

Breves anotações sobre a
carnavalização e alguns de seus
disfarces em dois filmes latino-
americanos: *Como água para
chocolate* e *Carlota Joaquina**

*O presente trabalho é parte do projeto de pesquisa desenvolvido no Programa de Comunicação e Linguagens da UTP e sua realização se insere também no trabalho que venho efetuando com bolsa do CNPq.

Eduardo Peñuela Cañizal
Universidade Tuiuti do Paraná / UTP

Resumo

O autor deste artigo analisa, enquanto processos criativos, alguns dos modos característicos da camavalização que se estruturam no espaço de dois textos fílmicos e explora também o papel que o desejo desempenha na formação das imagens com que se constrói a narrativa.

Palavras-chave

cinema; camavalização; natureza morta; desejo e sinestesia

Abstract

The author of this article sets out to examine, as an inventive process, some characteristic ways of camavalisation that have take shape in two Latin American films. He explores also the desire that involves the constmctions of images and visual narrative.

Key words

cinema; camavalisation; still life; desire and synesthesia

Atribui-se ao gastrônomo francês Jean Anthelme Brillat-Savarin a sentença de que é possível conhecer o caráter de uma pessoa se soubermos o tipo de alimento de que ela gosta. Assim é que, se tomo como paradigma das conotações de um enunciado aparentemente simples esse aforismo, tenho para mim a convicção de que qualquer ato comunicativo do animal humano sempre preserva, de maneira mais ou menos enigmática, a polissemia de uma interioridade significativa em cujos recintos a cultura, com o transcorrer do tempo, vai instalando, contando com o auxílio das artimanhas da linguagem, uma pluralidade de significados que não se captam com facilidade. Não estranha, portanto, que, no atinente às relações da comida com a fala, o homem primitivo procurasse nas entranhas dos animais com que se nutria respostas que lhe ajudavam a digerir suas múltiplas inquietações ou que as nossas próprias, quando bem recheadas, façam circular pelo emaranhado de seus túneis uma beatífica satisfação em que se escondem segredos de que não nos apercebemos. Tão arraigados estão em nós os ruídos viscerais que, no que diz respeito a outros sentidos, tampouco surpreende que, através dos efeitos sinestésicos, vivamos a impressão de que a cena de um filme em que as personagens passeiam pelo campo deixe em nossas narinas o cheiro das flores silvestres. Até aí, nada de extraordinário. A surpresa surge quando importantes teóricos da narrativa - e ao que parece foi Vladimir Propp (1974) um dos pioneiros - sustentam a tese de que o relato, ao colocar em jogo um conteúdo e situação que deverão ser invertidos ao final, tem, no processo alimentar e digestivo, seu mais autêntico modelo matricial. Por isso, os atos de comer, digerir e defecar são, em termos simbólicos, os suportes em que se apóiam os três

componentes fundamentais de uma fábula: o início de uma ação, seu desenvolvimento e, conseqüentemente, o desenlace.

Dessa perspectiva, compreende-se que a pregnância comunicativa que possui o código narrativo seja muito mais abrangente do que, amiúde, se pensa. Confundir a narrativa com a ficção é um equívoco que espalhou preconceitos reducionistas prejudiciais à leitura das fábulas e dos elementos do mundo. Como assinala Branigan (1992), as coisas e as pessoas podem ser lidas à maneira de narrativas e, igualmente, as narrativas podem ser lidas sob a condição de não-narrativas. Assim, do ponto de vista cognoscitivo, são viáveis processos de comunicação em que, junto a outros códigos, a narrativa não serve tão somente para alinhar, de maneira lógica, as ações e extrair dessa concatenação determinadas informações, mas também para obter dados informativos quanto à ordenação de nosso conhecimento. É um fato, entretanto, que já avançada a segunda metade do século passado, os esquemas excessivamente formalistas imperavam nos estudos chamados narratológicos e, embora não se discuta sua utilidade no atinente à sistematização, seus modelos foram, com o passar do tempo, impregnando-se de outras mundividências, já que os exageros formalistas provocavam o encobrimento de camadas de significado já de per si ocultas. Tal ocorre, para dar um exemplo, com o trabalho que o desejo desempenhava nos relatos, geralmente ignorado por aqueles que se entregavam à armação dos modelos formais e pouco a pouco entrevisto pelas feministas ou por teóricos como Bersani (1976 e 1985) e Brooks (1984 e 1993). Mas a teoria cognoscitiva, aliada ao pensamento dos que vêem a narrativa também através de um código comunicativo - algo que já tinha observado, entre outros, Roland Barthes na década de 1960 -, teve o mérito de imbricar e articular os diferentes pontos de vista, o que fez com que os estudos do relato conquistassem um alcance mais instigante, posto em evidência por Peter Brooks (1993) ao defender a tese de que nosso desejo de conhecer o corpo funciona como uma espécie de estopim capaz de deflagrar diversas maneiras de contar uma história.

Por outro lado, as camadas da significação soterradas não só se reportam aos conteúdos escondidos de uma narrativa, mas

também às raízes semânticas de qualquer ato de linguagem. Convivemos constantemente com vozes que, irrompendo de entre as escuridões do passado, clamam sua continuidade, sua ressurreição, no dizer de Bakhtin, nas mais inesperadas vivências do presente e, muitas vezes, a festa e a comida andam juntas para formar um ingrediente primário da civilização e avivar os laços comunicativos que se estabelecem através da fala. Por isso, na minha tentativa de dizer algo sobre o significado dos discursos que se enredam nos dois filmes por mim escolhidos, desejo me entregar, sem pruridos de querer ser pretensioso - meu texto não vai além das fronteiras de um simples artigo, de uma fala reavivada pelo carnaval e a comilança que se representam em várias passagens das duas fitas - à magia dos conteúdos que se vislumbram neste fragmento inicial - e iniciático - da aula magna proferida, solenemente, por Foucault num momento em que a emoção se faz incontrolável e se derrama, imitando o orvalho, na relva tecida com suas palavras:

Gostaria de me insinuar sub-repticiamente no discurso que devo pronunciar hoje, e nos que deverei pronunciar aqui, talvez durante anos. Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível. Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível. (2004, pp.5-6)

Vale dizer, porém, que não tenho receio de ser, nesse interminável diálogo existente entre a voz que precede e o que a minha voz diga acerca dos filmes, uma estreita lacuna, um ponto de desaparecimento em que minhas palavras seriam substituídas por outras, numa cadeia de rumores cujos ecos nunca teriam fim. Certamente ficarei envolvido pela voz à qual dou, conscientemente ou não,

continuidade, embora nunca me liberte do envolvimento, sem descartar as conotações amorosas deste termo, com as passagens que me afetam dos dois filmes. Ainda tenho de reconhecer a precariedade dos trechos de que me sirvo para ancorar meus balbucios, já que é neles onde se engendra a causa que me arrasta a ter urna ilusão de começo ou ponto de partida, um sussurro com resíduos de silêncio, o pano de fundo, enfim, que encobre os primórdios da enunciação. Admitir, por conseguinte, que tais precedentes me confinam numa condição precária, o que faz que em mim sejam extremamente espectrais as sombras da minha insegurança¹, embora intua que sem eles me seria impossível dar seguimento a esse dialogismo a que, de modo implícito, se refere Foucault. Mesmo assim, os precedentes a que me reportarei se vinculam às idéias do corpo grotesco, da camavalização e também das relações primordiais que se estabelecem entre os atos de fala e a comida, tal qual definidos por Bakhtin (1987). Sem esses conceitos, aqui considerados na condição de molduras em que se delimitam, para poder ser entrevistados, vazios que denunciam uma ausência ou falta, seria inviável a tentativa de fazer com que minha voz assumia uma forma mínima capaz de dar a meu exercício de leitura dos filmes um certo grau de pregnância. No entanto, para não me perder nesse trajeto interminável que conduz as gentes de imaginação aos limites em que toda precedência significativa teria sua origem, tomarei como ponto de partida dois tipos de manifestação iconográfica: de um lado, a natureza morta, gênero pictórico em que, ao meu ver, se podem localizar precedentes sobre os quais basear uma leitura de *Como água para chocolate* e, de outro, o retrato pictórico, gênero em que me parece possível encontrar matizes iconológicos que me ajudem a formular uma interpretação de *Carlota Joaquina*.

No começo do seu romance, Laura Esquivel (2004, p. 13) diz que no ser da sua personagem se confundiam os gozos de viver

¹ Tenho a convicção, contudo, de que não me adentrarei, ao falar de *Água para chocolate*, no ranço positivista de críticos como Jorge Ayala Blanco (1994), nem, no atinente a *Carlota Joaquina*, cairei na armadilha dos que, como Oricchio (2003), julgam que a obra de Carla Camurati mantém uma relação superficial com a história.

com os da comida. E logo a seguir, a narradora trama ambigüidades ao afirmar que não era fácil para Tita entender o mundo exterior, esse gigantesco entorno que cheirava a mistério desde a porta da cozinha até o interior da casa, porque o outro, o que se formava a partir da conexão do lado oposto da cozinha com o quintal, era um território que ela e sua fiel Nacha dominavam perfeitamente. É possível, mas não há como ocultar que nesse lugar caseiro em que a massa, os ovos e as lágrimas se mesclavam para desenhar a configuração de um enorme bolo de casamento havia também outros segredos, outros enigmas dos quais Tita possuía algumas das chaves. E, em parte, é disso que o filme de Alfonso Arau trata, conduzindo as ações constituintes do relato pelos itinerários traçados pelo desejo na direção de seu inatingível objeto. Pouco importa se, nas tortuosidades dessa caminhada, os acontecimentos se concatenam mediante a intervenção de forças irracionais semelhantes às que se manifestam no efeito que o bolo, borrifado com o choro melancólico de Tita, causa nos convidados à festa em que Pedro, o amado de Tita, se une em matrimônio com a filha mais velha de Dona Elena, proprietária daquela fazenda perdida nos arrabaldes de um mundo primitivo onde a família vive sujeita, ferreamente, às normas da intransigência.

No caso da ficção, as coisas relevantes, quando atreladas às leis do desejo, nada ou quase nada têm a ver com a lógica de que o animal humano se utiliza para instituir a ordem de suas circunstâncias. O desejo desbarata qualquer mecanismo racional e, às vezes, desencadeia processos de camavalização que se impregnam, em determinadas produções artísticas latino-americanas, das substâncias fundamentais do chamado realismo mágico. Assim, a súbita vomição dos convidados e o pranto melancólico a que muitos deles se entregam provocam, no âmbito de uma situação festiva, uma inversão total de valores e um jogo grotesco de transgressões. Vítimas de um violento desarranjo intestinal, os comensais de Dona Elena vomitam desvairadamente apoiando-se sobre a cerca que encaixilha o curso do rio. A única que se salva dessa hecatombe alimentícia é Tita e talvez por isso sua mãe a considera responsável pelo vexame. Fugindo, porém, dessa informação oriunda do simulacro psicológico das

personagens, creio que o valor simbólico mais profundo de todo esse episódio tem raízes na narração, isto é, no modo de articular e manipular os componentes do relato.

Dessa perspectiva, os corpos das personagens, vestidos a rigor, expõem ao ridículo seus orifícios e atitudes, pois, de um lado, eles sofrem as conseqüências de uma tergiversação das funções - a boca se transforma em ânus - e, de outro, toda a indumentária, em razão do inesperado dos acontecimentos, termina sendo um estorvo, um obstáculo à manifestação da naturalidade e seus instintos. Considerando que os corpos formam enunciados e os gestos enunciações, o espetáculo representado pelas personagens em sua premência de expelir os alimentos confere à semiose que aí se instala conotações subversivas, já que o grotesco impõe alterações não só no espaço que essa dimensão semântica delimita, mas também na esfera dessa dimensão mais ampla que se estabelece a partir dos significados que se engendram entre o relato e a narração. E o protagonista de todas essas mudanças nasce do pranto de Tita, das suas lágrimas melancólicas a contaminar a massa, nostalgia do cereal silvestre, em que se gesta o bolo. O espectador do filme - ou mesmo o leitor do romance - fica sem informações acerca do motivo que ocasionou toda aquela vomitação. Somente o gesto de Nacha, já de per si sugestivo, de enfiar o dedo na massa para constatar se as lágrimas de Tita não lhe teriam alterado o sabor. Gesto esse em que se acumulam, se seguimos as idéias de Bersani, indícios que preservam fantasmagoricamente reminiscências de um ato sexual. Talvez a relação íntima entre Pedro e Rosaura que Tita queria, a todo custo, evitar.

Fosse isso ou não, o caso é que, no relato, esse gesto, se considerarmos que o corpo representa o enunciado e o gesto propriamente dito a enunciação, constitui a maneira de expressar uma voz cujo sonido não se escuta e, por essa razão, injeta, nas diversas possibilidades de significado da fábula, os bálsamos da ambigüidade, pois, enquanto expressão perfeita de uma autêntica voz-off, esse mesmo gesto faz com que o espectador concatene as ações apoiando-se nos toques mágicos que a narração fílmica cria através da utilização desse recurso. Mas, complementando essa

forma expressiva, o enquadramento, reforçado pelo cióse do rosto de Nacha no instante em que a personagem chupa seu próprio dedo, desenha algumas das particularidades básicas do corpo carnavalesco e, em certa medida, antecipa o jogo de inversões que marcará as cenas principais do filme. É verdade que alguns críticos, como Canevacci (1982), admitem, seguindo o pensamento freudiano, que, no passado do ser humano, o olfato possuía um valor hierárquico mais importante que o da vista, já que esta passou a ganhar uma relevância crescente a partir do momento em que se transforma num animal ereto, fato que determina que a nova zona erógena seja a ocular.



Figura 1 : Frame de *Como água para chocolate*.

No entanto, em *Como água para chocolate*, essa hierarquia dos sentidos, embora não se desmanche, sofre alguns atentados poéticos, principalmente quando o cheiro da comida se faz presente, o que acarreta que a narração, em muitas passagens, mime a sinestesia para transmitir sensações vinculadas ao sabor e ao odor. Desse modo, o corpo e os gestos de Nacha colocam o espectador ante uma corporalidade em que se instalam vários motivos sexuais e alimentares, elementos integrantes de um cenário somático camavalizado onde o próprio corpo surge como regeneração, o que simultaneamente significa transgressão e desmistificação do poder. A vomição dos comensais não é, no texto filmico, um ato sem sentido: ela é conseqüência, mesmo que o gesto da fiel Nacha não permita deduzir isso com absoluta segurança, de uma explosão de rebeldia de Tita contra a tenacidade tirânica de Dona Elena, uma explosão tão grande quanto a que a protagonista tem em sua primeira e verdadeira

noite de amor com Pedro. Assim que, mesmo tendo por causa um motivo mágico, essa explosão subverte tudo e, em termos carnavalescos, a vomição sintetiza simbolicamente o dismantelamento da relação entre o homem e o mundo, pois, durante a festa de casamento, quando ainda os convidados não sofreram os efeitos de melancolia profunda provocados pelo bolo, o ato de comer estava sendo não só um festejo para celebrar os acontecimentos decorrentes das decisões de Dona Elena, mas também uma comemoração quase ritualística do encontro dos seres humanos com o mundo através do ato de comer. De repente, a câmera passeia na horizontal para nos mostrar fragmentariamente um conjunto de rostos dominados por um estranho pranto nostálgico, choro regressivo que parece lamentar o ter de devolver os alimentos ao vazio do nada. Fico, por conseguinte, com a interpretação de que a vomição de todos os comensais possui um significado mais transcendente do que o simples dismantelamento da festa de boda.

Por outro lado, o movimento da câmera ao longo da mesa dos convidados vai colocando os olhares dos espectadores diante dos fragmentos de uma enorme natureza morta, semelhante, em múltiplos aspectos, às naturezas mortas pintadas, por exemplo, por Jan Brueghel em suas diversas tentativas de captar, mediante a sinestesia, matizes visuais que representem os sentidos do tato, do gosto e da escuta² ou, então, de naturezas mortas extremante sóbrias, à maneira das pintadas por artistas espanhóis do Século de Ouro. Em seu rápido deslocamento, a câmera não privilegia a função do olhar. Ao contrário, dificulta a visão e talvez isso faça com que a platéia, instintivamente, deseje preencher essa ausência com a irrupção de outros sentidos ou, então, ajustar o silêncio dos pratos e da comida ao vácuo que nas representações pictóricas e audiovisuais ainda têm o gosto e o tato, já que através desse recurso, uma vez debilitado o sentido da vista, o animal humano fica nos umbrais da imaginação e, adentrando-se neles, poderá, mesmo que ilusoriamente,

2 Sobre este assunto escrevi um ensaio publicado na *Revista D Art*. Também, nos famosos interiores holandeses, essas naturezas mortas, estão presentes. Cf. Peñuela Cañizal (2002).

regressar ao estágio precedente dessa hierarquia conquistada pelo ser ereto no instante em que colocou o sentido da vista no topo da pirâmide e, assim, viver o devaneio de recuperar a intensidade de seu contato com a terra e com os sabores de seus frutos.

Ora, se o que nos propõe Bakhtin a respeito da camavalização, no entendimento de Íris Zavala (1991), é uma semântica do corpo e dos diferentes enunciados ou vozes que emanam das suas protuberâncias e extremidades, esse retomo ao convívio com a terra e com a “voz sem nome” que nela arraiga representa a reconquista de um começo possível, de um ponto de partida que se confunde com ponto de genealogia, porque, no fundo, existe uma cronotopia do corpo que não tem origem no olhar, pois ela, se acreditarmos nas concepções de Kaja Silverman (1988), se gesta nos ruídos intestinais que envolvem o feto no período de sua obscura existência e nos odores excrementais que, mais ou menos filtrados, chegam até seus sentidos incipientes. A recuperação desse estado tem, por força, de ser feita pela imaginação, o que equivale a se libertar de qualquer tipo de amarra, isto é, situar-se no núcleo mais instigante da poética da camavalização e, uma vez aí, deixar-se levar pela lógica do feitiço e da magia, pela lógica que se plasma nos trejeitos dos gestos da fiel Nacha que, presa da melancolia até arribar aos confins da regressão, ao lugar em que seu corpo, como nos sonhos e na morte, se faz mundo.

E, em parte, creio que é isso o que ocorre em *Como água para chocolate*, já que, neste filme, as imagens e a narrativa denunciam, como nos quadros de Miró, a presença de uma grafia mágica por meio da qual as figuras icônicas perdem sua nitidez e, de certo modo, se revestem de uma aura em que tudo parece sublimar-se. Quiçá essas características semântico-expressivas sejam os traços estilísticos que conduziram alguns críticos a ver na fita um melodrama com pinceladas de realismo mágico. Todavia, se levarmos em conta, por exemplo, as relações intertextuais e paródicas existentes entre *O carnaval de Arlequim*, de Miró, e *O combate entre o Carnaval e a Quaresma*, de Brueghel, constataremos, não se esforço, que o aparente tecido de signos plásticos e formais da obra do pintor catalão encobre a iconicidade realista e carnavalesca da pintura do holandês.



Figura 2: *Como água para chocolate*.

Quer me parecer que o filme de Alfonso Arau, seguindo talvez um trajeto estilístico oposto, faz com que a sublimação característica do melodrama e do realismo mágico esconda uma visão paródica também dos alicerces sobre os quais se apóia a instituição familiar tradicional. Embora a fita do diretor mexicano não exiba o grotesco e descarado desmascaramento que se observa em vários filmes de Buñuel da chamada fase mexicana no atinente à ridiculização da família e do papel autoritário que nela desempenha o pai, o que no filme *Como água para chocolate* termina se impondo é a poesia libertária da camavalização, único meio encontrado por Tita, com o auxílio das naturezas mortas dos pratos que só ela sabe preparar,



Figura 3: *Natureza Morta*, de Gillis.

para fugir de vez do poder falocêntrico da mãe. Enfim, quero por em evidência o princípio de que o excesso melodramático, aliado aos recursos do realismo mágico, produz um efeito carnavalesco essencial para uma leitura diferente do filme, um excesso semelhante ao que se manifesta na abundância de objetos e víveres que se acumulam, como se acumulam os túmulos num cemitério, sobre o limitado espaço das mesas pintadas, com esmero, em muitas das naturezas mortas do período áureo da pintura holandesa.

Em Carlota Joaquina, a carnavalização não é camuflada. Ela está presente em quase todas as passagens do filme de Carla Camurati. Mas, mesmo assim, a reiteração e a sobreposição de atos carnavalescos e paródicos terminam por estruturar uma expressão densa e há momentos da fita em que a opacidade expressiva decorrente desse processo cria uma espécie de camuflagem. Tal ocorre com as vozes narrativas: 1º) um relato em espanhol que não aparece legendado, o que confere ao lugar comum do que esse narrador vai contando uma conotação misteriosa, já que suas palavras, difíceis de entender para os não hispano-falantes, se misturam com os ruídos do mar e, da combinatória dos sons fonéticos e dos naturais, emergem ressonâncias tão enigmáticas como os contornos das rochas que as águas oceânicas deixam aparecer, como se fossem esfinges, no meio das suas ondulações; 2ª) a voz, ao que tudo indica, de um escocês que vai contando para a menina as peripécias da princesa do Brasil e, à medida que o interesse dessa menina cresce, a narrativa ganha intensidade; 3º) os gestos das personagens que “ilustram” a história contada pelo escocês vão se aglomerando até deixar evidente que nem sempre a fábula construída por esses gestos coincide com a que o escocês relata. Todos esses elementos são, creio, indícios de que o filme se estrutura à maneira de um retrato coletivo.

Além disso, a constante presença dos corpos grotescos, aliada a uma trilha sonora extemporânea no tocante à música, articula um processo cronotópico que, às vezes, pode desorientar o espectador mal informado. Os enunciados, tanto corporais quanto iconográficos, são amiúde sofisticados e requerem dos receptores do filme informações que não são habituais num contexto em que predomina a cultura de massas. Isso equivale a dizer que o filme



Figura 4: Frame de *Carlota Joaquina*.

também se dirige para o que alguns denominam hoje sociedade de conhecimento. Assim, muita gente que vê a película ignora que Velázquez pintou mais de uma vez a princesa Margarita e que Goya, em seu quadro *A Família de Carlos IV*, pintou a princesa Carlota Joaquina. Esses pormenores parecem não afetar a narrativa que se desenrola com fluência. No entanto, como tratarei de mostrar, eles são mais relevantes do que se pensa, pois encobrem colocações sobre cujos significados o próprio texto filmico dá algumas pistas. Os vínculos, por exemplo, entre as águas do mar que se movimentam no início do filme e as que arrastam até a praia a garrafa em que o escocês encontra a mensagem de Dalí não são motivados tão somente por elementos de analogia: eles são também sugeridos pelas formas dos rochedos que o oceano deixa a descoberto durante o relato em espanhol, pois tais rochedos se assemelham, quanto à forma, aos rochedos da costa catalã, tantas vezes pintada por Dalí. De igual modo, os créditos mantêm com as palavras desse narrador relações que instigam³, como ocorre, por exemplo, quando a afirmação de que “de dez mulheres uma não presta” coincide com o aparecimento na tela do escrito “Direção de Carla Camurati”. Outros muitos exemplos poderiam ser dados, mas esses são suficientes para levantar a hipótese de que o relato do filme é feito por uma pluralidade

³ Em seu esboço de leitura do filme, Geraldo Carlos do Nascimento (2001) trata com sagacidade, apoiando-se na metáfora das pérolas, de uma de essas relações.

de vozes que se entrecruzara e dialogam entre si como se entrecruzam e dialogam os vários pontos de vista plasmados por Velázquez e Goya em seus respectivos retratos da família real espanhola.

Contudo, dessa pluralidade de vozes se destaca a voz política de Carlota Joaquina e, também, a voz poética de seus gestos e da carnavalização libertária de seu corpo. Essas duas vozes se contradizem para terminar formando um calidoscópio de enunciados, sendo que os que me interessam, nesta ocasião, são aqueles que se atrelam ao desejo da personagem. Não precisamente ao desejo carnal, mas ao desejo de ser uma princesa digna de ter sido pintada por Velázquez. Ao desejo proveniente, portanto, de uma ausência, de um vazio que sub-repticiamente percorre todo o texto filmico e faz com que a minha curiosidade por lhe encontrar uma causa se agudize. Claro que essa causa não vou localizá-la unicamente nos enunciados filmicos propriamente ditos, embora seja neles onde se manifestam certos indícios que me levam a vislumbrar justificativas possíveis no espaço mais amplo da enunciação e dos contextos a que ela alude, já que, nos enunciados filmicos propriamente ditos, o receptor depara com antecedentes iconográficos geradores de significados iconológicos indispensáveis para o trabalho de interpretação e não há dúvida de que nessa tarefa intervém os chamados códigos da recepção, independentemente de que eles coincidam ou não com os códigos de emissão. Desse ponto de vista, o desejo de Carlota



Fig. 5: Frame de *Carlota Joaquina*.

Joaquina querer ser retratada como Velázquez retratou a princesa Margarita coloca em jogo várias possibilidades de leitura, pois o pintor espanhol fez vários retratos da princesa.

Assim, no atinente aos códigos de emissão, se ilustra esse desejo com uma reprodução, bastante tosca, do retrato que Velázquez realizou da infanta em 1659. Dadas as características plásticas e formais do quadro não será difícil lidar com a idéia de que Carlota Joaquina, apesar de suas atitudes libertárias, preservava o sentimento de absolutismo que se deixa entrever no original de Velázquez. Talvez os gestos preservem, no relato que eles articulam, a ingenuidade de um corpo de jovem educada no rigor da corte, mas quando no filme essa ingenuidade se quebra num jogo de espelhos, como o que se exhibe na seqüência a que pertence o fotograma da figura 5, o espectador tem de ultrapassar os enunciados do filme, correr essa cortina trás a qual se ocultam outros paradigmas e entrar ele também no jogo de iconografias ausentes que a própria fita desencadeia.



Fig. 6: *Infanta Margarita*, de Velázquez



Figura 7: *A família de Carlos IV*, de Goya.

Instalado, pois, nas instâncias da enunciação, minha condição de espectador me obriga a lidar com outras associações e, dentre elas, isolar aquelas que me dizem ou penso que me dizem algo a respeito do desejo da personagem. Mesmo que me detivesse em outros quadros em que a infanta é mostrada na solidão emoldurada de um retrato, não posso, por força, evitar que me venha à memória esse retrato coletivo em que Velázquez a representa rodeada das atenções das damas da corte. Refiro-me à *Las Meninas* e, também, à particularidade de que, nesta obra, a princesa Margarita surge, nos entremeios de um labiríntico jogo de espelhos, no centro e no primeiro plano. Não teve a mesma sorte Carlota Joaquina quando, ao ser pintada, também num retrato coletivo feito por Goya de *La Familia de Carlos IV*, não só não ocupa o centro da tela, senão que foi marginalizada, aparecendo de perfil, perdida no meio desse grupo da realeza disposto atrás do rei no lado direito do quadro e como a obra de Goya se inspira na de Velázquez e espelha muitas das suas peculiaridades, não posso deixar de observar que o centro do quadro, ao contrário do de Velázquez, está vazio, pois nem a própria rainha Maria Luisa parece estar decidida, apesar dos poderes que a história lhe confere, a dar um passo à frente e situar-se mais perto

dos observadores. Essa propriedade iconológica, enquanto fruto da minha imaginação, da minha condição de sujeito receptor, assume em mim, nos códigos de recepção de que me sirvo, um significado especial ao colocar nesse vazio as ambigüidades de uma ausência, da carência, portanto, de algo que se adivinha como sendo o obscuro objeto do desejo. E já que minha condição de leitor me obriga a projetar no filme fragmentos dessa iconologia, é possível que, no âmbito do inconsciente político, minha interpretação do desejo da personagem criada por Carla Camurati me faz pensar, sem deixar de levar em conta que o filme tem determinados compromissos com uma história que não é oficial, que Carlota Joaquina configura uma espécie de metáfora em que reverberam os sentidos decorrentes de qualquer processo de marginalização.

Bibliografia

- AYALA BLANCO, J. 1994. *La eficacia dei cine mexicano*. Entre lo viejo y lo nuevo. México: Editorial Grijalbo SA.
- BAKHTIN, M. 1987. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec.
- BERSANI, L. 1976. *A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature*. Boston: Little Brown.
- . 1985. *The Forms of Violence: Narrative in Assyrian Art and Modern Culture*. New York: Schocken Books.
- BROOKS, P. 1984. *Reading for de Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Knopf.
- . 1993. *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge: Harvard University Press.
- CANEVACCI, M. 1982. *Antropologia dei Cinema*. Milão: Feltrinelli.
- ESQUIVEL, L. 2004. *Como água para chocolate*. Barcelona: Grupo Editorial Random House Mondadori, 3ª edição.

- FOUCAULT, M. 2004. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola. (11ª edição em português, tradução do original francês publicado em 1970).
- NASCIMENTO, G. C. do. 2001. “O tempo mnésico da enunciação e o tempo crônico do enunciado em Carlota Joaquina” *Significação*, 16. São Paulo: Annablume.
- ORICCHIO, L. Z. 2003. *Cinema de novo*. Um balanço crítico da retomada. São Paulo: Editora Estação Liberdade Ltda.
- PEÑUELA CAÑIZAL, E. 2002. “Naturalezas muertas e interiores holandeses: la (in)discreta presencia de la metáfora ” *In: Revista D 'Art*, nº 2, Barcelona: Universidad de Barcelona.
- PROPP, Vladimir. 197. *Las raíces del cuento popular*. Madrid: Fundamentos.
- SILVERMAN, Kaja. 1988. *The Acoustic Mirror*. Bloomington: Indiana University.
- ZAVALA, Iris M. 1991. *La posmodernidad y Mijail Bajtin*. Madrid: Espasa Calpe.