

CARLOTA JOAQUINA NO CANAL DA HISTÓRIA: TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE

Thatiane Prochner¹
Edson Santos Silva²

Resumo: O Canal da história é uma série educativa do Canal Futura que de forma didática e bastante descontraída busca elucidar aspectos da história do Brasil a partir do olhar contemporâneo. Com direção geral de Tom Hamburger e apresentação de dois adolescentes, Felipe Frazão e Letícia Fagnani, interpretando Neto e Clara, respectivamente, o episódio selecionado para esta pesquisa foi ao ar em 14 de novembro de 2017 e trata da história da personagem Carlota Joaquina, incorporada pela atriz Livia La Gatto, atuação a partir da qual buscamos analisar aspectos da teatralidade e da performatividade, por meio de estudos desenvolvidos por Kowzan (1978), acerca dos signos teatrais, e aspectos da personagem, sob a ótica de Prado (1968).

Palavras-chave: Carlota Joaquina; personagem; teatralidade; performatividade; signos.

CARLOTA JOAQUINA ON CANAL DA HISTÓRIA: THEATRICALITY AND PERFORMATIVITY

Abstract: Canal da História is an educational series on Canal Futura that, in a didactic and very relaxed way, seeks to elucidate aspects of Brazilian History from a contemporary perspective. With general direction by Tom Hamburger and presentation by two teenagers, Felipe Frazão and Letícia Fagnani, playing Neto and Clara, respectively, the episode selected for this research aired on November 14, 2017 and deals with the story of the character Carlota Joaquina, incorporated by the actress Livia La Gatto, performance from which we seek to analyze aspects of theatricality and performativity, through studies developed by Kowzan (1978), about theatrical signs, and aspects of the character, from the perspective of Prado (1968).

Keywords: Carlota Joaquina; character; theatricality; performativity; signs.

1 Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras (UNICENTRO). E-mail: thatianegauche@gmail.com

2 Doutorado em Literatura Portuguesa (USP), docente do curso de Letras (Irati) e do PPGL/UNICENTRO/Guarapuava. E-mail: jeremoabo21@gmail.com

INTRODUÇÃO

O Canal da História, projeto desenvolvido pelo Canal Futura, dirigido por Tom Hamburger, trata-se de uma série de episódios em que dois adolescentes, Neto e Clara (Felipe Frazão e Letícia Fagnani), descobrem uma máquina do tempo que possibilita a conexão com o passado e a visita de personagens históricos. A primeira temporada data do ano de 2017; em 2018, a nova temporada trouxe 26 episódios (com duração de aproximadamente 15 minutos cada) e o programa passou a ser chamado Show da História.

João Alegria (2008), gerente geral do Futura em entrevista para o canal, destaca que “o programa narra essas passagens com humor e um conteúdo especialmente pensado para agradar e ensinar o público dessa faixa etária, diferente do formato convencional de ensinar História”, ou seja, os adolescentes que conduzem as discussões o fazem de uma forma bastante objetiva e didática, que proporciona o entendimento dos jovens e os instiga a pensar e a ver os fatos históricos sob o prisma da contemporaneidade.

Todos os episódios ficam disponíveis no Futura Play e alguns deles disponíveis gratuitamente no YouTube, como é o caso do episódio que selecionamos para este trabalho, que traz como “convidada” a personagem Carlota Joaquina³. Conforme mencionamos acima, a visão que o programa apresenta é moderna e se pauta em teorias e reflexões de nosso universo atual, a visão que ora desenvolvemos devido ao afastamento temporal em que história atual e história do passado dialogam.

Tudo isso nos leva a uma releitura acerca da personagem em questão, cabendo lembrar algumas das formas com as quais geralmente a princesa espanhola é apresen-

tada nos livros de história, bem como em obras de ficção.

Dessarte, para além de uma deturpação da imagem da rainha, buscamos um exercício de contradiscursivização em que revisitamos alguns pontos da história dessa personagem e analisamos aspectos inerentes a ela, especialmente na questão de gênero – o feminino e sua potencialidade.

O episódio “Carlota Joaquina” trabalha nesse viés, viabilizando caminhos para uma nova releitura histórica. Podemos vislumbrar essa assertiva não apenas por meio do discurso ali propagado, mas desse discurso envolto em uma outra categoria: a teatralidade com que a personagem aparece dentro do episódio, ou seja, por meio da atuação da atriz Livia La Gatto, identificamos elementos de teatralidade ali expressos. Porém, atrelada à noção de teatralidade, a performatividade se faz pertinente, no sentido de esta agregar-se àquela, à forma como ela é efetivada através da ação da personagem incorporada. Assim, propomos uma junção entre ambos os conceitos, teatralidade e performatividade.

Para tanto, trabalhamos com a classificação de Tadeusz Kowzan (1978) no que tange ao estudo dos signos do teatro. O autor se vale dos signos possíveis em uma dramatização e os explica passo a passo. A partir dessas concepções é que identificamos aspectos de cada um dos conceitos acima e de que como eles funcionam no jogo cênico.

Logo, nossa discussão está organizada da seguinte maneira: de início, faz-se pertinente um itinerário pela história da nossa personagem Carlota Joaquina, especialmente em relação aos discursos sobre ela, reverberados ao longo dos anos; outrossim, destacamos a personagem e a concepção que desenvolvemos em relação à ela, com base nos estudos de Prado (1968) a respeito da personagem no teatro; em seguida,

3 O episódio selecionado faz parte da primeira temporada da série, de 2017.

tratamos das concepções acerca da teatralidade e da performatividade, com base em autores como Pavis (2005), Barthes (1964), Thomaz (2016) e Féral (2009), para então analisarmos nosso objeto de pesquisa à luz da classificação de Kowzan, quanto aos signos teatrais.

CARLOTA JOAQUINA, A PERSONAGEM

Carlota Joaquina de Bourbon nasceu em 25 de abril de 1775. Ainda menina, foi enviada de Espanha a Portugal para consumir o casamento com o príncipe D. João VI, como estabelecimento da aliança entre as duas coroas. Os dois não mantiveram, desde o início, uma convivência muito pacífica, tanto pela incompatibilidade de personalidades, quanto pela própria cultura diversificada.

O casamento, no entanto, foi consumado e, desde muito jovem, Carlota apresentava um grande interesse pelas questões políticas, inclusive por conta de sua relação estreita com o avô, Carlos III, que já naquela época a instruía quanto ao posicionamento feminino perante a sociedade e o valor da mulher.

Dada a diferença de interesses tão incomuns para uma mulher da época, com o tempo Carlota passou a “incomodar” os nobres da corte, sumariamente os do sexo masculino. Isso porque ao perceber os interesses da coroa e a postura pouco intensa do esposo, ela tentou, pela sua forma de pensar e agir, incorporar uma nova forma de governar e até de assumir o posto de comando. Porém, seu sexo a limitava, ou melhor, limitavam-na em sua condição de mulher. Ao longo dos anos, a disputa acirrada pelo poder levou o casamento real a ruínas, principalmente porque até mesmo as cartas trocadas entre o casal eram interceptadas pela camarilha de D. João. Portanto, se houve chance de um casamento harmonioso, to-

das as desavenças políticas o levaram a essa derrocada.

Mas nesse ínterim não faltaram aqueles que, ao verificarem tamanha veia política e engajamento de Carlota, a criticassem pela sua conduta e a atacassem em sua moral, acusando-a de adultério e até mesmo de crimes, sem que isso nunca viesse a ser confirmado. Ou seja, as qualidades políticas dessa mulher eram abafadas por conjecturas.

Entre os relatos que encontramos no campo histórico, citamos alguns de grande destaque, como o texto do famoso historiador brasileiro Manuel de Oliveira Lima, de 1908:

A simples menção deste nome traz à imaginação um cortejo de caprichosos dissolutos e de intrigas políticas. Um dos maiores, senão o maior estorvo da vida de Dom João foi certamente a rainha que os interesses dinásticos, então mais identificados com os políticos, lhe tinham dado por esposa e que não só lhe enodoou o nome, como pela sua irrequieta ambição aumentou quanto pôde as complicações da monarquia portuguesa, fazendo de tempo a tempo andar numa roda-viva a diplomacia daquela época. A razão está em que Dona Carlota nunca se resignou a ser aquilo para que nascera – uma princesa consorte. Sentia em si sobeja virilidade para ser ela o Rei. (LIMA, 2006, p. 177).

Em linhas de similar teor, Luiz Edmundo destaca em 1939:

Não há memória, em toda História portuguesa, de um rei que fosse, como d. João, tão ignosamente enganado pela esposa... Chega a causar espanto. Carlota Joaquina, ao procurar os seus amantes, além disso, nem o senso da escolha tinha. Tudo lhe servia, tudo, desde que tivesse a forma aproximada de um homem. Até os subalternos da Quinta do Ramalhão não escaparam à sua depravação messalínica... Na Corte de Lisboa, a mulher de d. João lembrava uma gata, eternamente no cio, a latejar de luxúria. (EDMUNDO apud AZEVEDO, 2007, p. 22).

Além de estabelecer-se uma supremacia masculina sobre a mulher, apresenta-se uma forma de conduta que se supõe que uma mulher deveria seguir. Diferente do modelo esperado de mulher para aquele tempo, Carlota Joaquina não figurou de maneira desejada. Ela se negava ao comum, não se contentava em estar presa aos limites do casamento e da casa real. Por essas e outras questões, era uma mulher renegada a segundo plano, caracterizada como adúltera, megera, temperamental, e seu sexo sendo considerado como uma “falha genética”.

Quanto a isso, a historiadora Francisca Azevedo destaca que Carlota, “por temperamento e atitudes, transgrediu o espaço permitido às mulheres de sua época, [e] naturalmente não serviu para ocupar a plêiade dos personagens dignos da memória nacional.” (AZEVEDO, 2007, p. 22). Por conta da forma como os livros trazem a história dela, dificilmente se consegue desvencilhar “do imaginário coletivo que a identifica e traça seu perfil como protagonista da rainha má, da feiticeira, da mulher feia, vulgar, perversa, desprovida de qualquer qualidade ou virtude.” (AZEVEDO, 2007, p. 21).

Mesmo os livros ficcionais nos apresentam uma definição pejorativa, pautada no quesito adultério. A exemplo disso, transcrevemos o trecho do romance de João Felício dos Santos, *Carlota Joaquina, a rainha devassa*, em que o próprio título já nos remete à noção de inferioridade e comportamento reprochável, a partir dessa visão machista.

E, no entanto, como amava a princesa!

Carlota Joaquina não era bonita. Nunca o fora. Conheceram-se dias antes de se casarem, mas, logo, Dom João (nunca muito envolvido com coisas femininas) viu-se irremediavelmente preso à vibrante personalidade

da espanholazinha de mostarda e pimenta. Carlota Joaquina tornou-se, de imediato, um ímã para os seus modestos desejos de homem. – Seria-o, mais tarde, também para a sensualidade e, sobretudo, para o interesse e para a ambição de todos os outros homens que perlustraram-lhe a vida. O príncipe teve um lampejo inútil de ciúme inútil. – Um dia, chamou-a de “seu ímã” (fora num arrebatamento de amor...). Ela riu: Por isso vens com tanta sede ao pote! (SANTOS, 1967, p. 45).

O esposo de Carlota Joaquina, na maioria das vezes descrito como bonachão, tranquilo e cordato, é apresentado, assim, como vítima da esposa, como aquele que por meio de sua conduta “mansa” mostra à esposa o seu ponto fraco e se autossabota, colocando-se como refém da mulher. Detendo esse poder, Carlota tem o domínio sobre ele e age da forma como bem lhe apraz.

Observamos que os trechos apresentados dialogam entre si, reverberando uma mesma linha de representação. Além dessas obras, várias outras, históricas e ficcionais, podem ser citadas, pois trabalham nesse mesmo viés: Os escândalos de Carlota Joaquina (1934), de Assis Cintra; Carlota Joaquina (1939), de Raymundo Magalhães Júnior; Carlota Joaquina (A rainha intrigante) (1949), de Marcus Cheke; Nunca uma santa (A incrível Carlota Joaquina) (1964), de Frank Wilson Kenyon; Carlota Rainha (1994), de Roberto Athayde.

O arsenal é considerável, porém, na atualidade, o mito carlotino passa por processos de revisão que trazem lume novo à sua história, conforme mencionamos de antemão. E uma das formas de potencializar essa revisitação é a mídia; por isso o nosso interesse em focar nossos estudos, além dos livros, em práticas de natureza dramática, principalmente pelo seu alcance.

Os meios para essa inserção se dão através de diálogos entre a história e a sua adaptação para as telas, com o rigor da críti-

ca contemporânea.

Nossos métodos se pautam nas teorias do teatro, para compreendermos de que maneira a personagem Carlota Joaquina foi encenada neste breve episódio sobre o qual nos debruçamos.

Uma das particularidades para que se compreenda a condução das análises é a forma como a personagem no teatro é considerada por Prado (1968), em seu estudo intitulado “A personagem no teatro”. Para o autor, 3 aspectos são fundamentais: 1) o que a personagem revela sobre si mesma, 2) o que a personagem faz e 3) o que os outros dizem a seu respeito.

O primeiro aspecto, o que a personagem revela sobre si mesma, evidencia questões íntimas a respeito da personagem, a exemplo o “fluxo de consciência”. O romance é um meio excelente para tanto, uma vez que ele poderá ser narrado em primeira ou em terceira pessoa. Porém, no teatro, isso deveria ser indicado nos diálogos, por meio da fala da personagem, visto que o espectador ou leitor não tem acesso direto à consciência moral ou psicológica da personagem. Desse modo, o autor considera que o teatro não seria o meio mais apropriado para investigar as zonas mais obscuras do sujeito. Ainda assim, os recursos utilizados no teatro para que isso possa se manifestar são o confidente, o aparte, o monólogo ou o solilóquio. Entretanto, muito embora esses recursos possam proporcionar informações ao leitor / espectador, algo de artificial existe em sua composição, diferente do que ocorre no segundo aspecto, o que a personagem faz, no qual, além das falas, as atitudes da personagem deixam claras as suas características, evidenciando o seu temperamento, especialmente se a personagem aparece diante de adversidades, que permitam a revelação de sua real personalidade. Sobre o terceiro aspecto, o que dizem a seu respeito, o autor destaca que a personagem é explica-

da ou apresentada por terceiros, indicando que, em alguns casos, esses terceiros sabem muito mais do que a própria personagem principal sabe sobre si mesma.

Diante disso, Prado considera que o segundo aspecto é o meio de análise mais produtivo, pois ele permite que se tenha acesso direto às formas de agir da personagem, através da ação dramática, como elemento primordial da cena. Por isso, tomamos essa definição como a mais adequada para a nossa análise, já que as falas da personagem contribuem para a construção da sua personalidade, a fim de compararmos o modo como ela é descrita em muitos livros e filmes e a forma como ela é apresentada no objeto de estudo que ora temos em destaque.

E nesse jogo de desconstrução para reconstruir, a teatralidade e a performatividade permitem uma visão mais clara quanto ao processo de encenação e os significados das ações dramáticas, conforme encaminharemos a seguir.

TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE

Nossa proposta, neste estudo, é a junção dos dois conceitos já mencionados, a teatralidade e a performatividade, os quais elucidaremos com maior propriedade.

A fim de compreendermos a proposta, temos que a teatralidade é um “conceito formado provavelmente na mesma oposição que literatura / literalidade. A teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico) no sentido que o entende.” (PAVIS, 2005, p. 372).

É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude

de sua linguagem exterior. (BARTHES apud PAVIS, 2015, p. 372).

Barthes (apud PAVIS, 2015, p. 372) destaca que o texto nasce de um argumento escrito, entretanto em cena, o espetáculo transcende o argumento, já que estamos diante de artifícios outros que compõem a ação dramática, por meio da atuação de personagens, isto é, temos a “presença viva e carnal do ator” (Prado, 1968, p. 84).

Entre outros aspectos, a teatralidade depende de convenções criadas com as ferramentas disponíveis no espaço, figurinos, música, iluminação, etc., que sustentam o jogo cênico. Desse modo, tudo é criado dentro de uma perspectiva do todo, cabendo retomar a “lei de interdependência”, desenvolvida por Augusto Boal, a partir da dialética de Hegel, na qual cada elemento da composição faz parte do conjunto.

Nesse sentido, Thomaz (2016, p. 310) afirma que “a teatralidade depende tanto da performance dos artistas quanto da identificação e do olhar do espectador”, o que nos leva à performatividade que está relacionada de forma efetiva com o público e suas percepções e interpretações daquilo que está sendo encenado.

Diferente do que se via no teatro mais tradicional, essa percepção se torna mais clara nas formas contemporâneas de se fazer teatro, em que o olhar do espectador faz emergir a teatralidade, decifrando os signos que ali se apresentam, interpretando-os.

Essa interpretação certamente dependerá de algumas condições, conforme afirma Thomaz (2016, p. 311): “o contato entre os dois, a bagagem e o meio cultural, a época e o espaço de apresentação, o contexto social e político em questão, e, é claro, o desejo de comunicar (transmitir e receber) por meio de convenções, signos e códigos comuns.”

A teatralidade cria um espaço próprio,

diferente do real, em que gestos, aparentemente simples do dia a dia, tornam-se signos no palco, pois a ação dramática passa a produzir significados.

A partir dessas constatações, estabelecemos que a teatralidade e a performatividade caminham juntas na produção dos significados, isso porque a performatividade, de acordo com Féral (2009), destaca-se da seguinte maneira:

Mais recente que a de teatralidade, e de uso quase exclusivamente norte-americano (...), sua origem poderia ser retrçada nas pesquisas linguísticas de Austin e Searle, que foram os primeiros a impor o conceito pelo viés dos verbos performativos que “executam uma ação”. [...] Essa noção valoriza a ação em si, mais que seu valor de representação, no sentido mimético do termo. O teatro está inextricavelmente ligado à representação de um sentido, passe ele pela palavra ou pela imagem. O espetáculo nele segue uma narrativa [récit], uma ficção. Ele projeta ali um sentido, um significado. Essa ligação com a representação, que Artaud recolocou em questão na sequência das grandes correntes artísticas do início do século XX, deixou igualmente sua marca no teatro, ainda que mais tardiamente. Não reconstituirei aqui toda a história da evolução da prática artística no decorrer do século XX, mas é possível dizer que diversos autores e encenadores buscaram criar essa dissociação unívoca entre um discurso (verbal ou visual) e um sentido dado. Logo, quando Schechner menciona a importância da “execução de uma ação” na noção de ‘performer’, ele, na realidade, não faz senão insistir neste ponto nevrálgico de toda performance cênica, do ‘fazer’. É evidente que esse fazer está presente em toda forma teatral que se dá em cena. (FÉRAL, 2009, p. 197 – grifos da autora).

Simplificando, podemos chegar a uma definição plausível da junção desses dois conceitos para a análise a que nos propomos: a teatralidade seria a condição do que é teatral, remetendo-nos ao concreto na cena, aquilo que se pode visualizar; e a performa-

tividade seria o que extrapola os elementos mais estruturais, partindo para elementos associados a vários outros campos do conhecimento, em sentido mais pragmático.

Logo, com base no objeto mencionado previamente, analisamos os elementos concretos da cena, os quais Tadeusz Kowzan (1978) destaca como “signos” no teatro, refletindo de que forma eles aparecem na dramatização de Carlota Joaquina, interpretada pela atriz Livia La Gatto. Para tanto, valemo-nos, também, de recortes (frames) de algumas das principais cenas do episódio, a fim de evidenciar com maior precisão nossa análise interpretativa.

OS SIGNOS NO TEATRO: UMA ANÁLISE ACERCA DE CARLOTA JOAQUINA NO CANAL DA HISTÓRIA

No artigo “Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo”, Kowzan (1978) desenvolve uma reflexão quanto ao signo e a análise semiológica no campo da arte, mais especificamente na arte teatral. O autor explora a manifestação dos signos em cena, diferenciando os signos naturais e os artificiais, sendo que no palco, todos os signos pertencem à categoria de artificiais, visto que resultam de um processo voluntário, são criados, geralmente premeditados, com a finalidade de comunicar no ato. Assim, “os signos teatrais são perfeitamente funcionais” (1978, p. 102), isto é, quando utilizados em cena, obtêm “valores significativos bem mais pronunciados do que em seu emprego primitivo” (1978, p. 102).

Para o autor, “a arte do espetáculo é, entre todas as artes e, talvez, entre todos os domínios da atividade humana, aquela onde o signo manifesta-se com maior riqueza, variedade e densidade.” (1978, p. 97). Suas formas de manifestação partem de inúmeros aspectos, considerando que “tudo é signo

na representação teatral”, pois o espetáculo se serve tanto da palavra como de sistemas de significação não linguística. Kowzan parte dos resultados da aplicação dos signos para perceber como eles se configuram e podem ser representados em uma peça. A partir de seus estudos, elencando e analisando signos possíveis de representação no teatro, e com base nos conceitos já apontados por demais estudiosos e estudiosas da dramaturgia, analisamos o episódio “Carlota Joaquina”, do Canal da História, identificando o que, na dramatização, são marcas da teatralidade e o que essas marcas representam em termos de performatividade.

Os signos que o autor apresenta são 13, a saber: a palavra, o tom, a mímica facial, o gesto, o movimento cênico do ator, a maquiagem, o penteado, o vestuário, o acessório, o cenário, a iluminação, a música e o ruído, os quais, na sequência, elencaremos um a um.

1) A palavra

A palavra está presente na maioria das apresentações teatrais, considerando-se seus signos sob acepção linguística; trata-se das palavras pronunciadas pelos atores durante a representação (KOWZAN, 1978, p. 103). O uso da palavra é evidente. Pressupõe-se a utilização de um roteiro com a base escrita, porém, retomando Barthes, a encenação ultrapassa os limites do escrito e a palavra se torna ação no universo cênico. A teatralidade se vê, portanto, materializada e a forma como o texto está sendo propagado, acrescido dos gestos, dos movimentos e demais recursos dramáticos, delineiam a performatividade.

Conforme mencionamos anteriormente, a palavra traz o peso de um discurso e, com o advento de teorias feministas, especialmente neste caso, percebemos um deslocamento do discurso falocêntrico para

uma abertura. A Carlota que presenciamos no Canal da História⁴ responde às injúrias do passado, como forma de reler esse passado com os olhos de uma mulher, e mais, de uma mulher em seu direito à fala.

O programa tem início com a imagem dos dois adolescentes que comentam brevemente a respeito da personagem que irão receber e preparam o figurino dessa, preparando-a para ser trazida ao local da entrevista, através da máquina do tempo. Escolhido o vestuário, Carlota é primeiramente apresentada por um narrador, da seguinte maneira: “Hoje, no Canal da História, uma convidada polêmica. Ela, cujo temperamento genioso era conhecido em todo território português. A mulher que desafiou os padrões de sua época, a princesa do Brasil: Carlota Joaquina.” (C.H., 2017). Acompanhando a narração, surgem imagens da atriz que interpreta Carlota Joaquina, com a inscrição “PODEROSA”.



Frame 1: Carlota Joaquina no Canal da História. Fonte: recorte dos autores.

Na sequência, Carlota diz “Olá a todos” e é recebida pelos adolescentes. Além de outros elementos dos quais trataremos a seguir, Carlota se assusta com a presença do rapaz, Neto, fantasiado de Napoleão Bonaparte, cuja existência tornou árdua a vida da princesa. Ela fica perplexa com a brincadeira

do entrevistador, chamando-o de insolente e pedindo que a coroa lhe aplique um corretivo, embora ele rebata que já não há mais coroa em 2017. Como ela não compreende o regime político contemporâneo, pasma perguntando “quem é que manda aqui? Quem põe ordem nesse território agora?” (C.H., 2017), dada a sua formação absolutista. Cabe mencionar que a linguagem da personagem é híbrida, falando o português mais arrastado mesclado com termos da língua espanhola.

Após essa conversa que contextualiza um pouco o período, Carlota é convidada a se apresentar. De início, ela comenta sobre o casamento com D. João quando era ainda muito jovem e que, desde então, foi alvo de fofocas. Uma das falas emblemáticas dessa cena é quando ela argumenta: “As pessoas não me conhecem para falar assim de mim.” (C.H., 2017). O interessante é a apresentação que se faz a seguir, por meio de uma canção. Nela, temos uma descrição que rompe com a ideia distorcida que acabou se cristalizando acerca da personagem. Ela complementa a frase anterior: “Gente, eu só vivi. O meu único pecado foi viver.” (C.H., 2017), o que denota a história da mulher, levando-se em conta seus desejos e ambições tão severamente silenciados pela corte, a favor de interesses políticos; sem contar o teor religioso que essa ideia de “pecado” carrega, a relembrar o fato de haver forte influência da igreja nas decisões da corte portuguesa e, em grande medida, forte influência no mundo ocidental. Analisaremos com maior vagar a importância da música, da dança e da movimentação cênica, em itens posteriores. O que nos interessa, para o momento, é a letra dessa canção, a qual transcrevemos na íntegra abaixo:

Por que vocês me culpam?

Soy la misma de siempre

Mi pecado fue vivir...

4 Doravante, ao longo da análise, citaremos as referências do Canal da História a partir das letras iniciais, vide exemplo: (C.H., 2017).

Filha do rei de Espanha, a doce Espanha

Princesa arranjada de criança a casá-la com parvo português, D. João

Foi quando Napoleão invadiu terra de Espanha e Portugal

*Eu invadi...*⁵

Espanha, doce Espanha, minha pátria amada

Cada vez mais afastada

Por mi marido fui obrigada a fugir para o Brasil

Por que me culpam?

Soy la má de siempre

Mi pecado fue vivir

Mi pecado fue vivir

¡Olé!

(C.H., 2017, grifos nossos).

Resumidamente, Carlota conta a sua trajetória, sem deixar de se dirigir ao público com o questionamento “Por que vocês me culpam?” (C.H., 2017). E ao afirmar em sua língua materna “Soy la misma de siempre”, ela está a afirmar que continua sendo a mesma de quando era uma criança enviada a Portugal para se casar – princesa arranjada por terceiros, não por vontade própria. Cada vez mais afastada de sua terra, ela vê como única justificativa o fato de ter vivido, independentemente do fato de ser princesa ou rainha, antes de tudo – mulher. Identificada como “la má de siempre” infere um duplo sentido em que ela ora afirma ser má e ora afirma ser assim que a representam, acostuada com a forma com que o fazem.

O discurso empregado na narrativa é, dessa feita, resignificado. Carlota inverte a posição discursiva, na qual interroga o receptor / espectador, fazendo-o ouvir a sua voz. Não são mais os historiadores falando

5 Trecho referente a um aparte do entrevistador, Neto, que, como já dissemos, se fantasia de Napoleão Bonaparte e interfere na música, complementando a fala de Carlota.

a respeito dela, mas ela que fala a respeito de si mesma, em primeira pessoa. A personagem é uma voz de autoridade na ação, designando o potencial de sua fala, no ato de mostrar o que faz, retomando a teoria de Prado. Logo, a fala permite a liberação das intenções da personagem, em seu ato performativo, revelando, por conseguinte, suas características e perfil.

A palavra se torna teatral em cena, quando proferida em situação de encenação; o discurso toma, portanto, grande proporção, já que ele sugere significados para além da mera dicção, uma vez carregado de significações, reforçadas pela forma como o teor é expresso.

2) O tom

O modo como a palavra é pronunciada em cena é que dará a tonalidade do espetáculo; a dicção do ator pode fazer ressaltar uma palavra, seja ela aparentemente neutra e indiferente, com os efeitos mais sutis e mais despercebidos. O tom compreende elementos como a entonação, o ritmo, a rapidez, a intensidade, etc. Diferentes modulações provocam sentidos diferentes (KOWZAN, 1978, p. 105).

Além de o tom da voz de Carlota soar mais firme, porque os relatos a descrevem como uma mulher de temperamento forte, ela se coloca de forma irônica e desdenhosa em certos momentos, principalmente quando se refere ao esposo, por ela chamado de “Joãozão”. Esse seria um dos exemplos em que se percebe o tom de Carlota no ato performativo. Além do que, ela apresenta variações, em certos momentos sarcástica e em outros toda orgulhosa de si, como quando elogiada acerca do sotaque, da dança e dos movimentos: “Muito obrigada! É que sou versada em música, em literatura e em várias línguas.” (C.H., 2017), ou seja, há um discurso intercalado de valorização da personagem

histórica, em relação a sua inteligência, cultura e atributos positivos, relativizando, assim, a carga pejorativa atribuída a ela pelos historiadores de seu tempo.

3) A mímica facial

A mímica facial é o sistema de signos cinésicos mais aproximados da expressão verbal, tanto que os signos musculares do rosto têm um valor expressivo tão grande que substituem, às vezes com sucesso, a palavra. E há todos os tipos de signos mímicos ligados às formas de comunicação não linguística, como as emoções agradáveis ou desagradáveis expressas através dos músculos faciais (KOWZAN, 1978, p. 106).

As expressões de Carlota Joaquina são consideravelmente marcadas. O que elas querem dizer? Para que fique mais clara essa nossa alusão, e compreenda-se de forma objetiva em que medida encontramos os elementos de teatralidade e de performatividade, elencamos uma sequência de frames (2, 3, 4 e 5) do episódio. Lembrando que em termos de mímica facial, o próprio rosto que se mostra em cena faz parte do elemento cênico, isto é, da teatralidade; o rosto, quando não sob uso da máscara, faz o papel dessa máscara. O que a expressão nos diz é o uso que se faz dessa máscara na encenação.

As expressões de Carlota e seus gestos demonstram algo entre indignação, contrariedade, incômodo, sofrimento e até mesmo revolta, como é possível identificar na sequência:



Frame 2: Carlota Joaquina, exemplo de mímica facial. Fonte: recorte dos autores.



Frame 3: Carlota Joaquina, exemplo de mímica facial. Fonte: recorte dos autores.



Frame 4: Carlota Joaquina, exemplo de mímica facial. Fonte: recorte dos autores.



Frame 5: Carlota Joaquina, exemplo de mímica facial. Fonte: recorte dos autores.

O penúltimo recorte remonta à cena em que a princesa destaca alguns episódios precedentes à vinda da família real ao Brasil; por fim, o close em seu rosto vem acompanhado da frase “Em 1808, chegamos ao Brasil. O resto... é silêncio.” (C.H., 2017). Os historiadores em unanimidade afirmam que Carlota foi contra a viagem ao Brasil; Francisca Azevedo constantemente retoma essa informação ao lembrar que a infanta jamais esqueceu ou negou suas raízes enquanto viveu. Nesse sentido, ela prefere silenciar os fatos que marcaram profundamente a sua vida nesse período, que, através de sua expressão facial, ficam evidentes.

Já o último frame ressalta uma lembrança de Carlota quanto à sua infância, diante das obrigações de sua vida na nobreza; enquanto se exigia disciplina, regras, orações e ritos, Carlota só queria se divertir com o seu burrinho de estimação e se dedicar às brincadeiras de criança. Sua expressão é clara e reflete um sentimento agudo ao revelar o passado em que era apenas uma menina deslocada de seu país em terra estrangeira, como estrangeira – estranha, tanto em relação ao local, quanto em relação às pessoas e à cultura daquela sociedade.

4) O gesto

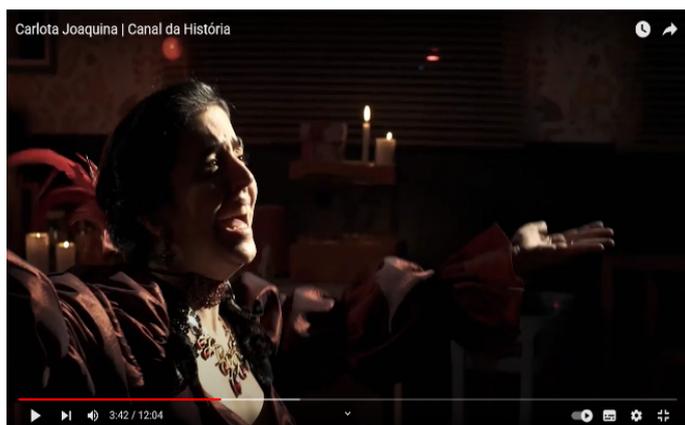
O gesto constitui, depois da palavra, o meio mais rico e maleável de exprimir os pensamentos, sendo o sistema de signos mais desenvolvido. Diferente de outros sistemas cinéticos, o gesto abrange não apenas as mãos e braços, pernas, cabeça, mas o corpo inteiro, no intuito de criar e comunicar signos. E os movimentos podem acompanhar a palavra ou substituí-la, dependendo do caso (KOWZAN, 1978, p. 106).

Em consideração ao aspecto anterior, fica clara a relação que se estabelece entre os gestos, as palavras e a mímica facial. O gesto concretiza a palavra, em muitos casos, ato performático, intencional, dando ênfase ainda maior à nossa possibilidade de interpretação.

5) O movimento cênico do ator

Quanto ao movimento cênico, esse compreenderá os deslocamentos do ator e suas posições no espaço de atuação, por exemplo: lugares sucessivos ocupados em relação aos demais atores, aos acessórios, elementos do cenário e os próprios espectadores, quando é o caso, diferentes maneiras de se deslocar em cena, o que diz muito a respeito das características da personagem (lento, precipitado, vacilante, majestoso, se anda a pé, sobre um veículo, etc.); entradas e saídas, movimentos coletivos (KOWZAN, 1978, p. 107). Esses signos, de acordo com Kowzan, irão apontar vários aspectos acerca da personagem. O uso desses recursos está disponível para a teatralidade, e o modo como eles são usados, dentro de seus contextos e perspectivas, garante a performatividade. Nota-se que as personagens permanecem praticamente sentadas no sofá durante toda a encenação, com exceção do corte para a já mencionada canção de Carlota e a sua dança característica, ao som dos

violões e castanholas.



Frame 6: Carlota Joaquina, exemplo de movimento cênico. Fonte: recorte dos autores.

Conforme recorte acima, é possível destacarmos não apenas a movimentação da personagem no palco específico para a sua dança, como a expressividade em seu semblante e movimento da mão; o corpo da atriz fala nesse momento – “Mi pecado fue vivir.” (C.H., 2017). Consideramos que essa cena constitui um dos momentos mais emblemáticos do episódio em destaque, uma vez que, além dos elementos já destacados em termos técnicos, sua encenação corrobora a afirmação da personagem diretamente conectada ao seu passado e em defesa de sua identidade.

6) A maquiagem

A maquiagem contribui, juntamente com a mímica facial, para construir a fisionomia da personagem. A mímica cria signos móveis, sobretudo graças aos movimentos dos músculos da face, já a maquiagem forma signos que têm um caráter mais duradouro (KOWZAN, 1978, p. 108). Os signos criados pela maquiagem podem designar a raça, a idade, estado de saúde, temperamento, etc. Essas relações entre mímica facial e maquiagem fazem com que haja uma interdependência entre elas. Kow-

zan (1978, p. 109) ainda cita que “a máscara se liga ao sistema de signos da maquiagem, se bem que, do ponto de vista material, possa fazer parte do figurino, e, do ponto de vista funcional, da mímica.”.

Conforme frames apresentados anteriormente, nota-se que a maquiagem da atriz é mais neutra, não gritante, sombra dos olhos, blush e batom pouco carregados, dando ênfase à face mais natural da personagem. É pertinente mencionar que Carlota Joaquina era criticada até mesmo em sua toilet, dada a sua preferência pela simplicidade, por roupas e calçados mais confortáveis. Sua maquiagem, nesse sentido, enfatiza essa noção da não preocupação excessiva com esse tipo de ornamentação. Consequentemente, constatamos que a teatralidade e a performatividade, mais uma vez, dão indícios de sua função na encenação, quando essas informações são importantes no processo de construção da personagem em foco.

7) O penteado

Kowzan considera o penteado como um sistema autônomo de signos, uma vez que ele pode ser decisivo em uma atuação. O penteado pode demarcar um signo pertencente a uma área geográfica ou cultural, a uma determinada época ou classe social, ao estilo, a uma geração avessa à de seus pais, por exemplo (KOWZAN, 1978, p. 109). Tudo a depender do modo como essa característica está sendo empregada em cena.

O penteado de Carlota corresponde mais ao estilo de época. Preso em formato de coque, tendo uma pena vermelha por adorno, seu penteado é sóbrio, porém elegante, sem espalhafatos. Os cabelos presos, à época, correspondiam à maturidade de uma moça, quando apresentada à sociedade em idade propícia ao casamento; os cabelos soltos, revoltos, apresentam outra

conotação, qual seja, por um lado: de “desalinho”, de desordem e mesmo de insubmissão, e por outro: de liberdade. Grosso modo, por ora, atentamos especificamente para o fato de que o penteado está mais ou menos adequado ao período e à moda vigente, de acordo com o contexto sobre o qual nos direcionamos, já que Carlota variou entre as perucas e os turbantes.

Em suma, o penteado, enquanto signo teatral, expande seus significados por meio da adequação ao contexto que nos chega através do ato performático.

8) O vestuário

No teatro, o vestuário é o meio mais exteriorizado, mais convencional de definir o indivíduo humano; Kowzan usa, inclusive, a expressão comum para tornar mais simples o nosso entendimento: no teatro “o hábito faz o monge” (p. 109), indicando que o vestuário indicará o sexo, a idade, a pertinência a uma classe social determinada, uma profissão, a posição social, a nacionalidade, a religiosidade, e até mesmo uma personagem histórica contemporânea.

No caso de Carlota, o vestido encarnado é uma das formas de reconhecê-la; um vestido também selecionado mais ao perfil da época. Adjunto ao vestuário tem-se o leque, como que um indicativo popular da nacionalidade espanhola (lembrando que, sem dúvida, alguns dos elementos em cena pressupõem a criação de imagens comuns, também inerentes ao imaginário popular). E de modo que a presença da personagem, bem como seu traje são preparados pelos entrevistadores, a menina Clara escolhe um par de tênis para combinar com o modelo da rainha. Os tênis são o elemento moderno na encenação; Clara usa pares de tênis semelhantes aos da entrevistada, garantindo o diálogo a respeito do que ela entende como empoderamento, identificação

e representatividade, ou seja, a adolescente está apta a se encontrar com uma personagem feminina, a qual ela acredita que mereça estar vestida de forma confortável e de acordo com as suas escolhas. Apesar de Carlota ainda considerar o vestido um tanto desconfortável, ela se compraz pela escolha dos “pisanter”, deveras confortáveis para as suas cavalgadas: “Eu posso levar esses pisanter aqui comigo pra Portugal? Gostei deles!” (C.H., 2017). A maioria das narrativas dos historiadores menciona que Carlota cavalgava “feito homem”, não montada de lado como “adequado” às damas.



Frame 7: Carlota Joaquina, exemplo de vestuário. Fonte: recorte dos autores.



Frame 8: Carlota Joaquina, exemplo de vestuário. Fonte: recorte dos autores.

A sequência de recortes acima indica as duas passagens que fazem menção aos calçados confortáveis, primeiro ao apreciá-los e posteriormente a pedir que eles possam ser definitivamente seus.

À vista disso, tenta-se firmar os laços entre o presente e o passado, trazendo a discussão para a modernidade, num tom ressignificado pela voz da adolescente que se interessa pela história do seu país e suas personagens principais. Para tanto, o vestuário selecionado revela muitos elementos importantes sobre a infanta espanhola, que só se descobrem por meio do conhecimento no sentido pragmático a que a performatividade nos conduz.

9) O acessório

Em casos limítrofes, os acessórios situam-se entre o vestuário e o cenário, podendo fazer parte de um ou de outro, ou ainda de ambos, a depender do uso de tais acessórios em cena (KOWZAN, 1978, p. 110); eles podem fazer parte de uma vestimenta especificamente, como é o caso do leque que a rainha Carlota usa, ou partes do cenário que são utilizadas como recurso durante a encenação, como o uso que ela faz do celular para se atualizar das notícias e impressões dos seguidores virtuais a respeito de sua pessoa.

Além de o aparelho de celular funcionar como um acessório em cena e transportar a personagem mais uma vez para uma cena de destaque (uma cena solo), ele é um outro conectivo entre o presente e o passado, atualizando a personagem para o nosso tempo, evoluído significativamente em tecnologia se comparado aos séculos XVIII e XIX.

Os frames 9, 10, 11, 12 e 13 mostram cenas de Carlota fazendo uso das suas redes sociais e atualizando seu feed de notícias, na parte do programa intitulada “Fãs e Haters”,

ou seja, as duas vias – apoiadores e opositores. O cômico da cena é verificar a personagem à vontade diante dos posts, interagindo com eles. De forma lúdica, o programa reflete acerca da história, levantando polêmicas que até hoje são discutidas em torno da figura da rainha Carlota.

No primeiro recorte selecionado, Carlota vê uma postagem no Twitter de D. João, no qual ele reclama da esposa e de suas conspirações contra ele. Sabe-se que, diante do comportamento distinto entre os esposos, Carlota se superava em termos de objetividade e praticidade, ela era ambiciosa e nunca negou sua intenção de reinar absoluta. Já D. João exprime seus receios como monarca e deixa-se influenciar consideravelmente pela camarilha.

A imagem também nos revela outras informações relacionadas à vida íntima do casal real, como a possibilidade do divórcio que, àquela época ainda não vigorava no país:



Frame 9: Carlota Joaquina, exemplo de uso dos acessórios. Fonte: recortes dos autores.

Carlota, ao ler o comentário e as hashtags, replica que se ele a deixasse participar mais dos negócios políticos ela não precisaria se sujeitar a outros meios de conduta ou de alianças; outrossim, afirma sua afinidade com o termo “divórcio” ao qual o esposo se

remete: “Gostei desse divórcio aí, ah!” (C.H., 2017).

Muitas especulações giram em torno da história do casal e muitas delas acabam realmente ficando apenas no plano da conjectura. Se até mesmo as cartas enviadas entre o casal eram interceptadas pelos seus agentes, dificilmente as barreiras da antipatia conseguiriam ser rompidas, já que internamente o casal sofria essa natureza de ataques.

Em seguida, em uma selfie no Facebook, Carlota recebe um comentário:

(nas últimas três semanas, foi duas vezes à dermatologista tratar da pele)”. À época, essa publicação gerou grande repercussão, sendo discutida por várias fontes devido ao seu caráter irônico e provocativo, como representativo de uma ideia atemporal para o comportamento feminino na atualidade. A crítica a um comportamento de tal natureza contradiz em grande parte o que se observa em nossa personagem Carlota, a qual, claramente, estava bastante à frente de seu tempo, estabelecendo um contraponto, se comparada à Marcela Temer.

E a despeito do conceito de feiura é pertinente mencionar que esse é de uma relatividade considerável. Para alguns, feia, e para outros:



Frame 10: Carlota Joaquina, exemplo de uso dos acessórios. Fonte: recortes dos autores.

Ao que ela responde: “Escuta aqui, eu não nasci pra ser bela, recatada e dor lar, tá?” (C.H., 2017). Essa frase foi parte de uma manchete da Revista Veja do dia 18 de abril de 2016, na qual a repórter Juliana Linhares se refere à Marcela, esposa do ex-presidente da República Michel Temer (2016 - 2019), em cujo subtítulo se lê: “A quase primeira-dama, 43 anos mais jovem que o marido, aparece pouco, gosta de vestidos na altura dos joelhos e sonha em ter mais um filho com o vice”, além de outras passagens do texto, tais como: “Marcela Temer é uma mulher de sorte”, “Seus dias consistem em levar e trazer Michelzinho da escola, cuidar da casa, em São Paulo, e um pouco dela mesma também



Frame 11: Carlota Joaquina, exemplo de uso dos acessórios. Fonte: recortes dos autores.

Uma vez mais entra em cena o caráter jocoso do vídeo. Carlota prefere abster-se de responder ou reagir a esse comentário, o qual faz remissão às supostas traições da rainha, as quais, conforme apontamos, nunca foram confirmadas. No entanto, buscando provocar o riso e aludir a um fato sobre o qual se comenta, a encenação retoma as falácias, embora as “abafe” do mesmo modo como se tem lidado com o assunto até hoje, sem se ter a prova concreta.

Em seguida, o Twitter de um súdito “revoltado” marca presença:



Frame 12: Carlota Joaquina, exemplo de uso dos acessórios. Fonte: recortes dos autores.

A esse comentário, a infanta reconhece que seu temperamento era bastante forte, porém desconversa e segue para a próxima referência. Nesse quesito, embora haja comentários contra Carlota Joaquina, muito se lê a respeito de sua benevolência e desprendimento de si mesma para com os súditos da coroa, especialmente do lado espanhol, o qual, em seu íntimo, a infanta jamais abandonou.

Por fim, ela nos mostra um “cartãozinho de internet”, que provavelmente ela está visualizando em um status do WhatsApp:



Frame 13: Carlota Joaquina, exemplo de

uso dos acessórios. Fonte: recortes dos autores.

Ela se identifica com o post, olha para a câmera com a expressão entre admirada e satisfeita e, logo em seguida, comenta: “Sou eu! Ai, gente, que fofo!” (C.H., 2017). E como precisa afirmar-se perante a família, assevera: “Mandá tudo pros meus parente, pra eles me entendê!” (C.H., 2017). Essa última frase demonstra que, além de tudo, ela era incompreendida, por não corresponder ao que se esperava de uma mulher naquele momento, uma mulher que, na concepção machista e arraigada, deveria ter nascido homem. A linguagem coloquial é mais um indicativo para o público a que a obra se destina, dando um tom mais despojado e condizente com a fala cotidiana.

Além do aspecto da teatralidade funcionar de modo efetivo na cena, inclusive através dos mecanismos de comunicação contemporâneos, ele aciona a performatividade por meio da qual construímos inferências. Os elos que essa junção cria direcionam à construção dos significados por parte do espectador atento.

10) O cenário

A tarefa primordial do cenário ou dispositivo cênico, como é também chamado, é a de representar o lugar, seja ele geográfico, social, ou os dois ao mesmo tempo, bem como representar o tempo, isto é, a época histórica, estações do ano ou certa hora do dia, de acordo com Kowzan (1978, p. 111). O cenário estará ligado às mais diversas circunstâncias, inclusive, ele poderá ser dispensado de todo e arriscar a sua construção à movimentação dos atores em cena.

Sabendo se tratar de um objeto de análise peculiar, envolvendo a teatralidade embutida em um programa televisivo, é evi-

dente que o espaço cênico ali criado para a personagem Carlota Joaquina difere do espaço teatral por excelência, dadas as especificidades do gênero a que nos debruçamos. Contudo, o teatro, nesse sentido, permite a ampliação das formas de construção do espaço e de manifestação da teatralidade na performatividade.

Via imagens selecionadas, é possível vislumbrar um cenário estanque, em que os entrevistadores permanecem sentados no sofá, juntamente com Carlota, e em alguns momentos a cena em que aparecem juntos é cortada para a dança da protagonista, closes em que ela conta aspectos mais precisos ou íntimos de sua biografia ou ainda a sua atualização nas redes sociais, conforme acompanhamos por último.

Entretanto, de acordo com a proposta inicial do programa, é possível notar que o ambiente e seu entorno contribuem para a atmosfera histórica ali encenada, mesclando elementos antigos e elementos modernos, como a estante antiga – pano de fundo à imagem de Carlota ao celular, a quantidade de livros dos estudantes, o globo terrestre, os post-its indicando lembretes, quadros, réplicas de dinossauros, e demais elementos demarcando a temporalidade, principalmente a plaquinha na entrada do apartamento onde se lê “respeita as mina”, logo, um indício do teor desmitificador da imagem feminina e de seus padrões, que mais uma vez se aplica em nossa análise para a contradiscursivização a respeito da infanta espanhola.

11) A iluminação

A iluminação é bastante explorada com o intuito de valorizar outros meios de expressão, embora ela tenha um importante papel semiológico autônomo. Os mecanismos de iluminação foram sendo aperfeiçoados ao longo dos anos e encontram

emprego cada vez mais amplo tanto em peças teatrais, quanto em filmes ou demais programas de televisão ou dramatizações diversas, ou seja, isso pode estar adequado tanto a lugares fechados quanto a espaços abertos (KOWZAN, 1978, p. 112). “Uma função importante da iluminação consiste em poder ampliar ou modificar o valor semiológico novo; o rosto, o corpo do ator ou o fragmento do cenário são às vezes “modelados” pela luz. A cor difundida pela iluminação pode também desempenhar um papel semiológico.” (KOWZAN, 1978, p. 113).

Em frames analisados anteriormente, por exemplo 3, 4 e 6, nota-se um destaque maior para o jogo de iluminação, em que o fundo se torna mais escuro e a luminosidade incide no rosto de Carlota. Ora, o significado que se deseja ampliar é o conteúdo pela expressividade dos recursos cênicos ali embutidos e aglutinados, como a mímica facial, a maquiagem, a palavra ou o silêncio, o tom e os gestos, no sentido de tornar ainda mais convincente, pela dramatização, a personagem e sua representação, a partir do que ela faz.

12) A música

A música tem uma função bastante importante e particular, pois ela pode adentrar o espetáculo em momentos específicos para mudar, caracterizar, substituir alguma coisa ou marcar as personagens, tornando essa marca, por exemplo, como um símbolo daquela personagem. Instrumentos específicos ou canções específicas também podem designar lugares ou etnias determinadas. Kowzan (1978, p. 114) aponta exemplos entre os numerosos empregos que os diretores fazem da música: “o tema musical que acompanha as entradas de cada personagem e torna-se um signo de cada uma delas, ou num exemplo de motivo musical que, acrescentado às cenas retrospectivas,

significa o contraste presente-passado.”

Kowzan afirma o que podemos vislumbrar na cena em que Carlota dança, canta e expõe os seus sentimentos acerca do esposo, do deslocamento de sua terra natal e da identidade que ela deseja preservar. Analisamos anteriormente a letra da canção, essa, agora, associada à melodia e ao ritmo, remonta em si as origens da infanta espanhola; por ouvido, o espectador é capaz de ser transportado a uma imagem comum, enfatizando-se pelo uso da linguagem híbrida que justapõe o português e o espanhol no sotaque da personagem ao cantar, acompanhada, repetimos, do violão e das castanholas, sem mencionar os movimentos das mãos e do corpo, que contribuem para reconstituir, também, uma das fortes características da corte espanhola, herdada por Carlota Joaquina.

13) O ruído

Os ruídos produzidos em peças, filmes e outras produções podem significar inúmeros fenômenos e circunstâncias diversas e os meios empregados para os efeitos que se pretendem são de grande variedade, desde a voz humana que promove imitações, até as produções tecnológicas que produzem revoluções nesse domínio (KOWZAN, 1978, p. 115).

Dentre vários ruídos secundários que se podem notar por meio das mencionadas produções tecnológicas, um deles, que a nosso ver contribui de maneira mais significativa para analisarmos a personagem com vistas à teorização de Prado, é a já rapidamente mencionada cena em que Carlota lembra a sua vontade de criança de brincar com o burrico de estimação, o qual puxava uma carrocinha bem a seu tamanho de menina: “Aí eu tinha que lidar com vários afaze-

res reais, quando, na verdade, o que eu só queria era andar de burrico.” (C.H., 2017). Nesse momento em que ela mostra a expressão consternada diante das atribuições a uma princesa, o som emitido é a zurrada de um burrinho, o que provoca a quebra em uma cena de teor mais trágico, além de contribuir para a comicidade da cena, ironizando-a. O zurrar do animalzinho poderia, inclusive, significar uma oposição entre a visão moderna da condição feminina e a visão limitada, intolerante e, por vezes, ignorante da corte ao se tratar das questões de tradição e comportamento previsto para uma mulher. Clara, ao perceber essas atitudes para com a rainha, emite a sua opinião com veemência ao atestar D. João como “ma-chis-ta” (C.H., 2017), com ênfase na separação silábica.

Em suma, todas essas considerações, desde os primeiros apontamentos que entrelaçam teatralidade e performatividade, são perceptíveis pelas informações e conhecimentos que os signos teatrais preveem e nos quais se efetivam pelo viés da recepção do espectador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da imagem de Carlota Joaquina, que reverbera um perfil histórico deturpado, o Canal da História resgata não apenas essa mulher em questão, mas tantas outras que tiveram suas mentes destroçadas pela sociedade, e relê sua história, desdobrando significados através da atuação de Livia La Gatto. Ao recriar a personagem Carlota em nosso século, o programa a ressignifica, possibilitando que a partir do que ela faz ou a partir dos elementos utilizados em cena para a sua construção, o espectador possa desconstruir imagens cristalizadas, desmitificando marcas pejorativas e relativizando-as, visto que o contexto em que esses discursos se inserem remontam a formas de pensar bastante arraigadas na tradição e em

padrões não mais condizentes com o nosso tempo.

Desse modo, tomando a metodologia de Prado como forma de identificação dos traços da personagem Carlota Joaquina, podemos analisar as falas e comportamentos da mesma, evidenciando um processo de contradiscursivização, ou seja, de um discurso que atua na qualidade de réplica ao que a infanta espanhola jamais teve a oportunidade de fazer diante do que se falava e se fala a respeito dela. No entanto, o que tornou ainda mais interessante e fluida esta análise foi a reflexão em torno dos signos do teatro e em como eles efetivamente funcionam em cena, proporcionando a produção de significados. Os signos do teatro, conforme Kowzan nos elucidam, garantem que cada elemento em cena esteja pleno de significados. Com o uso desses elementos, é possível que se realize a junção entre a teatralidade e a performatividade, as quais possibilitam a construção da imagem que intentamos revelar. Percebemos, no programa em questão, a performatividade em potencial, considerando-se a forma como os episódios são elaborados e transmitidos. A dramatização está impregnada de elementos teatrais, desde o processo de preparação da personagem que entra em cena e constrói o novo.

O episódio problematiza diversos pontos obscuros acerca de nossa protagonista, exclusivamente o fato de ela ser e representar uma forte personagem na história que contrariou as expectativas dos historiadores de seu tempo, figurando pelo viés contrário ao puritanismo, à idealização ou às “maneiras distintas” de uma princesa ou rainha. Isso porque seus desejos iam muito além do universo habitado por mães e esposas resignadas, a inteligência acima da média dotava Carlota de uma necessidade de influir no campo político, rompendo as barreiras do espaço destinado às mulheres. Por isso ela foi considerada masculinizada;

mas se isso foi preciso para que ela pudesse figurar na história para além da beleza, do recato e do lar, Carlota Joaquina cumpriu o seu papel, ainda que após a sua morte quase dois séculos tivessem de passar para que o discurso começasse a desvelar o outro lado da história.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Francisca L. Nogueira de. Carlota Joaquina: cartas inéditas. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

CANAL da História vira “Show da História” e tem nova temporada. Canal Futura (futura.org.br), São Paulo, 12 nov. 2018. Disponível em: <<https://www.futura.org.br/canal-da-historia-vira-show-da-historia-e-tem-nova-temporada>>. Acesso em: 19 abr. 2023.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Revista Sala Preta - USP, São Paulo, v. 9, p. 197 – 210, abr. 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>>. Acesso em: 19 abr. 2021.

HAMBURGER, Tom. Carlota Joaquina. Canal da História. Disponível em: <<https://youtu.be/PHHaPbNjLQ>>. Acesso em: 19 abr. 2023.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. Semiologia do teatro. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LIMA, Manuel de Oliveira. D. João VI na corte do Brasil. 4 ed. Rio de Janeiro: Top Books, 2006.

LINHARES, Juliana. Marcela Temer: bela, recatada e do lar. Revista Veja, São Paulo, 18 abr. 2016. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>>. Acesso em: 19 abr. 2023.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PRADO, Decio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO et al. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 1968.

SANTOS, João Felício dos. Carlota Joaquina – a rainha devassa. São Paulo: Círculo do Livro, 1967.

THOMAZ, Suzana. Teatralidade, entre Teorias e Práticas: um olhar sobre a abordagem do Théâtre du Soleil. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 309 – 330, maio/ago. 2016. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/61934>>. Acesso em: 19 abr. 2021.

Submissão: abril de 2023.

Aceite: agosto de 2023.