considere que não se trata de uma película histórica, pois *Carlota* explicita desde seu início o seu vínculo com a ficção, nem por isso é um filme inocente em termos de história e, muito menos, sem conseqüências no que se refere à construção de uma visão da história nacional. Identificar os perdedores e ganhadores dessa leitura fílmica da história é essencial para que se desvende seu projeto de intervenção histórica. Na apropriação inventiva da história feita por *Carlota Joaquina*, calcada em inúmeros estereótipos, nossas elites, Dona Carlota, Dona Maria I e Dom João saem chamuscados e poupa-se Dom Pedro I, preservando-o, assim, como herói nacional. Toda essa visão relaciona-se com o momento histórico da produção do filme, marcado pela corrupção e pela desesperança em relação ao futuro do Brasil. Essa é a chave que explica em grande medida os tons assumidos pela leitura da história apresentada pelo filme *Carlota Joaquina*. O potencial corrosivo do filme, contudo, reduz-se enormemente

na medida em que não ilumina os projetos alternativos que foram derrotados no curso da história. Dessa forma, conduz-se o espectador mais ao deboche do que à reflexão crítica sobre a história do Brasil. Se, como lembra Elias Thomé Saliba, “a paródia também pode reforçar o estereótipo, enfatizar o cânone, repetir o mesmo significado” (Saliba, 1999, p. 440); se, como ensina Alcides Freire Ramos – ao analisar as interpretações de Sorlin sobre as relações entre cinema e história –, o filme histórico não cria/produz saber histórico, antes o reproduz e reforça (Ramos, 2000, pp. 35-7), é possível concluir que a película dirigida por Camurati opta por reforçar o saber mais conservador e arcaico, considerando-se o repertório historiográfico que se encontrava à disposição da cineasta à época da produção do filme. E isso tudo tem um agravante: *Carlota Joaquina* “é apresentado, diariamente, em centenas de salas de aula de escolas e universidades como dessacralização da historiografia patrioteira por professores em geral interessados em suas disciplinas e alunos” (Maestri, 2002).

Há que se reconhecer que o filme tem um grande mérito: desnuda o comprometimento e o caráter de construto, de artifício, das imagens legadas pelo passado, em boa parte consagradas pela historiografia brasileira, explicitando a fabricação da iconografia colonial, seu caráter de *monumento*, isto é, de vestígio que é utilizado pelo poder (Le Goff, 1984, p. 102). Carlota menina afirma querer ser pintada de forma que fosse mais bonita que a princesa Margarida, intenção que no filme é desnudada como impossível, senão com o recurso à falsificação, tendo em vista a feiúra da personagem. A mesma Carlota menina recebe um “retrato” do príncipe Dom João, ficando encantada com sua beleza, que se comprova ser falsa logo no primeiro encontro, o qual é registrado por uma imagem, em primeiro plano, do rosto abobalhado e feioso do então infante de Portugal. Se até aqui a farsa não parece atingir imagens que se tornaram célebres nos livros de história, isso é revertido ao final do filme, envolvendo um dos mais célebres pintores da

Vista do Largo
do Palácio
no Dia da
Aclamação de
Dom João VI,
de Jean
Baptiste
Debret,
c. 1818-31



missão francesa, Jean-Baptiste Debret. Numa das seqüências finais, a família real examina dois quadros de Debret: um primeiro, em que é retratada toda a família real (que não consegui identificar e que possivelmente não foi feito, de fato, pelo pintor francês em questão), e um segundo, sobre a aclamação de Dom João como soberano do Reino Unido de Portugal e Brasil, a prancha 95, denominada *Vista do Largo do Palácio no Dia da Aclamação de Dom João VI* (Debret, 1993) (8).

Em relação ao primeiro quadro, a câmara exhibe-o, diante dos olhos do espectador, tendo ao lado a figura de Debret, ouvindo-se ao fundo os comentários de membros da família real, centrando o foco em Carlota Joaquina, a qual afirma: “Mas que feia estou. Não gostei das cores. Agora vamos ver o quadro da praça”.

Em relação a este quadro, *Vista do Largo do Palácio*, as reações dos membros da família real são distintas. A câmara posiciona-se no lugar do quadro, exibindo as expressões das personagens que o observam, criando um artifício por meio do qual o espectador não vê a obra de Debret, mas, sim, a família real. Dilui-se a mediação da

linguagem pictórica do quadro, substituindo-a pela lente da cineasta. As reações dos membros da família real sobre o quadro são distintas. Se a infanta o acha lindo, a já rainha Dona Carlota critica-o. Depois de contemplá-lo por algum tempo, diz: “Ah, não havia tanta gente, tenho certeza”. Dom João retruca: “Carlota, por Deus, pões sempre defeito em tudo!”. Dom Pedro e Dom Miguel também se pronunciam. Pedro diz ao irmão: “Quem é esta bela dama que está atrás de nossa mãe, Miguel?”. Obtém como resposta: “Ora, Pedro, não dá pra ver nada, nem sequer a nossa mãe”. Dona Carlota, fechando tudo isso, conclui: “O problema é que Debret não é Velásquez”. Encerrando essa seqüência, logo após Carlota expor sua opinião, é entregue um presente (um feto morto, filho de D. Pedro) e um bilhete, escrito por Noemi, ex-amante do príncipe, afastada do mesmo por obra de El-Rei. Com tudo isso, por meio das afirmações de Carlota e da imagem do feto, Carla Camurati expõe um juízo desfavorável a Debret e, ao mesmo tempo, denuncia o “falso” que se ocultaria no quadro do mesmo, uma imagem da realeza consagrada nos livros de história; afirma, além disso, por contrapo-

8 Lilia Schwarcz considera que Jean-Baptiste Debret e os demais artistas da missão francesa, filiados ao neoclassicismo, contratados em 1815 e chegados em 1816, produziram uma “arte estatal, patriótica e preocupada em vincular os feitos dos monarcas aos ganhos do passado clássico idealizado. Alocados diretamente a serviço do Estado, não tinham pruridos em mostrar engajamento e paixão política” (Schwarcz, 2002, p. 312). O próprio Debret, envolvido na construção de cenários para aclamação de Dom João VI (arcos triunfais, obeliscos, iluminações etc.), afirma em relação ao quadro *Aclamação de Dom João VI* (Schwarcz, 2002, pp. 313 e 322-3): “A fim de não perder, na medida do possível, o meu caráter de pintor da história, val-me do antigo cerimonial dos reis de Portugal para representar D. João VI em uniforme real” [apud Alencastro, 2001, p. 143]. Segundo Luiz Felipe de Alencastro, quando da preparação de publicação da *Viagem Pitoresca*, de Debret, o destino da monarquia brasileira parecia incerto, em meio às turbulências do período regencial, situação em que “a inscrição dos cerimoniais imperiais e dos monumentos fundadores da instituição imperial”, na obra em questão, “assume um caráter pedagógico, de propaganda política em favor do único governo monarquista da América, de apoio ao representante ameaçado do ‘sistema europeu’ num continente de países dotados de governos republicanos encarnando o ‘sistema americano’” (Alencastro, 2001, p. 143).

sição, o caráter de verdade que confere ao filme e, por conseguinte, a interpretação que ele apresenta, que não é senão uma só: a família real portuguesa é sórdida. A denúncia da farsa subjacente ao conhecimento histórico, além disso, é reforçada por outra passagem do filme, aquela em que Dom João queima o documento que registra a investigação sobre o assassinato da esposa de Fernando Carneiro Leão, em que esteve diretamente envolvida Dona Carlota Joaquina, a acreditar-se em João Felício dos Santos (s/d, p. 289). Imagens falsas, documentos escritos ausentes – essas idéias permitem a Carla Camurati concluir que conhecimento histórico tem bases frágeis e oculta a sordidez da família real.

Em *Carlota Joaquina* há, ainda, uma seqüência intrigante, em que se vê a rainha em uma embarcação, na superfície do mar, focalizada em planos geral e médio, jogando um par de sapatos, para com isso não carregar nenhum vestígio de terra do Brasil, que ela tanto odiava. Cabe dizer que, em seguida, visualizam-se, em primeiro plano, vários outros pares de sapato depositando-se no fundo do mar. Isso faz lembrar a fala da protagonista, segundo a qual ela usaria um par de sapatos em cada dia... Remete também às palavras da abertura do filme, segundo as quais as profundezas do mar ocultariam “riquezas”: é toda a estória de Carlota que se encontra no fundo do mar, todavia, na superfície aparece apenas um sapato. Seria essa seqüência uma metáfora da relação do historiador com o passado, mediada pela seleção e análise dos testemunhos, legados por esse mesmo passado? E/ou ainda, metáfora da leitura feita pelo próprio filme, uma, dentre outras possíveis, para a história de Carlota Joaquina, sinalizando que também o cinema seleciona e que, no caso, fizera uma escolha tão caricata quanto a visão de Salvador Dalí, registrada num documento escrito encontrado numa garrafa que se achava no mar? Essas suposições não são excludentes, mesmo porque Carla Camurati coloca história e ficção num mesmo patamar. Se for considerado que essa seqüência antecede a defenestração da história pelo escocês – ao afirmar que “o

problema com a história é que, quanto mais se lê, menos se sabe” – e que isso legitima a opção, feita pelo filme, por uma das versões da história dentre as alternativas existentes, conclui-se que as duas possibilidades estão corretas. De modo semelhante ao quadro de Debret, pintado por um estrangeiro, um francês, a história-estória de Carlota é contada, de cabo a rabo, por um estrangeiro, um escocês, sendo quadro e narrativa do filme visões da história de lusobrasileiros e espanhóis, segundo uma perspectiva estrangeira, de *outros*. Em face desses elementos, o próprio filme se justificaria como *uma* estória, como *uma* leitura paródica da história. Se com esse procedimento a diretora desculpa sua própria caricatura, expressa também uma insatisfação com as muitas dúvidas trazidas pela leitura dos livros de história, dos próprios documentos históricos e/ou suscitadas pelas divergências contidas nas interpretações neles contidas. Leva à visão de que, na história, há muitas incertezas, de que as fontes históricas são constituídas segundo interesses, abrem espaço para a simulação e apresentam apenas um fragmento da vida do homem, como sujeito individual e coletivo; de que os historiadores, por conseguinte, têm inteira liberdade para escreverem o que quiserem, produzindo diferentes versões: um par de sapato, enquanto na vida o homem deixa vários. O filme, por meio desses estratagemas, ataca os fundamentos do conhecimento histórico – as fontes sobre as quais a história se baseia são aquelas que escaparam à destruição; dentre as fontes de que se utiliza, algumas são prenhes de falsificação; elege alguns testemunhos e seleciona determinados aspectos para focalizar, em detrimento de outros; e produz versões diferenciadas, conflitantes e pouco seguras, sobre um mesmo fato – e, ao mesmo tempo, legitima as escolhas que ele próprio fez: de uma versão dentre outras e de embaralhar ficção e história. Ambas, afinal, ficção e história, são apreendidas como romances.

Nas últimas décadas, contudo, deve-se salientar, têm-se alterado bastante as concepções de conhecimento histórico. No que

toca à relação entre o sujeito e o objeto de conhecimento, a historiografia vem minando o ideal positivista de objetividade (Burke, 1992, p. 15; Proença, 1990, pp. 23-4; Citron, 1984, pp. 97-9). Compreende-se – e isso tem sido sublinhado desde muito tempo atrás – que o sujeito cognoscente não pode ser objetivo nos termos fixados pelo positivismo, pois isto está além de suas possibilidades históricas, na medida em que escreve a história a partir de procedimentos e elementos que, por si sós, impedem a realização daquele ideal de objetividade (Veyne, 1987, pp. 24, 42 e 48). Primeiramente, a história nasce das interrogações levantadas pelo sujeito a partir de perspectivas, anseios, angústias e parâmetros que são do seu próprio tempo, do seu presente. Em segundo lugar, baseia-se em testemunhos do passado, em vestígios, os quais não são inocentes: as fontes expressam as relações de força estabelecidas à época de sua produção; traduzem pontos de vista, posições ideológicas, interesses específicos de indivíduos, grupos, classes, gêneros, etnias, etc. Como afirma Le Goff, o “documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. *Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo [...] É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos*” (Le Goff, 1984, pp. 103-4 – grifos meus). A historiografia, por esse motivo, tem enfaticamente defendido que “o chamado contexto real dos fatos não existe senão enquanto um conjunto de versões” (Marson, 1984, p. 50); que só “existem histórias parciais” (Veyne, 1987, p. 54), porque conhecidas de forma relativa, segundo as perspectivas do historiador e de seu tempo, segundo os limites e as possibilidades contidos nas fontes; e que, além disso, a polêmica é a regra e fundamento do conhecer. Rejeitam-se as histórias universais, buscando-se as especificidades dos processos históricos de cada so-

cidade e os pontos de universalização ou de conexão com processos de outros povos. Todas essas considerações, no entanto, não equivalem a igualar história e ficção e, por isso mesmo, a endossar a idéia de que em história há um relativismo total, um vale-tudo: o historiador persegue um efeito de verdade muito diferente daquele ao qual pode estar atrelado o cineasta; não sendo ingênuo, ao criticar os documentos-monumentos, busca compreender as condições de sua própria produção, as estratégias de poder que segredam. Seu objetivo é construir conhecimento, o que implica uma seleção e uma crítica cuidadosa das fontes, o uso de métodos adequados para proceder à análise das mesmas, o diálogo com o conhecimento histórico produzido e a produção de uma síntese que respeite as especificidades temporais e espaciais dos fatos e, ao mesmo tempo, que não obscureça as participações, as vozes e as inter-relações dos diferentes sujeitos históricos – toda essa construção, frise-se, sendo explicitada aos pares, submetida à apreciação dos mesmos, à verificação de sua coerência e consistência. A leitura de Camurati, contudo, ao negar a objetividade da história, segundo termos positivistas, nega-a, no todo, como conhecimento válido, reiterando aquele ideal de objetividade que já se encontra no ocaso entre os próprios historiadores e legitimando seu filme (9): o saber histórico de base que inspira Carla é um saber de outrora, de inspiração positivista. Nele só há lugar para a “velha história”, com seus antigos e novos clichês: os *exóticos* signos dos trópicos, concebidos pelos estrangeiros e associados à brasilidade, desde Rugendas e Debret, de fato, são incorporados, mas, melhor dizendo, são reiterados acriticamente, ainda que com deboche. Todo documento, como Carla Camurati insinua, é uma mentira, mas isso não significa que o historiador é um bobalhão ingênuo e que qualquer história seja válida como conhecimento: todo um aparato teórico-metodológico vem sendo desenvolvido para garantir e verificar a consistência do conhecimento histórico, o qual, se comporta uma pluralidade de ver-

9 Ramos, ao confrontar cinema e história, afirma que a escrita da história organiza-se sob a forma de uma narração literária, diferenciando-se dessa por procurar “produzir um efeito de realidade/verdade por meio da citação de documentos [o que, em última análise, permite a verificabilidade]” (Ramos, 2000, p. 39). Enfatiza que se trata de “efeito de verdade” [o que se finca na prova] e não “verdade” [já que sempre permanecerão incertezas]. Acrescenta, ademais, que o filme também procura o mesmo “efeito de verdade”: mas o uso de documentos, em filmes, dá-se fora do contexto, com o que se produz um “efeito de verdade” não-histórico (ficcional) e, ao mesmo tempo, histórico [produto de um determinado presente, o da produção dos filmes]. Por tudo isso, segundo Ramos, não significa que “já exista história”. Duarte et alii, em discussão similar, mas analisando a relação entre história e ficção pela mediação do cinema, mais precisamente de *Carlota Joaquina*, citando Castoriadis, afirmam que “se a História rejeitou a busca de uma verdade positiva e totalizante, nem por isso abandonou ‘a exigência de coerência ou não-contradição bruta – e é essa exigência que o ceticismo, ou o relativismo, recusa’” (Duarte et alii, 2000, p. 110).

sões, não admite como válidas todas e quaisquer versões... E, assim sendo, se como cinema *Carlota Joaquina* é válido, como história, nada traz de novo e consistente.

Sheila Schwarzman afirma que *Carlota Joaquina* apresenta uma proposta de “uma nova encenação da História do Brasil”, pela qual o “trópico se assume como trópico e incorpora as cores e a imagem que dele se criou” (Schwarzman, 2003, pp. 167-8): essa asserção é válida apenas parcialmente, na medida em que o filme inova do ponto de vista estético, no plano da forma assumida pela narrativa, mas não em termos do seu conteúdo, da história por ele veiculada e da concepção de conhecimento histórico que carrega. Camurati tem um grande mérito: faz questão de sublinhar que seu filme é uma construção feita segundo uma determinada linguagem – que é obviamente a do cinema – e a todo tempo mostra suas marcas. Malgrado as ambigüidades já apontadas no filme no que se refere às relações entre história e ficção, esse é seu aspecto mais notável e delicioso, a única novidade trazida por sua “encenação da história”: novidade cinematográfica, mas não *histórica*. Lembra o espectador, em vários momentos, que ali, à sua frente, não se encontra o passado, *mas uma visão sobre o passado, plena de ficção*. Trata-se do passado luso-brasileiro ficcionalizado numa paródia que, supostamente, é a visão do *outro*, o escocês, mas que pode ser lida como a paródia feita por uma brasileira, nos idos de 1995, dos próprios estereótipos que os *outros* constroem sobre o passado do Brasil. Assim, se *Carlota Joaquina*, de maneira estereotipada, apresenta suas personagens, bem como os povos português, “brasileiro” e espanhol, as cortes de Espanha, Portugal e do Brasil, privilegiando o grotesco e o cômico, se procura fazer uma história de nosso Pecado Original, entretanto, deixa saltar aos olhos do espectador os artifícios com que compõe os cenários (visivelmente pobres, sem qualquer requinte, permitindo entrever o falso do fausto exibido na tela), os figurinos (inadequados em termos das vestes da época, estando muito próximos do contemporâneo) e a trama (quando a família

real portuguesa vive situações dramáticas, por exemplo, pedaços de “nuvens negras” caem sobre as personagens). Em relação exclusivamente a tais aspectos, que remetem à linguagem de *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, é perfeita a análise de Sheila Schwarzman: a encenação da história oferecida pelo filme é inovadora. É tudo propositada e explicitamente *fake*.

Resta, ainda, uma última questão. A cineasta faz questão de mostrar a mediação da linguagem cinematográfica, explicitando que aquilo que o espectador vê na tela não “é a história tal como ela ocorreu”. Estaria a cineasta insinuando que a história não faz o mesmo, que a história como conhecimento oculta sua linguagem? Posso dizer, apenas, que a cineasta não apresenta a história tentando fazê-lo e acrescentar, ainda, que professores e alunos, em boa parte, não analisam o próprio filme *Carlota Joaquina* como construção cinematográfica, feita em determinado contexto histórico, com o que perdem de vista a riqueza da possibilidade de confrontar, a partir dele, cinema e história: docentes e, por meio deles, discentes, vêm, pelo contrário, reiterar os estereótipos de que o filme é veículo (10). A responsabilidade por isso, saliento, não é de Carla Camurati, advindo das falhas na formação dos pesquisadores e professores de história.

CONCLUSÕES

Carlota Joaquina, Princesa do Brasil, de Carla Camurati, produzido em meio a transformações políticas e econômicas sensíveis por que passava o país na primeira metade da década de 90 do século passado, driblando os inúmeros obstáculos econômicos que afetavam o cinema nacional, apropria-se da história luso-brasileira da passagem do século XVIII para o século XIX de modo bastante peculiar: evidencia o tom ficcional, estrangeiro, paródico e infantil que essa apropriação assume e, ao mesmo tempo, desnuda aos olhos do espectador a mediação da linguagem cine-

10 Ronaldo Vainfas inocenta os professores e responsabiliza totalmente Carla Camurati: “lastimo a sorte dos professores que se dispõem a explicar aos alunos a matéria, pois o filme mais confunde que esclarece ao tratar das dinastias dos reis de Bragança e dos Bourbons na época” (Vainfas, 2001, p. 230).

matográfica, legitima-se e, finalmente, promove uma crítica ao conhecimento histórico, assumindo uma feição supostamente relativista e moderna, mas, na verdade, de base positivista; se, como Le Goff, parte da constatação de que todo documento é monumento, de que todo documento é mentira, deduz, ao contrário do historiador francês, que toda história é uma mentira, é “ficção”. Em virtude desse seu modo particular de se apropriar da história e em função da recepção do público (e essa responsabilidade não pode ser debitada a Camurati, mas à incompetência nossa, agora como professores de história), o filme, contudo, acaba por confirmar o senso comum e vem reiterar não apenas os ícones da história oficial – como Dom Pedro I – como também um ideal conservador de conhecimento histórico, que ecoa a perspectiva positivista criticada pela própria historiografia. A cineasta, ao criticar o conhecimento histórico, reafirma paradoxalmente o ideal de objetividade positivista e ignora toda a discussão que a história fez sobre si mesma, bem como as configurações da idéia de verdade por ela procurada nas últimas décadas. Faz, com isso, um ataque à história, “à moda antiga”: uma crítica supostamente avançada ao conhecimento histórico é, na realidade, conservadora. No fundo, há um ideal de “verdade objetiva” por trás do combate que faz à história. É verdade que o filme *Carlota Joaquina* lembra-nos “que a História, como o cinema, corta, monta, obscurece ou ilumina um personagem ou diferentes fatos históricos, conforme a leitura que o presente impõe ao passado”, como salienta Schwarzman (2003, p. 168). Todavia, ao mesmo tempo, faz tábua rasa das diferenças que separam História e Cinema e, ainda, veicula uma visão sobre a passagem do século XVIII para o século XIX que apenas reitera o senso comum e a historiografia, quando não oficial, a mais frágil, em seus fundamentos, e acrílica, em relação às fontes e métodos de análise. Assumindo uma feição duplamente conservadora, sob a roupagem da paródia e do deboche, protegida pelas lentes ficcionais e estrangeiras dos escoceses, adulto e cri-

ança, armada pela ficção, *Carlota Joaquina*, “romance”, não cumpre o propósito pedagógico anunciado pela cineasta na entrevista que concedeu a *Prêmio Cláudia*, com a qual abri este artigo. E não cumpre o propósito pedagógico *também* porque nós, professores, não sabemos analisá-lo adequadamente: em sala de aula, o filme continua a ser visto como “verdade”, surpreendentemente, apesar das mudanças ocorridas no conhecimento histórico e no seu ensino. Essa forma de utilização do cinema como recurso didático revela que não apenas Camurati é prisioneira de uma concepção de história arcaica: enquanto a cineasta denuncia a história como farsa dupla, isto é, como processo (a história do Brasil como país independente, desde suas origens, é marcada pela corrupção e pela submissão internacional) e como conhecimento (a história assenta-se em fontes plenas de falsificação e comporta múltiplas versões, todas elas equiparáveis), sendo-lhe subjacente com essa iniciativa uma nostalgia da velha história, supostamente objetiva e verdadeira e, ao mesmo tempo, a reprodução dos estereótipos mais arcaicos dessa última, os professores de história, por sua vez, tomam o filme como a ressurreição da realidade passada, não aproveitando as possibilidades – que Camurati deixa escancaradamente abertas – de se perceberem as especificidades da linguagem cinematográfica e do uso do filme como testemunho histórico do tempo de sua produção. Essa situação transforma-nos em “ingênuos mentirosos” ou ingênuos críticos, impedidos de ver o que há de novo na “encenação da história” apresentada por *Carlota Joaquina* – filme extremamente rico, na medida em que nos estimula a debater e a pensar, sobre cinema, história e ensino de história – e faz-nos repetir e endossar a velha história, de algum modo reiterada pelo filme, mesmo quando ele o nega – uma história pasteurizada, estereotipada, que reproduz o senso comum e vista como detentora de verdades absolutas. Conduz-nos também a anular as diferenças que separam as leituras da história feitas pela historiografia e aquelas produzidas pelo cinema.

BIBLIOGRAFIA

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. "A Pena e o Pincel", in Patrick Straumann (org.). *Rio de Janeiro: Cidade Mestiça*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, pp. 134-64.
- ALEXANDRE, Valentim. "As Afinidades Eletivas", in *Os Sentidos do Império: Questão Nacional e Questão Colonial na Crise do Antigo Regime Português*. Porto, Edições Afrontamento, 1993, pp. 25-89.
- ARRUDA, José Jobson de Andrade. "A Circulação, as Finanças e as Flutuações Econômicas", in Maria Beatriz Nizza da Silva (coord.). *O Império Luso-Brasileiro (1750-1822)*. Lisboa, Editorial Estampa, 1986a, pp. 155-214.
- AZEVEDO, Francisca L. Nogueira de. *Carlota Joaquina na corte do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. "A Produção Econômica (as Transformações da Estrutura Produtiva)", in Maria Beatriz Nizza da Silva (coord.). *O Império Luso-Brasileiro (1750-1822)*. Lisboa, Editorial Estampa, 1986b, pp. 137-53.
- AZEVEDO, Francisca L. Nogueira de. "Carlota Joaquina, e a Revolução de Independência no Rio da Prata" (<http://www.anphlac.hpg.ig.com.br/ensaio4.htm>).
- BEIRÃO, Caetano. *D. Maria I, 1777-1792: subsídios para a revisão da história do seu reinado*. 4 ed. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1944.
- BERNARDES, Denis Antônio de Mendonça. *O Patriotismo Constitucional: Pernambuco, 1820-1822*. Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH-USP, 2001.
- BURKE, Peter. "Abertura: a Nova História, seu Passado e seu Futuro", in Peter Burke (org.). *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo, Editora Unesp, 1992, pp. 7-37.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. "As Concepções Acerca do 'Sistema Econômico Mundial' e do 'Antigo Sistema Colonial'; a Preocupação Obsessiva com a 'Extração do Excedente'", in José Roberto do Amaral Lapa. *Modos de Produção e Realidade Brasileira*. Petrópolis, Vozes, 1980, pp. 109-32.
- CARVALHO, José Murilo de. *Pontos e bordados: escritos de história e política*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.
- CASTRO, Zília Osório de. Poder régio e direitos da sociedade no reinado de D. Maria I. *Ler História*, Lisboa, (23): 11-22, 1992.
- CITRON, Suzanne. *Ensinar a História Hoje: a Memória Perdida e Reencontrada*. Lisboa, Livros Horizonte, 1990.
- COSTA, Emília Viotti da. "Introdução ao Estudo da Emancipação Política", in Carlos Guilherme Mota (org.). *Brasil em Perspectiva*. 11ª ed. São Paulo, Difel, 1980, pp. 64-125.
- CUNHA, Pedro Octávio Carneiro da. "A Fundação de um Império Liberal", in Sérgio Buarque de Holanda (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. 7ª ed. São Paulo, Difel, 1985, tomo 2, vol. 1, pp. 135-78.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. "A Interiorização da Metrópole (1808-1853)", in Carlos Guilherme Mota (org.). *1822 — Dimensões*. São Paulo, Perspectiva, 1982, pp. 160-84.
- _____. "Aspectos da Ilustração no Brasil", in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 278. Rio de Janeiro, jan.-mar./1968, pp. 105-70.
- DUARTE, Regina Horta et alii. "Imagens do Brasil: o Cinema Nacional e o Tema da Independência", in *Lócus*, Revista de História. 6(1). Juiz de Fora, 2000, pp. 99-115.
- DUARTE, Rosália. "Imagem da Mulher na Mídia dos Anos 1990: Sinais de Mudança?" (http://www.redebrasil.tv.br/educacao/colunas/coluna_3.htm)
- FRAGOSO, João Luís. "Os Modelos Explicativos da Economia Colonial", in *Homens de Grossa Aventura: Acumulação e Hierarquia na Praça Mercantil do Rio de Janeiro, 1790-1830*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998, pp. 55-116.
- GOMES, Maíra Siman; MICHEL, Sílvia Lara; RAMOS, Simone Calil. "Cinema e Ensino de História: uma Experiência Didática com o Filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*". Comunicação apresentada no XIV Reunião Regional da Associação Nacional de História (ANPUH), realizado em Juiz de Fora, entre 25 e 30/07/2004.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. "A Herança Colonial — sua Desagregação", in Sérgio Buarque de Holanda (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. 7ª ed. São Paulo, Difel, 1985, tomo 2, vol. 1, pp. 9-39.
- JANCÓS, István; PIMENTA, João Paulo G. "Peças de um Mosaico: ou Apontamentos para o Estudo da Emergência da Identidade Nacional Brasileira", in Carlos Guilherme Mota (org.). *Viagem Incompleta. 1500-2000; a Experiência Brasileira. Formação: Histórias*. São Paulo, Editora Senac/São Paulo, 2000, pp. 127-75.
- LE GOFF, Jacques. "Documento/Monumento". *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, pp. 95-106 (vol. 1, "Memória-História").
- LIBBY, Douglas Cole. "Notas sobre a Produção Têxtil Brasileira no Final do Século XVIII: Novas Evidências de Minas Gerais", in *Estudos Econômicos*, 27 (1). São Paulo, jan.-abr./1997, pp. 97-125.
- LIMA, Oliveira. *D. João VI no Brasil*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Topbooks, 1996 caps. 1, 2, 3, 4, pp. 43-158.

- LIRA, Maria de Lourdes Viana. "O Novo Império Lusitano", in *A Utopia do Poderoso Império*. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1994, pp. 108-89.
- MAESTRI, Mário. "A Globo e o Rei Bufão", fev. 2002 (<http://zonanon.com/non/artes/teve04.html>).
- MARSON, Adalberto. "Reflexões sobre o Procedimento Histórico", in Marcos Silva (org.). *Repensando a História*. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1984, pp. 37-64.
- MARTINS, Thereza. "Entrevista: o Orçamento É o Limite" (<http://pegn.globo.com/revista/index.asp?d=/edic/ed144/entrevista.htm>).
- MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O Tempo Saquarema: a Formação do Estado Imperial*. 4ª ed. Rio de Janeiro, Access, 1999.
- MAXWELL, Kenneth. *A Devassa da Devassa. Inconfidência Mineira. Brasil-Portugal*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977, caps. 3, 4, 5 e 6, pp. 84-204.
- _____. "Conjuração Mineira: Novos Aspectos", in *Estudos Avançados*, 3(6). São Paulo, mai.-ago./1989, pp. 6-23.
- _____. *Marquês de Pombal. Paradoxo do Iluminismo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.
- _____. "Por que o Brasil Foi Diferente? O Contexto da Independência", in Carlos Guilherme Mota (org.). *Viagem Incompleta. 1500-2000: a Experiência Brasileira. Formação: Histórias*. São Paulo, Editora Senac, 2000, pp. 177-95.
- MENEGHELLO, Cristina. "Resgatando Hollywood: Reflexões a Partir dos Cartazes de Cinema", in *História & Perspectivas*. Uberlândia, jul.-dez./1990, pp. 137-57.
- _____. "A Produção do Espectador", in *Poeira de Estrelas: o Cinema Hollywoodiano na Mídia Brasileira das Décadas de 40 e 50*. Campinas, Unicamp, 1996, pp. 67-176.
- NEVES, Guilherme Pereira das. "Do Império Luso-Brasileiro ao Império do Brasil", in *Ler História* (27-28). Lisboa, 1995, pp. 75-102.
- NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das. *Corcundas e constitucionais: a cultura política da Independência (1820-1822)*. Rio de Janeiro, Faperj/Revan, 2003.
- NEVES, Lúcia Bastos Pereira das Neves; NEVES, Guilherme Pereira das. "Retrato de um Rei", in *Nossa História* (1), Rio de Janeiro, nov./2003, pp. 68-72.
- NORTON, Luís. *A Corte de Portugal no Brasil*. São Paulo/Brasília, Companhia Editora Nacional/INL, 1979.
- NOVAIS, Fernando Antônio. *Portugal e Brasil na Crise do Antigo Sistema Colonial: 1777-1808*. 2ª ed. São Paulo, Hucitec, 1981, caps. II2 e IV, pp. 103-16 e 213-98).
- OLIVEIRA, Moacir. "A Indústria Audiovisual" (<http://www.minc.gov.br/textos/olhar/industriaaudiovisual.htm>).
- PORTUGAL: Dicionário Histórico (<http://www.arqnet.pt/dicionario/carlotajoaquina.html>). Edição em papel 1904-1915. João Romano Torres. Edição eletrônica 2000-2001 Manuel Amaral.
- PRADO JR., Caio. "Sentido da Colonização", in *Formação do Brasil Contemporâneo (Colônia)*. São Paulo, Brasiliense, 1976.
- PROENÇA, Maria Cândida. *Ensinar/Aprender História: Questões de Didática Aplicada*. Lisboa, Livros Horizonte, 1990.
- RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil*. Bauru, Edusc, 2002a, pp. 15-48.
- _____. "Os Inconfidentes (1972, Joaquim Pedro de Andrade): Recepção e Historicidade", in Alcides Freire Ramos; Rosângela Patriota (orgs.). *História e Cultura: Espaços Plurais*. Uberlândia, Aspectus/NEHAC, 2002b.
- SALIBA, Elias Thomé. "As Imagens Canônicas e o Ensino de História", in Maria Auxiliadora Schmidt & Marlene Rosa Canelli (orgs.). *III Encontro Nacional Perspectivas do Ensino de História*. Curitiba, Aos Quatro Ventos, 1999, pp. 434-52.
- SANTOS, João Felício dos. *Carlota Joaquina: a Rainha Devassa*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.
- SANTOS, Joaquim Ferreira dos Santos. "O Quinto dos Infernos" (<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp1601200291.htm>).
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; AZEVEDO, Paulo César de; COSTA, Ângela Marques da. "D. João e sua Corte do Rio de Janeiro: Cumprindo o Calendário", in *A Longa Viagem da Biblioteca dos Reis: do Terremoto de Lisboa à Independência do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002, pp. 287-342.
- SCHWARTZ, Stuart B. "'Gente da Terra Brasileira da Nasção'. Pensando o Brasil: a Construção de um Povo", in Carlos Guilherme Mota (org.). *Viagem Incompleta. 1500-2000: a Experiência Brasileira. Formação: Histórias*. São Paulo, Editora Senac, 2000, pp. 103-25.
- SCHWARZMAN, Sheila. "As Encenações da História", in *História*. (22-1). São Paulo, 2003, pp. 165-82.
- TAVARES, Adérito; PINTO, José dos Santos. *Pina Manique: um Homem entre Duas Épocas*. Lisboa, Casa Pia de Lisboa, 1990.
- VAINFAS, Ronaldo. "Carlota Joaquina: Caricatura da História", in Marisa de Carvalho Soares; Jorge Ferreira. *A História Vai ao Cinema*. Rio de Janeiro, 2001, pp. 226-35.
- VEYNE, Paul. *O Inventário das Diferenças: História e Sociologia*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- _____. *Como se Escreve a História*. Lisboa, Edições 70, 1987.

- VILLALTA, Luiz Carlos. *1789-1808: Os Brasís e o Império Luso-Brasileiro*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- _____. "Liberdades Imaginárias", in Adauto Novais (org.). *O Avesso da Liberdade*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002, pp. 319-41.
- _____. "Pernambuco, 1817, 'Encruzilhada de Desencontros' do Império Luso-brasileiro. Notas sobre as Idéias de Pátria, País e Nação", in *Revista USP* (58). São Paulo, jun.-jul.-ago./2003, pp. 58-91.
- VINHOSA, Francisco Luiz Teixeira. "Administração Joanina no Brasil (1808-1821): o Processo de Criação de um Estado Independente", in *Seminário Internacional D. João VI: um Rei Aclamado na América*. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 2000, pp. 348-61.
- XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
-

FONTES

Manuscritas

Arquivo Nacional

- (AN/RAO, Livro 6, 1813-14) Série Interior / Gabinete do Ministro, Código do Fundo: A6, Seção de Guarda: Codes, Registro de Avisos e Ofícios — notações dos livros da Corte, Livro 6, Anos 1813-1814, IJJ1 171, Antigo 149
- (AN/RAO, Livro 3, 1810-11) Série Interior / Gabinete do Ministro, Código do Fundo: A6, Seção de Guarda: Codes, Registro de Avisos e Ofícios — notações dos livros da Corte, Livro 3, Anos 1810-1811, IJJ1 172, IJJ1 199.

Virtuais

- CAMURATI, Carla. "Motivo da Indicação", in *Prêmio Cláudia*, 1996.
- CARLOTA Joaquina, Princesa Del Brasil: Comentários (http://www.cinematoteca.org.uy/comentarios/carlota_joaquina_princesa_del_brasil.htm)
- CARLOTA Joaquina: Ficha Técnica (<http://www.adorocinema.com/filmes/carlota-joaquina/carlota-joaquina.htm>).
- CARLOTA Joaquina, Princesa do Brasil, 4/5/2000 (<http://historianet.com.br/main/mostraconteudos.asp?conteudo=104>).
- COELHO, Marcelo. "Itamar encena mito do 'homem qualquer'", in *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 30/12/1994, pp. 5-8.
- JABOR, Arnaldo. "Mulheres Estão Parindo um Novo Cinema", in *Folha de S. Paulo*. São Paulo, Ilustrada, 24/1/1995, pp. 5-7.
- MARTINS, Thereza. "Entrevista: o Orçamento É o Limite" (<http://pegn.globo.com/revista/index.asp?d=/edic/ed144/entrevista.htm>).

Impressas

- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1993.
- FRANCO, Francisco de Mello. *Reino da Estupidez: Poema*. Hambourg, 1820.
-