



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE(UNICENTRO)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS
LINHA DE PESQUISA - TEXTO, MEMÓRIA E CULTURA**



***CARLOTA RAINHA, DE ROBERTO ATHAYDE: A HISTÓRIA PORTUGUESA NA
DRAMATURGIA BRASILEIRA***

MARIANA DITTERT

GUARAPUAVA, PR

2022



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE(UNICENTRO)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS
LINHA DE PESQUISA - TEXTO, MEMÓRIA E CULTURA



MARIANA DITTERT

Carlota Rainha, de Roberto Athayde: A história portuguesa na dramaturgia brasileira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Interfaces entre Língua e Literatura

Linha de Pesquisa: Texto, Memória e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Edson Santos Silva

Guarapuava, PR

2022

TERMO DE APROVAÇÃO

“CARLOTA JOAQUINA, DE ROBERTO ATHAYDE: A HISTÓRIA PORTUGUESA NA DRAMATURGIA BRASILEIRA”

Dissertação aprovada em 04/02/2022 como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO, área de concentração Interfaces entre Língua e Literatura, pela seguinte Banca Examinadora:



Prof.(a) Dr.(a) Edson Santos Silva (UNICENTRO) - Presidente/Orientador(a)



Prof.(a) Dr.(a) Orlando Luis de Araújo (UFC)- Membro Titular



Prof.(a) Dr.(a) Raquel Terezinha Rodrigues (UNICENTRO) - Membro Titular



Catálogo na Publicação
Rede de Bibliotecas da Unicentro

Dittert, Mariana

D617c

Carlota Rainha, de Roberto Athayde: a história portuguesa na
dramaturgia brasileira / Mariana Dittert. -- Guarapuava, 2022.
ix, 96 f. : il. ; 28 cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste,
Programa de Pós-Graduação em Letras. Área de concentração: Interfaces
entre Língua e Literatura, 2021.

Orientador: Edson Santos Silva

Banca Examinadora: Raquel Terezinha Rodrigues, Orlando Luiz de Araújo

Bibliografia

1. Carlota Joaquina. 2. Teatro épico. 3. História. 4. Dramaturgia. 5. Roberto Athayde. I. Título. II. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDD B869.92

AGRADECIMENTOS

Sem pessoas mediando nossos caminhos, nada é possível, ou tudo é menos provável. A realização deste sonho foi possível porque pessoas especiais acreditaram em mim, gostaria de agradecê-las.

À Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (CAPES), por incentivar e viabilizar minha pesquisa, através de minha bolsa de estudos.

Ao meu orientador, Edson Santos Silva, que foi uma grata surpresa ao longo deste sonho, que me acolheu depois da troca de orientadores; a você, minha gratidão eterna. Por me apresentar o mundo do teatro com tanto amor e dedicação, por me acolher em seu grupo de Estudos sobre Teatro, e nele entregar valiosas aulas e seu valioso conhecimento. Por acreditar em mim, me apoiar emocional e teoricamente, e por proporcionar tantas conquistas, que já vêm sendo colhidas com a entrega desta pesquisa.

À banca, composta pela Dra. Raquel Terezinha Rodrigues e pelo Dr. Orlando Luiz de Araújo, por terem aceitado o convite para compor a banca, uma etapa tão importante para esta pesquisa e para mim.

À Wilma Rigolon, por sua dedicação, atenção e carinho com as revisões valiosas para esta pesquisa. Por acompanhar o desenvolvimento de meu trabalho e contribuir com seu olhar atento e imprescindível.

A Deus, por abrir essa porta em meu caminho, por me permitir sonhar grande e por me encorajar a seguir até o fim.

À minha avó, que sempre me motivou e esteve ao meu lado, me ouviu em todos os momentos e, muitas vezes, me deu suporte para continuar esta caminhada.

Aos meus pais, que direta e indiretamente possibilitaram o estudo e o suporte para que eu cumprisse com toda a caminhada até aqui, sem demais preocupações.

Ao meu namorado, por me apoiar em todas as etapas, por me ouvir nos dias bons e ruins, por me acalmar, e acreditar que tudo isso teria um fim lindo.

À minha família, pelo incentivo.

Aos meus amigos, por acreditarem em mim e reavivarem a minha capacidade de acreditar que tudo seria possível. Em especial, à professora Thatiane Prochner, fruto do nosso Grupo de Estudos sobre Teatro, colega também do objeto de estudo. Por me fornecer seu conhecimento, por me enviar textos e materiais que contribuíram para a minha caminhada. E à professora Sibebe Barausse, que o nosso Grupo de Estudos também me possibilitou conhecer, por todo apoio emocional, e pelo envio de materiais valiosos compartilhados.

Aos meus professores, desde o Ensino Básico, que me proporcionaram o mundo do estudo e a continuidade dele. Em especial, às professoras da graduação: professora Dra. Priscila Finger do Prado e professora Dra. Raquel Rodrigues Terezinha, que dentro de sala de aula ou em outros momentos incentivaram a pesquisa e a capacidade dos alunos.

Aos amigos e professores da nossa casa UNICENTRO, que me acompanham desde a graduação, vocês foram, mais uma vez, a ponte para a realização deste sonho.

A todos, minha gratidão!

Mas, se todo o mal está nisto!... Nas palavras. Todos trazemos dentro de nós um mundo de coisas: cada qual tem o seu mundo de coisas! E como podemos entender-nos, senhor, se, nas palavras que digo, ponho o sentido e o valor das coisas como são dentro de mim, enquanto quem as ouve lhes dá, inevitavelmente, o sentido e o valor que elas têm para ele, no mundo que traz consigo?

(Seis personagens à procura de um ator autor, Luigi Pirandello)

“O teatro é um dos mais expressivos e úteis instrumentos para a edificação de um país e o barômetro que marca a sua grandeza ou o seu declínio. O teatro é uma escola de pranto e de riso e uma tribuna livre onde os homens podem denunciar morais velhas e enganadoras e explicar com exemplos vivos normas eternas do coração e do sentimento do homem. Um povo que não ajuda e não fomenta o seu teatro, se não está morto, está moribundo.” (BORBA FILHO, 1947, p.6)

Resumo

Esta dissertação tem como objetivo principal analisar a obra *Carlota Rainha* (1998), de Roberto Athayde, uma peça do século XX, cuja temática trata do início da democracia no Brasil do século XIX, resgatando a história portuguesa e trazendo até a nossa dramaturgia brasileira. Em especial, a figura de Carlota Joaquina, protagonista de Athayde e, principalmente, da História do Brasil, recuperando sua imagem sob novos olhares. Até o presente, a maioria dos materiais a seu respeito consideram-na como rainha devassa, como aponta João Felício dos Santos (2008), dentre muitos outros estudiosos. Selecionamos o teatro épico de Bertold Brecht como aporte principal de análise, uma vez que é Brecht quem instaura a base do teatro contemporâneo como arma de crítica social, cenário no qual se insere a peça que serve de *corpus* de nossa análise. Além disso, apresentamos um percurso histórico que perpassa a história de Carlota Joaquina, enquanto rainha de Portugal e do Brasil, e um plano ficcional, enquanto personagem de Athayde. Fez-se pertinente, ainda, resgatar a história do teatro brasileiro, situando o complexo cenário referente à dramaturgia brasileira, que teve de resistir enquanto uma arte perseguida ao longo dos anos, para apontar o fortalecimento e o uso do teatro como uma forma de pensar a sociedade de forma crítica.

Palavras-chave: Carlota Joaquina; Teatro épico; História; Dramaturgia; Roberto Athayde.

Abstract

The main objective of this thesis is to analyze the literary work “Carlota Rainha” (1998), by Roberto Athayde, a 20th-century play, whose theme deals with the beginning of democracy in 19th century Brazil, rescuing the Portuguese history and bringing it to our Brazilian dramaturgy. In particular, the figure of Carlota Joaquina, the protagonist of Athayde and, mainly, of the History of Brazil, recovering her image under new perspectives, since, until now, most materials about her consider her a wanton queen, as pointed out by João Felício dos Santos (2008), among many other scholars. We have selected Bertold Brecht's Epic Theater as the main contribution to the analysis since it is Brecht who establishes the basis of contemporary theater as a weapon of social criticism, a scenario in which the play, which serves as the corpus of our analysis, is inserted. In addition, we present a historical path, which permeates the story of Carlota Joaquina as queen of Portugal and Brazil, and a fictional plan, as a character created by Athayde; it was also pertinent for rescuing the history of Brazilian theater, establishing the complex scenario in which Brazilian dramaturgy permeated and had to resist as an art pursued over the years, to point out the strengthening and use of theater as a form of thinking about society critically.

Keywords: Carlota Joaquina; Epic Theater; History. Dramaturgy; Roberto Athayde.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Arte e Política: a dramaturgia de Roberto Athayde	8
1 TEATRO: UM ATO DE RESISTÊNCIA	12
1.1 Dramaturgia brasileira: uma leitura do passado	12
1.2 Reverberações teatrais: algumas palavras acerca de Bertold Brecht	22
1.3 O épico em <i>Carlota Rainha</i> , de Roberto Athayde	34
2 O RETRATO FEITO ACERCA DE CARLOTA JOAQUINA	39
2.1 Palco, iluminação, coxia: a vida do dramaturgo Roberto Athayde	39
2.2 A ficção: <i>Carlota Rainha</i> , de Roberto Athayde	41
2.3 A personagem Carlota Rainha	50
3 DESCONSTRUINDO A FIGURA DE LOUCA	64
3.1 A vida da jovem Carlota Joaquina: contexto histórico	64
3.2 Carlota Joaquina: casamento, crise política, viagem ao Brasil	66
3.3 Carlota Joaquina: Rainha louca ou mulher além do seu tempo?	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
Quase fechando as cortinas: algumas conclusões acerca da peça <i>Carlota Rainha</i> ..	76
REFERÊNCIAS	79
ANEXOS	82

INTRODUÇÃO

Arte e Política: a dramaturgia de Roberto Athayde

Esta pesquisa tem como objetivo primário resgatar a figura de Carlota Joaquina, por meio da peça *Carlota Rainha*, de Roberto Athayde, visando construir um novo olhar para a Rainha, e analisar o épico dentro do drama histórico. A peça possui dois atos e traz como protagonista Carlota, e, como pano de fundo, a temática da democracia no cenário do Brasil colônia do século XIX. Dessa forma, apontaremos duas principais questões dentro da obra de Athayde: o imaginário que a peça traz acerca de Carlota e o teor político que ela carrega, enquanto um drama épico.

Os objetivos secundários da pesquisa consistem em apresentar a peça *Carlota Rainha* apontando os fatos contidos em cada ato, para depois refletirmos como a construção da peça conversa com os fatos históricos; destacar e refletir a forma com que Carlota aparece na peça; pontuar a resistência do teatro no cenário brasileiro, bem como apresentar a teoria brechtiana e as principais discussões no tocante à dramaturgia política.

Carlota aparece na peça no papel de protagonista, retratada pela artilosa narração de José Presas, seu (ex) secretário. Pela voz do narrador, conhecemos uma Carlota pouco agradável, estaria ela mais para uma Rainha promíscua do que para uma Rainha digna; esse retrato se encontra não só pelas mãos de Roberto Athayde e José Presas, mas de diversos outros escritores homens, que procuraram resgatar a Família Real. Nosso trabalho se justifica pela falta de leituras acerca de uma Carlota fora do seu tempo, inteligente, sagaz, matreira, dentre outros aspectos; e como contribuição para o repertório de pesquisas acerca de *Carlota Rainha*, uma peça que não possui trabalhos acadêmicos até o presente.

Em um primeiro momento, apresenta-se a teoria do alemão Bertolt Brecht acerca do teatro épico, concentrando-nos na análise da peça *Carlota Rainha*, pelo teor político e didático contido no drama.

Bertolt Brecht (1898) teve uma atitude revolucionária e reflexiva em sua época, a respeito da sociedade, seus acontecimentos e possíveis soluções; a noção de teatro didático surge dessa postura do autor. Brecht “queria levar as pessoas a pensar sobre sua existência e papel na sociedade.”; a respeito disso, pode-se relacionar as práticas do dramaturgo em contato com a educação, a qual ele dizia “parece ter um papel de contenção e não de expansão de ideias e opiniões.” (GALVÃO, 2015, p. 2). A forma

brechtiana de fazer teatro inspira peças políticas, como a analisada neste trabalho, chamada didática, pois proporciona ao espectador não só diversão, mas momentos de aprendizado e reflexão.

Em um segundo momento, desenvolve-se um diálogo entre ficção e realidade. Dessa forma, analisa-se a imagem da personagem Carlota Rainha por meio da peça de Roberto Athayde, e a partir de um diálogo com os dados históricos da realidade, para apresentar Carlota enquanto figura histórica, porque desse modo é possível falar de Carlota sob novos olhares e perspectivas.

Francisca L. Nogueira de Azevedo foi porta-voz de uma Carlota Joaquina digna de um retrato real; dentre os textos da grande estudiosa da Rainha, destacamos *Carlota Joaquina Cartas Inéditas* (2007); desse material constitui-se a corporificação de Carlota com um novo olhar.

O primeiro capítulo, intitulado *Teatro: um ato de resistência*, apresenta um percurso do teatro brasileiro, situando *Carlota Rainha*, além de Bertolt Brecht e as suas principais discussões no tocante ao teatro político. Na sequência, aplica-se a teoria brechtiana na peça *Carlota Rainha*. Brecht nos instrui a ler a peça, uma vez que o drama histórico de Athayde revisita o passado; a peça pode parecer, a um primeiro olhar, uma mera reprodução do discurso histórico, mas a forma épica não nos permite essa leitura, pois ela nos instrui como leitores críticos e observadores.

O tópico 1.2 abarca a vida de Bertolt Brecht, suas vivências e experiências, assim como apresenta a forma de o dramaturgo alemão pensar e refletir a sociedade, bem como o aprimoramento de suas técnicas. Desse modo, reflete-se acerca da inovação de pensar o teatro que Brecht proporciona ao campo teatral, ao instaurar o teatro épico, em contraponto com a forma dramática. Destaca-se ainda a utilização de recursos épicos e narrativos dentro do teatro, compreendendo como o dramaturgo reaproveita os recursos épicos antigos, como a narração, sob novas roupagens, e como esses recursos aparecem no panorama teatral. A consonância da peça de Roberto Athayde com as ideias de Brecht aparecem quando Athayde escolhe esse momento da história portuguesa e brasileira para discutir algo que está acontecendo no Brasil atual – ainda hoje temos uma cultura entranhada desses valores do século XIX; não obstante, Brecht também volta-se a momentos históricos para falar do presente; na peça de Athayde, há um distanciamento do homem do século XX para o homem do século XXI, para que, a partir do distanciamento histórico, o homem do presente possa pensar as problemáticas que o envolvem hoje em dia. Além disso, apresentam-se as questões políticas que levaram

Brecht a pensar em uma forma completa e eficaz de levar as pessoas a perceberem e refletirem acerca da sociedade, e de que é possível mudar essas situações.

O segundo capítulo, intitulado *O retrato feito acerca de Carlota Joaquina*, procura situar nosso leitor a respeito da peça *Carlota Rainha*, bem como da vida de seu criador, Roberto Athayde. Nesse momento, apresentamos cada cena que compõe o drama, com intuito de refletir acerca da peça e apontar a sua importância enquanto gênero textual, discussão que será retomada no decorrer do texto.

O drama histórico *Carlota Rainha* resgata uma série de cenas pertencentes à história. Em uma volta ao passado, José Presas retoma o ano de 1808, e a pretensão dele em voltar para Espanha; logo, o narrador Presas apresenta o contexto que permeia toda a peça, as invasões de Napoleão. É com essa contextualização que se encontra o princípio do qual partiu Roberto Athayde: o dramaturgo decide recortar os fatos históricos para dar início a sua peça. Encontram-se, no item 2.2, “A ficção: *Carlota Rainha*, de Roberto Athayde”, as primeiras reflexões acerca da peça para a pesquisa - os fatos escolhidos por Athayde reforçam ou desmistificam a imagem da época em que a Família Real esteve no Brasil?

No item 2.3, “A personagem Carlota Rainha”, observamos a construção de Carlota enquanto personagem; assim como apontaremos no início do capítulo, é apresentada ao seu leitor pela voz duvidosa de José Presas, seu (ex) secretário. Até o presente, não encontramos textos literários e documentos históricos que tracem o perfil de Carlota fora do senso comum. Nossa discussão volta-se para a protagonista Carlota Rainha, com o interesse de apresentar e identificar qual o perfil que Athayde faz a respeito dela. Propõe-se, a partir do perfil da personagem, uma análise da peça, balizada com a obra *A personagem de ficção*, de Antonio Candido, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado e Paulo Emilio Salles Gomes, em especial o capítulo “A personagem no teatro”, de Décio de Almeida Prado. Para tanto, selecionamos os diálogos de Carlota, não descartando a visão de Presas, justamente porque a sua visão de Carlota permite realocá-la com novos olhares, mas a partir do antagonismo de Presas que procuramos uma forma de observar a representatividade de Carlota dentro do drama e uma forma para repensar a construção de Athayde para sua protagonista.

O terceiro capítulo, intitulado *Desconstruindo a figura de louca*, dialoga e apresenta Carlota enquanto figura pública, a partir dos dados históricos, como uma forma de dar corpo à voz de Carlota Joaquina, que até então vinha sendo representada por homens. Aqui apresenta-se uma provocação ao leitor de Roberto Athayde – Carlota está mais para uma Rainha louca ou para uma mulher além do seu tempo?

Na seção 3.1, encontram-se as primeiras referências da vida de Carlota Joaquina, ainda princesa. Destaca-se uma Carlota que, desde jovem, já se sobressaía em inteligência, cultura e personalidade. O absolutismo da menina, vindo de sua origem espanhola, foi tão importante que ela se tornou uma figura representativa do absolutismo, no momento que ele sofria ataques. Carlota o reafirmava, por onde passava. A família de Carlota confirma a postura da mulher sagaz que ela foi; seu avô, muito presente na vida primária da neta, apoiou seu acesso aos estudos, nas mais diversas áreas do saber. O casamento arranjado entre Carlota Joaquina e D. João VI ocorre na vivacidade da menina, acostumada com os luxos da Espanha; uma união que determinará completamente os rumos da trajetória dos reis.

O tópico 3.2 aponta Carlota no cenário político. Já nomeada regente, Carlota encontra uma série de problemas: sua família é presa na Espanha pela invasão de Napoleão, Portugal encontrava-se nos mesmos riscos, a depressão de D. João e a possível vinda da Família Real para as terras brasileiras agitam os ânimos da mulher; Carlota era a sucessora do trono espanhol, uma vez que seu irmão estava preso por Napoleão, e seu esposo afasta-se das decisões políticas no caos desses agravantes. Nesse tópico, busca-se apresentar o contexto político que fez parte da vida de Carlota Joaquina, e como ela agiu nesse cenário; há uma série de cartas escritas por Carlota nesse período que afirmam a habilidade política da mulher; essas epístolas, apresentadas no item 3.3, são, nesta pesquisa, uma forma de Carlota falar por si e de representar a Rainha sob novos olhares.

Assim, a presente pesquisa traça um diálogo pela tríade do campo artístico, histórico e político, tendo como eixo norteador a peça *Carlota Rainha*, de Roberto Athayde, a partir da qual o leitor passa a conhecer a obra do dramaturgo, além de refletir e se conscientizar acerca das problemáticas da sociedade, a partir da forma didática proposta neste trabalho. Encontra-se, desse modo, uma discussão que se inicia pelo aspecto geral desta pesquisa, que é o fito do artístico, o próprio teatro e a sua importância para a sociedade; fazemos assim eco à epígrafe de Borba Filho: “O teatro é um dos mais expressivos e úteis instrumentos para a edificação de um país e o barômetro que marca a sua grandeza ou o seu declínio [...]”, para, em seguida, chegarmos ao aspecto do particular, ao tratar da figura de Carlota.

1 TEATRO: UM ATO DE RESISTÊNCIA

Neste capítulo, buscamos apontar as dimensões que cercam o gênero ao qual a obra pertence. Para isso, passaremos pelo teatro brasileiro, para situar a peça no contexto de teatro que havia no Brasil, e, em seguida, pelas contribuições do dramaturgo Eugen Berthold Friedrich Brecht, figura importante para refletirmos acerca do teatro de ação, presente em *Carlota Rainha*.

Ressalvamos apenas que, ainda que tenhamos delimitado nossa peça pelo gênero épico, entendemos que não há um gênero puro, há uma predominância de estilo e de gênero dentro do texto literário: “qualquer obra poética participa de todos os gêneros” (STAIGER, 1997, p. 140). Em *Carlota Rainha*, de Roberto Athayde, será o épico, como discutiremos, e procuraremos responder às indagações do primeiro capítulo, porque Athayde teria construído sua peça compactuando com a historiografia, ou seja, retomando o satírico e o cômico já presentes em outras obras acerca de Carlota Joaquina.

1.1 Dramaturgia brasileira: uma leitura do passado

O cenário brasileiro sofreu diversas mudanças em sua estrutura, fazendo com que o perfil do país tivesse dificuldade em se estabelecer ao longo dos anos, e a cultura brasileira acompanhou esses movimentos. Nos últimos cinquenta anos, o Brasil passou de um país subdesenvolvido, com enormes desigualdades socioeconômicas, para a situação de país emergente; os processos que são desencadeados a partir de então são complexos e atingem substancialmente a todas as esferas de produção social.

Nesse intervalo, a população brasileira dobrou, ocorrendo a ideia de implementação da interiorização da capital da República, em 1960; com essa ideia de mudar a capital para Brasília, houve um novo processo de ocupação territorial, e esses desafios apresentam novas dimensões da realidade. Em contrapartida, o período arrola novos desafios na esfera política: o encerramento da Terceira República, no ano de 1964, seguido de um longo período de ditadura militar; o ciclo se fecha em 1984, com vinte anos de represália; esse processo deu brecha para o surgimento da Constituição de 1988, lei democrática que gerou abertura para distensões entre os setores públicos e privados. Nesse pequeno período de duas gerações, o país viveu um processo traumático e complexo, fazendo com que o social tivesse que se reinventar com esse ritmo de

globalização, de crenças e padrões patriarcais, que surgem fortemente desde o início do século XX. (MOSTAÇO, 2007, p.161).

Todos esses processos estão no bojo do teatro brasileiro e têm singular relevância, uma vez que revelam, mais do que as outras formas de expressão cultural, a matriz social do povo. Mas ainda se sente falta de interpretações da realidade mais dissonante e menos ocasionais, que dessem conta de abranger essas voltas e consequências que o Brasil viveu. Talvez isso se dê em função desses processos mal-acabados pelos quais o país passou e ainda passa.

Para compreendermos os enlaces do teatro que se fez e se faz hoje, levaremos em conta esse período da década de 1960, guardadas as proporções históricas; não tivemos até o presente momento mais frutífero do que esse, em que houve uma expansão criativa e maior número de peças teatrais. O Rio de Janeiro foi a sede que centralizou o fazer teatral na primeira parte do século XX. (MOSTAÇO, 2007, p.162).

O estímulo na dramaturgia nacional tomou forma na iniciativa do Teatro de Arena de São Paulo, no ano de 1958, ao desenvolver um seminário e trazer ao público seus resultados; isso chamou a atenção de outros centros de produção cultural do Brasil, tais como Porto Alegre, Recife, Salvador e Belo Horizonte, que já produziam atividades com artistas amadores e semiprofissionais. As consequências dessa iniciativa começam novamente no Rio de Janeiro, quando é implementado o Centro Popular de Cultura – CPC, em 1960, como uma forma de resgatar e agregar as atividades culturais do país. Junto ao teatro, serão inseridas práticas de cinema, literatura, música e a propagação desse fazer se deu por meio da UNE-Volante, uma caravana que passava em centros universitários das mais importantes cidades brasileiras, e dessa forma se disseminava, expandia e redimensionava o teatro de até então. Os próprios estudantes fundiam suas plateias; esse movimento se fortaleceu e gerou a maior fonte de recrutamento de jovens talentos. Ao lado do CPC, surge também o MCP – Movimento de Cultura Popular do Nordeste. (MOSTAÇO, 2007, p.162).

O Centro Popular de Cultura – CPC, do Rio de Janeiro, instaura na época padrões populares e renova a produção cultural, voltando-se para pensar os problemas e rumos políticos de nossa sociedade. Com o Golpe Militar de 1964, essa marcha progressista foi afetada, manchando o socialismo e os movimentos sociais; de outro lado, a censura se fortalecia. Todavia, essa expansão cultural não se abalou de imediato, algumas produções de impacto foram realizadas: *Pequenos Burgueses* (1964), *Os Inimigos* (1965), *Arena*

Conta Zumbi (1965), *Morte e Vida Severina* (1965), *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come* (1966), *Arena Conta Tiradentes* (1967). (MOSTAÇO, 2007, p.163).

Em 1967, o Brasil vai entrar no movimento do Tropicalismo, impactando boa parte das produções artísticas do país, iniciando-se com a música, mas logo se expande ao cinema e ao teatro. As produções que marcam esse período são: *O Rei da Vela* (1967), *Roda Viva* (1968), *Galileu Galilei* (1969), *Na Selva das Cidades* (1969), *Os Fuzis de dna. Tereza Carrar* (1969); essa última peça chama atenção também por se contrapor “à estética de popularização anterior, e por enveredar-se pelas alegorias, símbolos e desenfreado deboche para reinterpretar os símbolos da cultura brasileira.” (MOSTAÇO, 2007, p.163). Outras duas peças memoráveis ainda merecem destaque: *Cemitério de Automóveis* (1967) e *O Balcão* (1969), com a direção do argentino Victor Garcia; a peça revela ousadia estética, detalhe importante para o contexto de luta ideológica e de ataques à liberdade de expressão. (MOSTAÇO, 2007, p.163).

Os anos de 1969 e 1970 marcam ainda a fase sanguinária da ditadura militar no Brasil, apesar de registrar o fim da década.

O ano de 1969 marca, para nós, o fim da década – ano da promulgação do Ato Institucional n.5 -, através do qual o país foi posto em estado de sítio, as garantias civis suspensas e o crime de opinião passível de prisão, impondo a Lei de Segurança Nacional; derradeira iniciativa dos militares para calar definitivamente as vozes discordantes das lideranças políticas, artistas e intelectuais e dar combate à luta armada. (MOSTAÇO, 2007, p.163).

O teatro nesse momento aponta três tendências, no decorrer da década de 70, de acordo com Edélcio Mostaço (2007). A primeira indicava um teatro de resistência; das vozes de esquerda que sobraram dos anos anteriores à ditadura, algumas peças marcantes foram: *Botequim* (1973), *Um Grito Parado no Ar* (1974), *Gota d'Água* (1975), *O Último Carro*, *Muro de Arrimo*, *Ponto de Partida*, *O Santo Inquérito* (1977), produções que tiveram de sobreviver com a censura e sofreram diversas alterações; apesar das mutilações, elas conseguiram levar ao público à realidade do momento. (MOSTAÇO, 2007, p.163).

A outra vertente apresenta peças indicadas pelo pós-tropicalismo, tais como *Luxo*, *Som*, *Lixo ou Transanossa* (1970), *Gracias, Señor* (1972), *As Três Irmãs* (1973). Nessa linha, os jovens serão notados por trabalharem com a criação coletiva, destacando-se os grupos Pod Minoga Studio (1972), o Asdrúbal Trouxe o Trombone, o Teatro Ventoforte, o Royal Bexiga's, o Jaz-o-Coração, o Teatro do Ornitórrinco, assim como o Grupo de Niterói, com a iniciativa do veterano Amir Haddad, que deixou o teatro empresarial para

se dedicar à criação coletiva, em especial, com *Somma*, além de investir no teatro de rua; esse pontapé foi muito importante para o teatro, uma vez que possibilitou um novo modo de produção artística.

A última tendência resultou do apoio gerado pelo SNT – Serviço Nacional de Teatro, reestabelecido em 1974, com a direção de Orlando Miranda, em que empresários iniciantes se colocam à frente de grandes produções para a arte, como em musicais e/ou comédias. É interessante notar que o repertório nesse momento não tecia relações diretas com a dura realidade ditatorial: representantes políticos desaparecidos, pressão econômica às classes baixas e repreensões vindas do Estado. De acordo com esse padrão tradicional, surgem as peças *O Homem de la Mancha* (1972), *Orquestra de Senhoritas*, *Godspell* e *O Ateliê de Zazá* (1974), *Bonifácio Bilhões*, *Um Padre à Italiana* e *A Noite dos Campeões* (1975). (MOSTAÇO, 2007, p.164).

Depois da prisão e do exílio de José Celso Martinez Corrêa, importante ator, dramaturgo e diretor do teatro brasileiro, o movimento pós-tropicalista entra em decadência, surgindo as vozes da contracultura, um movimento de negação da cultura vigente. Com o declínio dos grupos da década de 60, os artistas jovens voltam aos palcos com a ideia de trabalho coletivo. Esse período termina em 1978, com a estreia de *Macunaíma*, representação conduzida por Antunes Filho.

De acordo com Mostaço (2007), a realização configura um marco histórico; nesse sentido, ela pode ser considerada uma experiência pioneira para o processo colaborativo - *avant la lettre*. De modo que a dramaturgia de Jacques Thieriot, mesmo com inúmeras modificações por sua equipe, fazendo com que os atores passassem por oficinas nas mais variadas áreas de criação, redimensiona aquele antigo fazer coletivo, iniciado pelos artistas anteriores. O dramaturgo Naum Alves de Souza lança mão nessa época de um espaço cênico saqueado; o autor do texto chama de palco nu, um espaço escasso de recursos financeiros, desafiando atores e o elenco como um todo a criarem cenas a partir do nada. Segundo Mostaço, isso “propiciou novos enquadramentos dramáticos e novas soluções cênicas, cujos resultados apontavam para formatos adjacentes à alegoria, o emblema, as sínteses poéticas.” (MOSTAÇO, 2007, p. 164). Na verdade, um teatro até então nunca visto.

Com a fundação do CPT – Centro de Pesquisas Teatrais, surgem algumas produções: *Nelson Rodrigues, o Eterno Retorno* (1980), *Nelson2Rodrigues* (1982), *Romeu e Julieta* (1984), *Paraíso Zona Norte* (1989), *O Trono de Sangue-Macbeth* (1992), *Vereda da Salvação* (1993), dentre outras.

Apesar da situação caótica do país, alguns grupos de teatro de São Paulo criam, em 1979, a Cooperativa Paulista de Teatro; no começo, a iniciativa não era muito bem-vista, mas, posteriormente, a partir da década de 90, tornou-se indispensável para o desenvolvimento do teatro na cidade.

A ditadura afrouxa-se na metade da década de 1980, criando um campo propício para novas perspectivas, uma vez que se nota menos no campo artístico. Ainda com o teor de resistência, sobem ao palco algumas representações, tais como: *A Resistência, O Grande Amor de Nossas Vidas, Revista do Henfil, Murro em Ponta de Faca, Rasga Coração* (1979), *Patética e Abajur Lilás* (1980), *Milagre na Cela* (1981); embora as peças discutissem aspectos da ditadura, aos olhos do público a temática havia sido encerrada.

Dessa dramaturgia de resistência, Mostaço (2007) salienta que o movimento seguiu pelos contornos do realismo. Muitas das vozes participantes apostaram em sua expansão ao longo da ditadura, o que não ocorreu, por falta de consistência do movimento; logo houve o esgotamento, e as peças que ganharam força foram poucas. Os artistas revelados nesse intervalo não sobreviveram pelas ramas do teatro, os que não pararam completamente foram migrando para a televisão e outras mídias, abandonando os palcos. Esperava-se, nesse momento, que a dramaturgia se reinventasse. Roberto Athayde é uma das vozes dramaturgas que reverbera em *Apareceu a margarida*, nesse contexto ditatorial.

O tema da política ainda surge, em uma comédia, em 1985, *Sua Excia., o Candidato*, de Jandira Martini e Marcos Caruso. Na época, a peça se torna uma das maiores atrações, permanecendo seis anos em cartaz, apresentando, a partir do cômico, o cenário anárquico que o teatro político não soube explorar.

Caminhando para a pós-modernidade, há alguns nomes de intérpretes importantes para o cenário brasileiro, como o *Pessoal do Despertar* (1979), o *Galpão* (1981), o *Oi Nóis Aqui Traveiz* (1980), o *Ponkã* e o *XPTO* (1984), com as intérpretes Denise Stoklos e Marilena Ansaldi, e “os novos encenadores Renato Cohen, Ulysses Cruz, Hamilton Vaz Pereira, Márcio Aurélio, Gabriel Vilella, Moacyr Góes, Márcio Vianna, Bia Lessa, Gerald Thomas, Márcio Meireles, Júlio Conte”. (MOSTAÇO, 2007, p.166).

Novos processos entram em cena após essa crise na dramaturgia. Como a performance, que será um recurso inserido por meio de intérpretes, pioneiramente com o trabalho de Denise Stoklos, Renato Cohen, Ponkã, XPTO, dentre outros, será colocado o foco da cena; filtros do real e do biográfico passam pelo gestual e incitam o que Mostaço (2007) chama de “gramática da cena”; o destaque será então o olhar e o dizer. Denise

Stoklos abre caminho com a peça *Um orgasmo adulto escapa do zoológico*, em 1983; dentre várias questões, ela chama a atenção para as condições das mulheres. *XPTO* ultrapassa essa ideia de foco no olhar e no dizer, para passar a atenção aos objetos, utilizando formas animadas, pondo em cena objetos encontrados no lixo, na peça *A Infecção Sentimental Contra Ataca*, de 1984. Nesse sentido, o ator deixa de ser o centro da atenção do público e as fronteiras com as Artes Visuais se inovam. (MOSTAÇO, 2007, p. 166-167).

Esse aspecto ainda levará o diretor Renato Cohen a experimentar essa tensão e olhar e ver ao máximo, influenciado pelo teor surrealista de Magritte: “ceci n’est pas une pomme”, a ideia de que a massa estivesse ali aguardando ser nomeada; com essa noção a dramaturgia passa ser conduzida pela imagem, organizada por diferentes lógicas dialéticas e/ou causais.

A dramaturgia da década de 1980 chama atenção dos jovens encenadores; a partir das obras da literatura, ganham adaptações: *Velhos Marinheiros* (1984), *Pantaleão e as Visitadoras* (1986), *Corpo de Baile* (1988), com Ulysses Cruz; Bia Lessa dedica-se a *Dostoievski em Exercício nº 1* (1987), *Orlando* (1989), *Cartas Portuguesas* (1990), *Cena da Origem* (1992); Gabriel Villela em *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu* (1986), *Você Vai Ver o que Você Vai Ver* (1987); Beth Lopes lança seu olhar para *Cortazar e Joyce* (Observatório, 1989), Rubem Fonseca (*O Cobrador*, 1990) inspira-se em filmes como *Os Brutos Também Amam* (1992). Hamilton Vaz Pereira, em carreira solo, cria suas representações a partir de histórias em quadrinhos, videoclipes, recursos tecnológicos e novas formas narrativas para as suas personagens, em *Estúdio Nagasaki* (1987), *Ataliba, a Gata Safira* (1988) e *Ela Odeia Mel* (1992). (MOSTAÇO, 2007, p. 167).

Esse processo de desconstrução das convenções anteriores chega ao ápice com algumas outras representações de Gerald Thomas, como *Eletra Com Creta* (1986), *Trilogia Kafka* (1987), *M.O.R.T.E* (1990) e *The Flash and Crash Days* (1991), peças que trazem também traços da intertextualidade, da paródia, do deboche, da ironia, dentre outros aspectos.

Há ainda o fortalecimento do teatro de rua, expandindo-se agora fora do centro Rio-São Paulo, e algumas companhias abrem esse caminho: Tá na Rua, Imbuça, Galpão, Fora do Sério, Oi Nois Aqui Traveiz, Falus e Sterkus. Eram peças que procuravam alcançar e mobilizar o público, além de falar das transformações do país. Para os recursos, eles bebiam nas técnicas do circo, do carnaval e das danças populares, abrindo caminho

para novas práticas teatrais; a partir de então, esse novo fazer se estabelece e funda “[...] uma plataforma de atuação no nível nacional.” (MOSTAÇO, 2007, p. 168).

De todos os rombos que Brasil sofreu, podemos afirmar que a década de 1980 foi a mais marcante, quando o país teve o primeiro presidente eleito, Fernando Collor, depois do processo de redemocratização. Uma das consequências desse derradeiro momento será o ataque à cultura novamente, pois o ministério é fechado pelo presidente. Além disso, ele fica conhecido como sequestrador do dinheiro público, quando usurpa os bancos brasileiros, tirando a poupança da população. Collor inicia uma sequência de privatizações no país, e esse processo terá continuidade nas mãos do próximo eleito, Fernando Henrique Cardoso; fruto dessas lideranças, surge o “Estado Mínimo – a ideia era descentralizar o poder do Estado na economia e nas questões sociais, dando mais poder às autoridades regionais”. (MOSTAÇO, 2007, p. 168).

Sem o Ministério da Cultura também se perdeu o INACEN – Instituto Nacional de Artes Cênicas, o que fez com que a dramaturgia brasileira se encontrasse desolada. Já na década de 1990, as artes ganham um respirar com a Lei Rouanet, uma antiga lei federal que fornecia descontos junto ao imposto de renda, quando eram aplicados em iniciativas culturais, subsídio importantíssimo para as artes até o presente.

O teatro é paradoxal; quando começa se levantar, sofre novos ataques, justamente por caminhar junto à Constituição do país e ao lado das transformações sociais. Com a Lei Rouanet, cresce o número de cursos e oficinas em todo país, proliferando a criação de grupos e coletivos teatrais; quem se beneficia com isso são os movimentos populares, que em sua maioria eram subsidiados por ONGs; esse caminhar descortina a força do teatro, que passa a ser pensado como arma de luta, o que leva à criação de conjuntos voltados ao uso instrumental da dramaturgia.

A temática da dramaturgia sofre influência do estado da economia do país. Com as rápidas transformações nessa área, expande-se a miséria e suas implicações, a atenção fica voltada aos grandes centros, e o povo continua sendo jogado aos cantos do país, problema que será resgatado pelo teatro e pelos movimentos populares. Essa circunstância acarreta violência, fome, aumento no número de favelas, falta de moradia, mazelas que vão incidir e fortalecer a luta pelo direitos das minorias, como as mulheres, os negros, dentre outros.

Do teatro negro, teremos uma importante companhia para representar essas ideias, com criações voltadas ao social e às minorias: o Bando de Teatro do Olodum, criado no ano de 1990, em Salvador, um coletivo negro que junta a militância com o conjunto

musical, sob a direção de Márcio Meirelles e Chica Carelli; algumas peças encenadas foram *O Monstro e o Mar* (1991); *Essa é Nossa Praia e A Volta Por Cima* (1992); *Medeamaterial* (1993); *BaiBai Pelô* (1994); *Zumbi Está Vivo e Continua Lutando e Erê Pra Toda a Vida – Xirê* (1995); *Ópera dos Três Mirreiros* (1996) e *Cabaré da RRRaça* (1997). (MOSTAÇO, 2007, p. 169). A arte também leva ao público apresentações de *standup comedy*, de performance e de improviso, nesse momento.

Algumas cidades brasileiras apontam maior visibilidade para o teatro. No Recife, a Companhia de Teatro de Seraphim lança, no decorrer dos anos 1990, algumas peças ilustradas, como *Em Nome do Desejo, Senhora dos Afogados* (1993), *Auto do Frade e Morte e Vida Severina* (1996), *Lima Barreto ao Terceiro Dia* (1998), *Os Biombos* (1999), *Sobrados e Mucambos* (2000), *A Filha do Teatro* (2007). Em Londrina e posteriormente no Rio de Janeiro, a Armazém Cia. de Teatro, com a direção de Paulo de Moraes, apresenta peças que chamam a atenção, tais como *A Construção do Olhar* (1990), *A Tempestade* (1993), *A Ratoeira é o Gato* (1994), *Édipo* (1996), *Sob o Sol em Meu Leito após a Água* (1997), *Pessoas Invisíveis* (2001) e *Toda Nudez Será Castigada* (2005). (MOSTAÇO, 2007, p. 169).

Em Curitiba, ocorre anualmente um festival nacional, que passa a reunir as mais expressivas produções do país e abre portas para a apresentação de diversas peças de médio e pequeno porte. Dentre os grupos teatrais paranaenses, destaca-se a Sutil Cia. de Teatro, comandada por Filipe Hirsh e Guilherme Weber, trazendo em suas produções temáticas a respeito da intimidade e a memória: *Baal Babilônia* (1994), *Cartas Para Não Mandar* (1997), *A Vida É Cheia de Som e Fúria* (2001), *Os Solitários* (2003) e *Thom Pain-Lady Grey* (2007).

A capital gaúcha é outro centro importante nesse alavancar da dramaturgia no âmbito nacional e internacional. Ela fica conhecida depois do festival Porto Alegre em Cena, em 1994, trazendo anualmente ao palco nomes renomados, como Irene Brietzke, Maria Helena Lopes, Camilo de Lelis, Maurício Guzinski, Júlio Conte, Luciano Alabarse, direções que levam ao palco peças de prestígio e dividem esse momento farto com outras companhias consagradas: o Armazém de Teatro; Teatro di Stravaganza; Cia. Etceteratral; Balaio de Gatos; Gabinete de Teatro; Anima Sonhos e O Oi Nós Aqui Traveiz. As produções alternam entre as de rua e as de sala, a ideia é propor um teatro existencial, que explora sua plateia; algumas dessas produções são: *Antígona* (1990), *Missa para Atores e Público sobre a Paixão e o Nascimento do dr. Fausto, de Acordo com o Espírito de Nosso Tempo* (1994), *Cassandra in Progress* (2002). Os festivais nesse momento só

umentam e trazem ao público uma cartela diversificada de peças; outras cidades passam a ser sedes abundantes para a arte, como Campina Grande, João Pessoa, Recife, Belo Horizonte, São José do Rio Preto, Londrina, dentre outras. (MOSTAÇO, 2007, p. 170).

Após a década de 1970, o Rio de Janeiro perde seu estado de centro principal do teatro brasileiro, e diversos fatores contribuem para isso, como a transferência da capital do país, do Rio para Brasília, e fatores externos, como a explosão dos televisores, inclusive, vários artistas deixam de atuar no teatro para migrar a esse novo meio de comunicação e a valorização dos espaços abertos, dentre outros. As marcas e os artistas que permanecem de outrora rendem algumas apresentações que chamam a atenção: *A Bau a Qu* (1990), *Cidades Invisíveis* (1994), *Melodrama* (1995), *O Rei da Vela* (2000), *Meu Destino É Pecar* (2001), *Ensaio Hamlet* (2006) e *Gaiivota* (2007) sob o comando de Henrique Diaz e sua Cia. dos Atores. (MOSTAÇO, 2007, p. 170).

Alguns encenadores cariocas que não renunciam à dramaturgia nesse polo serão Moacyr Góes, Moacir Chaves, Márcio Vianna e Aderbal Freire-Filho. Moacyr Góes, apreciador da primazia da precisão do gesto, lançou peças como *Os Gigantes da Montanha* (1991), *Epifanias* (1993), *Gregório* (1996), *A Via Sacra dos Contrários – Jesus Bispo do Rosário* (1999), *As Troianas* (2002), trabalhos projetados pelo grupo Escola de Bufões (1990). Em conjunto com Moacir Chaves, lançam-se ainda: *Esperando Godot* (1991); *Roberto Zucco* (1996); *Bugiaria* (1999); *a Resistível Ascensão de Arturo Ui* (2001). (MOSTAÇO, 2007, p. 170).

Em São Paulo, a produção não decai como no Rio de Janeiro, nota-se que os grupos atuantes estão voltados à função social do teatro; companhias como o Engenho Teatral, a Companhia do Latão, o Folias d'Arte, A Companhia do Feijão, Tablado de Arruar, Cia. São Jorge de Variedades fazem um trabalho de mobilização com os demais grupos associados à Cooperativa Paulista de Teatro, estimulando-os na criação do movimento Arte contra Barbárie, cuja primeira reivindicação foi lançada em 1998. Essa ação resultou em um programa permanente de incentivo à produção cênica em 2002, para elencos com produção contínua, e o resultado foi o crescimento de produção de arte nessa cidade, tornando-a o polo central da dramaturgia no Brasil até o presente, com cerca de 800 estreias por ano. (MOSTAÇO, 2007, p. 171).

Dessa década, o que se acentua é o teor político; logo, as peças se abastecem do teatro épico; nesse cenário emerge Roberto Athayde, com a peça *Carlota Rainha* (1998). Nesse viés, deparamo-nos com o grupo Cia. do Latão, e com encenações como *A Morte de Danton* (1996); *Ensaio Sobre o Latão* (1997); *Comédia do Trabalho* (2000); *O*

Mercado do Gozo (2003); e o grupo Folias d'Arte, com: *Babilônia* (2001), *Otelo* (2003), *El Dia en Que Me Quieras* (2004), *Orestéia* (2007); o grupo Cia. São Jorge de Variedades apresenta: *Pedro, o Cru* (1998), *Um Credor da Fazenda Nacional* (1999), *As Bastianas* (2003); a Cia. do Feijão lança: *Movido a Feijão e O Julgamento do Filhote de Elefante* (1998), *Antigo 1850* (2001), *Mire Veja* (2003). Peças sem o devido acabamento cênico, em muitos casos. *Carlota Rainha*, de Roberto Athayde, se encaixa nessa década do teatro épico; apesar de o texto ser estruturado cenicamente, acaba não subindo aos palcos. (MOSTAÇO, 2007, p. 171).

Algumas outras montagens chamam a atenção, por trazerem ao público cenários que fogem aos espaços comuns, como as do arquiteto Renato Karmann, que se volta para a dramaturgia e apresenta duas produções nesse sentido: *Viagem ao Centro da Terra*, em 1992, no qual usa uma obra da cidade como pano de fundo para a cena e põe o público num percurso de estações meio na lama e apenas com o apoio de tochas de fogo; foi um espetáculo de multimídia, de apelo mítico e surreal. Após quatro anos dessa montagem, surge *A Grande Viagem de Merlim*, outra apresentação ousada do artista, que usou de caminhões para transportar a plateia rumo a um depósito de lixo, 80 quilômetros do local de encontro, criando a ideia de um “teatro em ruínas”. (MOSTAÇO, 2007, p. 172).

No início do novo século surgem enquadramentos novos para a dramaturgia, por meio de seminários e mostras na cidade de São Paulo; destacam-se: o Projeto Rosa dos Ventos (1989), os seminários promovidos pelo Royal Court (2002), o Ágora Teatro (2003) e as edições da Mostra de Dramaturgia Contemporânea (2002 e 2003), apresentando novos nomes e formatos para o cenário teatral, tais como Pedro Vicente, Fernando Bonassi, Aimar Labaki, Bosco Brasil, Noemi Marinho, Ana Roxo, Maricy Salomão, Rubens Rewald, Rogério Toscano, Newton Moreno, juntos favorecem a criação da Cia. dos Dramaturgos, no ano de 2004. (MOSTAÇO, 2007, p. 173).

1.2 Reverberações teatrais: algumas palavras acerca de Bertolt Brecht

Há aqueles que lutam um dia; e por isso são muito bons;
 Há aqueles que lutam muitos dias; e por isso são muito bons;
 Há aqueles que lutam anos; e são melhores ainda;
 Porém há aqueles que lutam toda a vida; esses são os imprescindíveis. (Poema “Os que lutam”, de Bertolt Brecht)

Brecht nasce dia 10 de fevereiro de 1898, em Augsburg. Seu pai, Berthold Brecht, era um diretor bem-sucedido de uma fábrica de papel¹, que se dedicava à prosperidade e reputação de seus negócios; sua mãe, Sophie Brezing, batiza seu filho na religião protestante, pelo nome de Eugen Friederich Bertholt Brecht, o qual se modificará mais tarde, para Bertolt Brecht. (GALVÃO, 2015, p. 7).

Brecht fez parte de um contexto de progressos econômicos, industriais e tecnológicos na Alemanha, importantes no crescimento da classe trabalhadora e para o movimento socialista do país. A aproximação do capital industrial com o capital bancário fez com que a Alemanha ostentasse altos índices financeiros, enquanto a classe operária encontrava-se cada vez mais difícil. (PEIXOTO, 1974).

Segundo Peixoto, desde menino, Brecht apontava indignações em relação à sociedade. No momento da Primeira Guerra, o menino encontrava frases como “Doce e honroso é morrer pela pátria”. Quando seu professor de literatura solicita aos alunos uma redação com essa temática, o jovem Brecht redige:

Entre outras coisas escreveu: A Máxima de que é doce e honroso morrer pela pátria pode ser valorizada apenas como propaganda tendenciosa. Despedir-se da vida, na cama ou no campo de batalha, é geralmente difícil para os jovens na flor da idade. Apenas os imbecis podem levar tão longe a vaidade de falar sobre o pequeno salto através da porta escura. E isto também só enquanto acreditarem que estão bastante distantes da hora final. (BRECHT, *apud* PEIXOTO, 1974, p. 20)

Da escola, ele tira grandes aprendizados, e até um pensamento central do seu teatro:

A arte de enganar, esconder conhecimentos que não possuíam, assimilar rapidamente os lugares-comuns, estarem sempre prontos a denunciar os companheiros aos superiores, etc. Diz ainda que na escola aprendia-se também outras matérias: por exemplo as diferenças sociais. Os filhos dos burgueses eram mais bem tratados que os dos operários. E

¹ “Filho de industrial, nascido para ocupar seu lugar na produção ao lado dos patrões, Bertolt Brecht não fabricará papel, e sim, palavras para preencher papéis. Palavras que serão armas contra sua própria classe, tendo optado pelo lado dos operários, tornando-se o mais expressivo poeta deste século.” (PEIXOTO, 1974, p. 19).

menciona ainda outro aprendizado (que utilizaria em seu teatro): um certo professor não fornecia soluções para os problemas – “limitava-se a colocar o problema com força. Dava as imagens da realidade, deixando a nós a tarefa de tirar as conclusões. O procedimento é incomparavelmente mais fecundo”. (PEIXOTO, 1974, p. 22).

Na adolescência, ele dá início às suas publicações. No ano de “[...] 1871, apoiado no militarismo, Bismarck havia conseguido a unificação alemã. O partido nazista surge em 1920, período em que o nacionalismo, que pregava o orgulho de ser alemão, a exaltação ao exército e o respeito pela autoridade, está em alta no país.” (GALVÃO, 2015, p. 8).

A temática que prevalecia nos poemas de Brecht eram as guerras, como em *Moritat*, em que se “narra assassinatos e execuções, numa estridente linguagem marcada pelo sentimentalismo lacrimoso e por um horror”. (PEIXOTO, 1974, p. 21).

Aos dezesseis anos, em 1914, Brecht viu o principiar da Primeira Guerra Mundial – Alemanha declara guerra à Rússia. Nesse momento, Brecht era um patriota recém-aprovado em Medicina, que passou a trabalhar como enfermeiro em um Hospital Militar de Augsburg; foi nesse período que ele passa de um patriota restrito aos ideais de seu país para um homem que iria além, ciente do que estava vivendo e das experiências horríveis pelas quais estava cercado.

A década de 90 aparentava uma grande desestruturação social; essa má organização da sociedade alemã chamou a atenção de Brecht, que nessa época passou a questionar o forte patriotismo que acontecia no período de guerra da Alemanha. Esse período fez parte do levantamento do teatro brechtiano, que surge com uma proposta nova de teatro - algo que pudesse tocar no senso crítico de seus espectadores, pois ele viu a urgência de uma sociedade que precisava ser transformada.

Em 1924, Brecht foi a Berlim, onde aprofundou sua autocrítica. O autor acreditava que o teatro deveria atender às exigências das pessoas, proporcionando-lhes prazer, lazer e ao mesmo tempo ajudando-as a enxergar a realidade, sem idealizações retóricas. Segundo Brecht, as obras de arte devem ser úteis, uma análise sobre o comportamento ético diante das repressões, um estudo sobre o relacionamento do homem frente ao sistema econômico-político em que vive, condicionado pelo poder capitalista. (GALVÃO, 2015, p. 9).

Próximo de seus trinta anos, Brecht se une às teorias marxistas de Karl Marx, filósofo e socialista alemão. Nessa teoria, o dramaturgo encontra respaldo teórico para usar na luta contra o capitalismo. “Nosso autor, que era um combatente, encontrou nos

escritos de Marx um arsenal, um excelente conjunto de armas a serem usadas sem qualquer sacralização na luta contra o capitalismo”. (KONDER, 1987, p. 40).

Cada obra escrita por Brecht trazia uma reflexão crítica acerca do contexto que ele e/ou seu país vivenciavam, cada etapa de sua trajetória foi marcada pelo momento histórico presenciado. A partir de 1929, a produção industrial decaiu na Alemanha, a inflação aumentou e a falta de emprego assolava o país. Segundo Konder (1987), esse momento colaborou na atitude de Brecht em fazer parte do Partido Comunista; o que se acentuou posteriormente, a partir da tomada de poder de Hitler, o ataque cultural e a perseguição em massa aos esquerdistas, intelectuais, comunistas, pondo em panos frios as lutas que vinham sendo feitas até então. (GALVÃO, 2015).

O dramaturgo foi extremamente perseguido pelos nazistas; em 1933, Brecht e sua família partem para o exílio e permanecem até 1948. Instaurado o poder de Hitler, diversas obras de Brecht são queimadas e ele perde a sua cidadania. Exilado na Dinamarca, o dramaturgo continua a escrever, com toda sua revolta pela guerra; é nesse período que ele escreve *Mãe Coragem e seus filhos* (1939), uma das mais famosas peças dele, e outras oito peças, em que “o debate político abstrato em sua própria espécie de realidade dramática”. (ESSLIN, 1979, p. 86). Essas obras já traziam o teor dialético e uma visão socialista que, segundo Brecht, serviam de referência para estudar uma visão crítica acerca da sociedade capitalista.

A Segunda Guerra Mundial, em 1939, é também um momento difícil para o dramaturgo, que ainda segue exilado; no entanto, ele não se cala e dá sequência a algumas de suas obras, conseguindo até levá-las ao palco, em trabalhos com Helene Weigel, em grupos amadores e profissionais. Apenas no ano de 1948, Brecht retorna à Alemanha, uma decisão nada fácil.

[...] por um lado, dispunha de prestígio e o usava na luta contra as pressões burocráticas; por outro, se via, às vezes, enredado numa teia de envolvimento que, em nome da causa do socialismo, procuravam ligá-lo as práticas autoritárias, de manipulação antidemocrática. (KONDER, 1987, p. 44).

Nos últimos dias de sua vida, Bertolt Brecht trabalhou na República Democrática Alemã. Durante um ensaio da peça *Galileu Galilei*, o dramaturgo sentiu-se mal e veio a falecer de ataque cardíaco, no dia 14 de agosto de 1956, com 58 anos de idade.

O teatro de Brecht surge na Alemanha de um modo revolucionário, contribuindo imprescindivelmente para o futuro da dramaturgia, não só em seu país, mas com uma abordagem global. Para Rosenfeld, “o teatro e a teoria de Brecht devem ser entendidos no contexto histórico geral e principalmente levando-se em conta a situação do teatro após a primeira guerra mundial” (ROSENFELD, 1965, p. 145). O dramaturgo acreditava que o teatro era útil, não apenas para divertir, mas também para ensinar; para ele, o teatro é capaz de dar conta da complexidade do mundo, diferente do que pregou a forte teoria de Aristóteles, com a tragédia², de que o teatro servia para expurgar os sentimentos do espectador e deixá-lo passivo, ideias que ainda pairavam no cenário teatral antes de Brecht.

Em um mundo permeado de pobreza e desemprego, Brecht levanta seu teatro. No período de 1923 a 1930, o dramaturgo dá início aos seus estudos no campo das ciências políticas e econômicas, afunilando suas ideias a respeito do teatro épico. No entanto, “ele nunca acreditou que pudesse ter afirmações teóricas definitivas, tanto que, por achar o termo ‘épico’ insatisfatório, mudou-o para ‘dialético’”. (GALVÃO, 2015, p. 17).

A importância do desenvolvimento do teatro épico para o dramaturgo alemão está fundada ao Marxismo, tendência que entra em contraposição ao capitalismo, o que constrói e explica o caráter crítico de suas peças, e ao teor didático, cuja intenção é trazer ao espectador reflexões acerca da sociedade e abrir os olhos para a necessidade de transformá-la.

[...] o nome de Brecht [...] é indissociável, sim, do marxismo, o que, aliás, constitui parte essencial de sua força. O exame de sua obra, todavia, além de revelar o mais heterodoxo e inventivo dos marxismos, mostra algo como um levantamento enciclopédico do mal-estar do capitalismo. Esta é a matriz geradora de temas e formas de sua obra, de modo algum o referendamento do stalinismo. O presente recuo do mundo socialista, aliás, apenas torna esse fato cada vez mais visível para qualquer leitor de boa fé. (PASTA JUNIOR, 1995, p. 62).

De acordo com Pavis (2011), o teatro de Brecht faz uso de uma metodologia de análise crítica da realidade, baseada na teoria marxista do conhecimento, em que o homem é capaz de apreender o mundo e nele aplicar seus conhecimentos para modificar a

² A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma de suas partes, que serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão (eleos) e do temor (phobos), provoca a purificação (katharsis) de tais paixões. (ARISTÓTELES, 2004, p. 47).

sociedade em que vive; dessa forma, reforçamos o principal ensinamento de Brecht. Segundo Oliveira (2006), o dramaturgo acreditava que o mundo poderia ser resgatado pelo teatro, e considerava a realidade historicamente maleável, acreditando que a arte deveria acompanhar a história. (OLIVEIRA, 2006, p. 6).

A trajetória histórica do teatro passou por grandes fases de desenvolvimento, aprimorou técnicas e evoluiu seu modo de pensar o teatro. Para Aristóteles, a arte de imitar era prerrogativa do próprio homem; para Quintiliano (40–96), o ator só comove o espectador porque, antes de tudo, ele comove a si mesmo; Diderot (1713–1784), séculos depois, afirmará, em seu ensaio *Paradoxo sobre o comediante* (1830), “que um grande ator precisa apenas de autocontrole para exprimir os sentimentos que não sente”. (AMARAL, 1976, p. 19-29).

Stanislavski (1863–1938), no entanto, se destacava, pois foi o ator, escritor e diretor que começou a estabelecer intimidade entre ator e personagem. Brecht, porém, exigia que o ator, em primeiro lugar, mostrasse a personagem, não apenas a representasse. “Era preciso confessar publicamente que o teatro também não passa de teatro – disfarce, fingimento, jogo e sonho.” (GALVÃO, 2015, p. 20).

Brecht, que trazia em suas obras uma maneira de conscientização por meio da reflexão e, para isso, ele levava para o palco a realidade social. Ao público cabia a reflexão crítica, no momento em que era tirado de sua situação de conformidade frente às situações, fossem elas sócio-econômicas, políticas ou religiosas. (GALVÃO, 2015, p. 18).

Amaral (1967) reitera que essa noção não se encontra nos postulados dos poetas trágicos gregos, que procuravam imprimir à representação teatral um caráter religioso, integrado às festas dionisíacas.

A obra aristotélica *A Poética* apresenta como uma peça trágica³ perfeita deve se constituir, e a partir dessa noção, notamos como Brecht renova e inova o cenário dramático. A tragédia possui características muito próprias, no âmbito escrito e cênico; percebemos que é imprescindível a presença de um herói, e que este não pode fugir de seu destino, designado pelos deuses. Ainda que ele tente, como *Édipo Rei*⁴, o herói de Sófocles, que, na tentativa de fugir de seu destino, acaba caindo na desgraça,

³ A obra aristotélica trabalha especialmente a tragédia, visto que ela é um gênero mais elevado do que a comédia.

⁴ Édipo é condenado à morte quando ainda era um bebê. O seu pai, o rei Laio, havia ouvido de um oráculo de Delfos que o filho algum dia o mataria e desposaria a própria mãe, a rainha Jocasta. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/edipo-rei/> Acesso em: 20 jul. 2021.

mata seu pai em uma emboscada e casa-se com a rainha, sua mãe, depois de ter desvendado o enigma da esfinge ao chegar em Tebas, cidade onde nasceu, sem ter ciência que no fim os acasos o levaram a cumprir as duas maldições que seu pai recebera em sua vida. Isso ocorre porque ninguém é acima da vontade dos deuses na tragédia. Logo, toda peça reconhecida pelos ensinamentos de Aristóteles precisaria se encaixar dentro desse padrão.

O herói trágico é tão importante nas peças gregas quanto suas ações, pois realizam os efeitos da tragédia. Por isso, a tragédia não é a imitação dos homens, e sim de suas ações.

A tragédia não é a imitação dos homens, mas das ações e da vida (tanto a felicidade como a infelicidade estão na ação, e a sua finalidade é uma ação e não uma qualidade: os homens são classificados pelo seu caráter, mas é pelas suas ações que são infelizes ou o contrário). (ARISTÓTELES, 2004, p. 49).

A tragédia procura despertar em seu público efeitos específicos⁵, para chegar ao objetivo da peça trágica, que é a purificação da plateia; a peça precisa retirar deles um sentimento de compaixão e/ou temor. Esse conjunto de características nos faz entender, retomando Édipo, ao fim de sua história, sua atitude em furar seus próprios olhos. Ao descobrir a verdade, não é feliz, porque se o herói tem um final diferente, esse efeito trágico esperado não chega ao interlocutor, ou seja, se Édipo aceita a morte de seu pai por suas mãos e vive feliz casado com sua mãe, o sistema criado por Aristóteles não se conclui.

Esse êxtase, essa intensa identificação emocional que leva o público a esquecer-se de tudo, afigura-se a Brecht como uma das consequências principais da teoria da catarse, da purgação e descarga através das próprias emoções suscitadas. O público assim purificado sai do teatro satisfeito, convenientemente conformado, passivo, encampado no sentido da ideologia burguesa e incapaz de uma ideia rebelde... (ROSENFELD, 1965, p. 148).

⁵ Dado que a composição da tragédia mais perfeita não deve ser simples, mas complexa e que a mesma deve imitar fatos que causem temor e compaixão (porquanto essa é a característica desta espécie de imitações), é evidente, em primeiro lugar, que se não devem representar os homens bons a passar da felicidade para a infelicidade, pois tal mudança suscita repulsa, não temor nem compaixão; nem os maus a passar da infelicidade para a felicidade, porque tal situação é de todas a mais contrária ao trágico, visto não conter nenhum dos requisitos devidos e não provocar benevolência, compaixão ou temor. (ARISTÓTELES, 2004, p. 60).

O século XX, no qual se insere a peça *Carlota Rainha* (1998), de Roberto Athayde, resgata de forma mais clara o político para a dramaturgia; as peças passam a ser endossadas por um teor crítico e pedagógico, influenciadas pela dialética brechtiana, que diverte, mas que se preocupa, principalmente, com o pensar:

Esta arte dramática não explora, tão decididamente como a arte dramática aristotélica, a tendência que há no espectador para uma *empatia* por *abandono*; revela, além disso, uma atitude essencialmente diversa, em relação a determinados efeitos psicológicos, tal como, por exemplo, a catarse. Assim como não pretende entregar seus heróis ao mundo, mundo este que surge como destino inevitável, também não é intuito seu entregar o espectador a uma experiência dramática por sugestão. Esta arte dramática, empenhado em ensinar o espectador um determinado comportamento prático, com vista à modificação do mundo, deve suscitar nele uma atitude [...] diferente daquela a que está habituado. (BRECHT, 1978, p. 31).

Bertolt Brecht trouxe uma renovação para os padrões estéticos da poética aristotélica. Instaura ‘uma nova poética; o teatro épico ou dialético brechtiano é a síntese de diversas outras estéticas, como o Expressionismo, o teatro popular dos cabarés (Karl Valentin- autor, comediante e produtor de grande influência na cultura alemã), o teatro de rua, de circo, o teatro agit-prop (Piscator- produtor e diretor teatral que juntamente com Brecht foi um dos expoentes do teatro épico.), o teatro chinês, o teatro medieval, o teatro elisabetano e o teatro grego. (GALVÃO, 2015, p. 21).

O teatro épico foi denominado por Brecht como teatro “não aristotélico”, pois o dramaturgo era oposto a certos pressupostos da poética de Aristóteles. Uma das oposições é a da identificação do espectador com o herói. O que Brecht acreditava era que quanto mais distante, mais o espectador assumia um papel analítico diante dos acontecimentos narrados nas cenas. Por meio do distanciamento, o espectador sai da zona de conforto e põe-se em reflexão, produzindo assim o efeito contrário à empatia. (GALVÃO, 2015, p. 37).

Alguns elementos da teoria épica são retomados por Brecht para pensar o seu teatro, como o elemento da narração, que aparecerá em *Carlota Rainha*, de Roberto Athayde. Nesse sentido, procuraremos apresentar a utilização de recursos épicos e narrativos no teatro, compreendendo como Brecht reaproveita os recursos antigos, como a narração, por exemplo, sob novas roupagens, e como esses recursos aparecem no panorama teatral. Os recursos narrativos no teatro são tão antigos quanto o próprio teatro,

como salienta Faria (1998): “Se observarmos a evolução do teatro ao longo da sua história, poderemos notar que não são poucos os momentos em que a estrutura dramática de uma peça, centrada nos diálogos, acolhe elementos narrativos”. (FARIA, 1998, p. 49).

Desde a tragédia grega é possível perceber esse elemento narrativo em funcionamento, como na inserção do coro, que ao parar a ação dramática e o diálogo entre as personagens tece comentários ou narra fatos do passado, juntando lírica e narração. Na comédia clássica, aparece também o uso de prólogos e epílogos, como nas peças de Plauto e Terêncio, ou seja, ocorrem “[...] verdadeiras intromissões épicas no universo dramático.” (FARIA, 1998, p. 50). Tanto na tragédia como na comédia essas formas abriram espaço para o que conheceremos posteriormente, como a quebra da “quarta parede”, instaurando a partir de então uma comunicação direta com o público. Apenas o teatro clássico francês se mantém rigoroso, renegando qualquer forma não dramática, sendo a mais próxima de uma obra dramática pura. A questão é que há fatos que excedem o espaço físico, o palco, fatos e informações acerca da história que serão narrados, seja pela conveniência ou pela dificuldade em materializá-los em cena, de acordo com Faria (1998).

Nesse contexto do final do século XIX e começo do século XX, percebe-se o prevalecimento de uma dramaturgia que apenas insere formas narrativas no dramático, ou seja, obras que, segundo Patrice Pavis, alimentavam-se “de procedimentos técnicos e formais que não colocam em questão a direção global da obra e a função do teatro na sociedade”. (PAVIS, 1980, p. 131). É importante frisarmos tal questão, pois o trabalho revolucionário de Brecht está em insurgir esses velhos valores, de forma a reaproveitar as formas narrativas do passado e inventar novos fazeres, tornando-as não só o traço indispensável de seu teatro, mas, principalmente, “instrumento de análise e de denúncia das iniquidades da sociedade capitalista.” (FARIA, 1998, p. 52). Dessa forma, entendemos que Bertold Brecht opta pela substituição da forma dramática pela forma épica, por encontrar nela a possibilidade de realizar, a partir do teatro, uma análise social.

Para a efetivação do projeto brechtiano foi preciso relativizar o uso de diálogos entre as personagens, para estabelecer de forma direta uma conversa entre palco e plateia. Dessa forma, os recursos épicos, como prólogos e epílogos, apartes, coros e canções, narradores, relatos, montagens, colagens, cartazes, projeções de filmes foram usados expressivamente por Brecht, e passam a ser utilizados de forma sistemática. Com isso, o dramaturgo cria uma forma teatral em que “os elementos épicos não produzem apenas um efeito ocasional, mas determinam a estrutura profunda das suas peças.” (FARIA,

1998, p. 52).

Os objetivos apontados por Brecht são opostos ao teatro clássico, porque ele entende que há uma limitação nessa dramaturgia antiga, ela não dá mais conta de uma sociedade na qual nos inserimos; de acordo com Carlson, “[Brecht] confidenciou à sua secretária, Elizabeth Hauptmann, que semelhante tema [os temas sociais] não poderia receber tratamento convencional: ‘Quando se conclui que o mundo moderno é irreconciliável com o drama, conclui-se também que o drama é irreconciliável com o mundo moderno’”. (CARLSON, 1997, p. 371). Dessa forma, ele se apropria de noções teatrais antigas, como a narração, para criar um campo dialético com o público, não com o intuito de rever o passado ou apresentar uma história apenas, mas com o objetivo de repensar a sociedade, despertando em seu público um instinto de reflexão e luta. Nesse sentido:

O teatro épico procura exatamente esclarecê-lo acerca dessa situação e despertar-lhe à consciência e a visão crítica, armas verdadeiramente transformadoras. Em função desse objetivo, o teatro épico realiza-se em vertente anti-ilusionista, buscando impedir a empatia do espectador com o que se passa no palco. Nesse sentido, as técnicas narrativas anti-ilusionistas, ou mesmo alguns recursos literários como a ironia e a paródia, criam um efeito de distanciamento, isto é, colocam o espectador diante de cenas que não despertam sentimentos, mas reflexões. Assim, o teatro épico caracteriza-se também pelo seu intuito político e didático, uma vez que o rompimento da quarta parede permite uma aproximação direta com o espectador. (FARIA, 1998, p. 53).

Brecht acreditava que o teatro épico tinha grande alcance ao lado do espectador, e defendeu isso em seus textos teóricos, como em *Notas sobre Mahagonny* (1930). No texto, encontra-se a comparação que Brecht faz em duas colunas verticais, apontando o teatro clássico em relação ao épico, e dispendo algumas oposições básicas e fundamentais, apresentando, dessa forma, o que é central no seu pensamento. Essa tabela permite ainda corporificar o que apontamos até agora a respeito das ideias de Brecht, em contraponto ao que pairava no ar até a consagração de sua dramaturgia épica.

Figura 1 – A forma dramática e a épica

<i>Forma dramática de teatro</i>	<i>Forma épica de teatro</i>
A cena "personifica" um acontecimento	narra-o
envolve o espectador na ação e consome-lhe a atividade proporciona-lhe sentimentos leva-o a viver uma experiência o espectador é transferido para dentro da ação é trabalhado com sugestões os sentimentos permanecem os mesmos parte-se do princípio que o homem é conhecido o homem é imutável	faz dele testemunha, mas desperta-lhe a atividade força-o a tomar decisões proporciona-lhe visão do mundo é colocado diante da ação
tensão no desenlace da ação uma cena em função da outra os acontecimentos decorrem linearmente	é trabalhado com argumentos são impelidos para uma conscientização o homem é objeto de análise
<i>natura non facit saltus</i> (tudo na natureza é gradativo) o mundo, como é o homem é obrigado suas inclinações o pensamento determina o ser	o homem é susceptível de ser modificado e de modificar tensão no decurso da ação cada cena em função de si mesma decorrem em curva
	<i>facit saltus</i> (nem tudo é gradativo) o mundo, como será o homem deve seus motivos o ser social determina o pensamento

Na tabela, Brecht aponta que a forma dramática é fundamentada na ação, enquanto o teatro épico é na narração. A primeira forma faz a plateia participar da ação, despertando no espectador seus sentimentos, enquanto a narração faz do espectador um observador, que, em vez da pura e simples emoção, vai despertar-lhe um instinto crítico e questionador; quando a consciência crítica do espectador é encontrada pela cena épica, ela lhe exigirá decisões e posicionamentos. No teatro aristotélico, é possível perceber que a cena é escrita em função uma da outra, fazendo com que haja um interesse pelo desenlace e pelo seu avanço de forma linear; já no teatro épico, cada cena vale por si, o interesse nivela-se pelo desenvolvimento da ação, não pelo seu desenlace. (BRECHT, 1967, p. 54-65).

A tabela também permite reforçar a importância do uso da narração feito por Brecht; segundo ele, “o palco principiou a ‘narrar’. A ausência de uma quarta parede deixou de corresponder à ausência de um narrador. [...] não mais era permitido ao espectador abandonar-se a uma vivência sem qualquer atitude crítica” (BRECHT, 2005, p. 66). Isso decorre da demanda social contemporânea, assim como dos conteúdos que o teatro épico se propõe a transmitir.

Embora estejamos associando o teatro épico à produção de Brecht, vale resgatar a ideia que aparece no início deste capítulo, de que a concepção não foi criada pelo dramaturgo; Carlson aponta que “Brecht apenas pôs nova ênfase numa ideia muito antiga” (CARLSON, 2005, p. 373); as manifestações épicas ocorreram ao longo da história do teatro, desde a Grécia Antiga.

Peter Szondi (2011) sintetiza a gênese do pensamento épico brechtiano, propondo que:

Agora, a ação é objeto do que o palco narra, e este com ela se relaciona como o narrador épico com seu objeto: da contraposição de ambos é que primeiro resulta a totalidade da obra. O espectador igualmente não é deixado de fora do jogo cênico, nem é arrastado para dentro dele (“iludido”) de modo a deixar de ser espectador – ele é posto, como tal, diante dessa ação em processo, que lhe é oferecida como objeto de consideração (p. 117).

Esse excerto possibilita reafirmar que o espectador brechtiano busca torná-lo ativo e consciente; Brecht ressalta que “estas inovações [na forma e no conteúdo] pressupõem, evidentemente, uma nova atitude da parte do público”. (BRECHT, 2005, p. 33). A tabela reafirma, desse modo, como o espectador passa a ser um agente modificador.

Essa contraposição que a tabela articula se dá nas falas de Brecht, quando ele demonstra em suas obras o que espera de seu público, contrapondo ao espectador do teatro dramático:

O espectador do teatro dramático diz: – Sim, eu também já senti isso. – eu sou assim. – O sofrimento desse homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. – Será sempre assim, – Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. – Choro com os que choram e rio com os que riem.

O espectador do teatro épico diz: – Isso é que eu nunca pensaria. – Não é assim que se deve fazer. – Que coisa extraordinária, quase inacreditável. – Isto tem que acabar. – O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. – Isto é que arte! Nada ali é evidente. – Rio de quem chora e choro com os que riem. (BRECHT, 2005, p. 67).

De acordo com Bornheim (1992), o esquema apresentado na tabela não deve ser considerado uma verdade acabada, e sim ponto de partida, uma vez que ele está longe de ser acabado. Ele ainda aponta que o esquema não apresenta a diversão como função do teatro, ao contrário, traz uma ideia de compromisso do espectador para com a realidade.

Rosenfeld (2010) apresenta ainda dois motivos para mostrar que o teatro épico e o dramático são opostos. O primeiro deles é que o teatro de Brecht apresenta principalmente relações sociais, não apenas individuais. O segundo motivo está ligado ao interesse didático. A proposta é suceder um “palco científico”, “o fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês” (ROSENFELD, 2010, p. 148). Pavis define a peça didática como “milita em prol de uma tese filosófica ou política. Pressupõe-se que o público extraia dela ensinamentos para sua vida privada e pública” (PAVIS, 2015, p. 282), diferente do que aponta a forma dramática, posta no esquema, de que o homem é imutável. Para a forma dramática, o pensamento determina o ser, para a forma épica brechtiana, o ser determina o pensamento.

Dessa maneira, todos os elementos estéticos, cênicos e linguísticos utilizados no teatro épico contribuem para outro conceito importante apresentado pelo dramaturgo, o distanciamento. Essa técnica se aplica efetivamente em peças encenadas, “pois o desempenho do ator em cena, o cenário apresentado ao público e os recursos sonoros do espetáculo, sempre estarão a favor desse efeito de distanciamento em uma encenação épica.” (DIOGO, 2020, p. 65). Mas também serão utilizadas enquanto criação de texto teatral épico; desse modo, focaremos em técnicas de distanciamento aplicadas ao texto, uma vez que procuraremos pensá-las na peça *Carlota Rainha*, de Roberto Athayde.

Para a técnica do distanciamento, a peça utiliza marcas como a ironia, o cômico, o grotesco, a paródia, elementos que favorecem o distanciamento, ou seja, a técnica procura distanciar sentimentos do público a favor das personagens. Nesse sentido, “é condição necessária que no palco e na sala de espetáculos não se produza qualquer atmosfera mágica”. (BRECHT, 2005, p. 103).

A paródia funciona como um elemento distanciador; de acordo com Hutcheon:

[...] a paródia trabalha no sentido de distanciar e, ao mesmo tempo, de envolver o leitor numa actividade hermenêutica participativa. Claro que há muitas maneiras de conseguir isto da agressão à sedução. Por outras palavras, conseguir que sintamos que estamos a participar activamente na geração do sentido não é garantia de liberdade; os manipuladores que nos fazem sentir no controle não se acham menos presentes apesar da sua cuidadosa dissimulação. (HUTCHEON, 1989, p. 117).

O recurso literário do cômico entra em funcionamento como crítica, por não fazer uma referência necessariamente direta à realidade, também causando distanciamento. Além de que, não se ri daquilo com que nos identificamos: “O riso, de um modo geral,

pode ser caracterizado como um fator do distanciamento, pois se ri do que não infere em nossas emoções mais intensas.” (GALVÃO, 2015, p. 39).

Brecht propõe nessa expectativa:

Numa representação em que não se pretenda uma metamorfose integral, podem ser utilizadas três espécies de recursos para distanciar a expressão e a ação da personagem apresentada:
 1 – Recorrência à terceira pessoa.
 2 – Recorrência ao passado.
 3 – Intromissão de indicações sobre a encenação e de comentários (BRECHT, 2005, p. 107).

Segundo Rodrigues, há outros elementos literários que permitem que o teatro épico aplique a técnica do distanciamento, como “a presença de um personagem que comenta a cena, que faz o papel de narrador, a presença de outros comentários, como cartazes, citações, projeções cinematográficas, etc.” (RODRIGUES, 1983, p. 131).

Para causar o efeito cômico, Brecht utiliza em suas peças o chiste, ou seja, uma colisão das palavras que causa um efeito cômico, ou o paradoxo, contradição lógica, pois isso torna o espectador distanciado, por conta do exagero. (GALVÃO, 2015, p. 40).

O principal objetivo do distanciamento no teatro épico era de trazer um “caráter histórico aos acontecimentos, a fim de utilizar métodos de representação que tomem como ponto de partida as solicitações urgentes de um período de mutação que a sociedade atravessa, buscando exercer a crítica social.” (GALVÃO, 2015, p. 41).

Brecht defende o teatro épico, pois vê nele uma relação entre arte e função social. Essa discussão permite que o espectador flua a moral específica de uma época, proporcionando-lhe um interesse em poder substituir o mundo contraditório em que vive por um mundo harmonioso.

1.3 O épico em *Carlota Rainha*, de Roberto Athayde

“Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas [...], mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenham um papel na modificação desse contexto”.

(Bertolt Brecht, *Pequeno órgão para o teatro*)

Admitimos que o conceito brechtiano é complexo, por isso procuramos abarcar até o momento os pontos fulcrais de seu pensamento, para então refletirmos acerca de *Carlota Rainha*, de Roberto Athayde. Desse modo, este capítulo se dedica a uma das possibilidades de reflexão da peça, sob o fundamento teórico de Bertolt Brecht. Segundo Rosenfeld, “não é fácil resumir a teoria do teatro épico de Brecht”, pois ele foi “bem mais homem da prática teatral do que pensador de gabinete, mostrava-se sempre disposto a renovar suas concepções para obter efeitos cênicos melhores”. (ROSENFELD, 2010, p. 145); Assim, Aderbal Freire-Filho aponta que “Brecht é nosso guia para o presente”. (2005, p. 13).

Carlota Rainha (1998) vai aproximar seu leitor do discurso histórico, resgatando boatos, dizeres e tudo de mais infame que se escreveu a respeito da vida de Carlota Joaquina: “Ao optar pelo livro de Presas⁶ e fazê-lo narrador, me coloco à mercê de um documento que “não é digno de crédito”, no dizer do prudente Oliveira de Lima”, para “[...] admitir que *Carlota Rainha* se propõe mais como interpretação histórica do que história propriamente dita.” (ATHAYDE, 1998, p. 12), e ainda admite que “obviamente carrego nas tintas ao dramatizar os horrores praticados por D. Carlota [...]”. (ATHAYDE, 1998, p. 13)

A predominância épica aparece logo na apresentação que Athayde entrega ao leitor, com marcas do coletivo, ou seja, de acontecimentos de interesse público, quando resgata o contexto da vinda da Família Real, usando como pano de fundo Carlota Joaquina, com o interesse de “cobrir o nascimento da democracia no Portugal/Brasil através de retratos psicológicos da nobreza reinante na época.” (ATHAYDE, 1998, p. 11); além da narração, que é outro elemento que justifica *Carlota Rainha* dentro da forma épica.

Em vista disso, de acordo com Iná Camargo Costa:

O teatro épico tem interesse em acontecimentos de interesse público (mesmo os da vida privada), de preferência os que exijam explicação por não serem evidentes nem naturais; enquanto o drama se limita a representar seus caracteres em ação, o teatro épico transita dessa apresentação para a representação e desta para o comentário, tudo na

⁶ “É um dos livros mais pitorescos e mais ricamente informativos que se escreveram sobre o período regencial do Brasil”, na opinião de Raimundo Magalhães Junior.

Memórias Secretas de D. Carlota Joaquina. Edições do Senado Federal – V. 130 -Brasília, 2013; Tradução revista, anotada e prefaciada por R. Magalhães Júnior.

mesma cena. Estas características levaram o dramaturgo a elaborar sua célebre técnica do distanciamento: “para resumir diremos que se trata de uma técnica por meio da qual se pode imprimir aos acontecimentos a serem representados a marca de algo que se destaca, que exige explicação, que não é para ficar subentendido, que simplesmente não é natural. O objetivo do efeito de distanciamento é permitir ao espectador que elabore uma crítica produtiva do ponto de vista social. Através dessa técnica o inimigo a ser combatido é a empatia, ou o ilusionismo, a reação totalmente irracional que o drama exige do espectador (1998, p. 73).

A recorrência ao passado é a ferramenta épica que fundamenta *Carlota Rainha*; a volta ao passado, carregada de ironia, paródia e cenas grotescas e cômicas, garante a manutenção da peça, e aparecem pinceladas, em especial na fala de Presas (ex-secretário da Rainha).

A cena sete da peça nos esclarece nesse sentido. Carlota é procurada por Montevideú, o país estava sofrendo ameaças de invasão e sem recursos lhe pede dinheiro:

Logo chegaram *súplicas* sim à Augusta Dona Carlota: dessa vez por dinheiro! Vejam vocês, filhos todos da Península Ibérica, era *dinheiro* agora que eles queriam... Pois bem, o Príncipe Regente de Portugal. D. João, justamente nessa época houve por bem fundar o... *ELE cochila malicioso* [didascália] Banco do Brasil... e escolheu pra seu diretor um certo fidalgo, casado e do maior respeito sem dúvida, mas com fama de ser bonito e agradar as mulheres... Foi o quanto bastou pra que Dona Carlota me ordenasse trazê-lo à sua presença... *ELE cochila malicioso* [didascália] em Botafogo... pra uma consulta... hummm... financeira, digamos assim... [...] (ATHAYDE, 1998, p. 52).

Esse excerto apresenta a fala irônica do narrador Presas, e as didascálias afirmam ao leitor essa intenção cômica e grotesca, que também aparece no início da peça:

Fui requisitado pra ser secretário da Princesa Regente pela própria Inglaterra, nossa aliada, na pessoa do contra-almirante Sir Sidney Smith, que protegeu a fuga da família real pro Brasil... A corte de Portugal sã e salva na linda Baía de Guanabara! A enorme nobreza que veio só fazia, como o Príncipe Regente, dar graças a Deus... Quero dizer, todos menos a Princesa Carlota Joaquina. Ah, ingratidão, pecado de cabeça leviana [...]. Eu, secretário fiel servidor da Princesa Nossa Senhora, levei a ELA o que o destino e que o navio trouxe. Que brilho de raiva que foi da ingrata arrogante! *ELE cochicha alto, nervosamente* [didascália] Porque se o Príncipe é um banana, a Princesa é malvada... [...] (ATHAYDE, 1998, p. 22)

Na cena seis, nota-se uma mescla do cômico, do grotesco e da paródia, dialogando, por exemplo, com o filme de Carla Camurati, *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*; na fala de Carlota Rainha, quando ela recebe a notícia de que seu marido estava a impedir sua ida ao Rio da Prata:

Quem pode acreditar que é um príncipe da Europa esse otário bundão? João burro e glutão nessa bárbara roça que é o Brasil colonial! Estou cansada sim de viver empurrando essa cavalgadura patética e mansa, cego, gordo e bobalhão, mariquinhas chifrudo, pai mas só no papel de Bourbons que nunca foram Bragança! Coisa chata e pouca esse infante fugido e carola, filho errado e senil da Rainha maluca! Quem vai me prometer de aturar a cilada constante que ele é? (ATHAYDE, 1998, p. 41).

A peça recria também a obra de Presas, *Memórias Secretas de D. Carlota Joaquina*. No segundo ato de *Carlota Rainha*, o narrador declara: “Desde o ano de 1809 que conheço certos segredos lidos nas próprias confissões gerais da atual Imperatriz-Rainha que ela mesma, por distração ou incapacidade de proteger seus papéis, deixou cair em minhas mãos.” (ATHAYDE, 1998, p. 99. E “[...] a solução é tão fácil: uma simples ordem de pagamento daquilo que me é devido por direito me faria calar a boca pra sempre!” (ATHAYDE, 1998, p. 99). *Carlota Rainha*, de Athayde, se move, assim como a obra *Memórias Secretas de D. Carlota Joaquina*, pela motivação de Presas em receber pelos seus serviços; isso faz com que ele conte a história da Rainha daquela maneira. Essa opção adotada por Roberto Athayde propicia a forma épica, uma vez que a peça se utiliza da paródia, da ironia, do cômico e do grotesco para se construir, ou seja, é por meio das formas brechtianas que ela se realiza.

Nesse sentido, pensamos a técnica do *distanciamento* brechtiano, pois todas essas marcas estéticas e linguísticas contribuem para o efeito. Brecht também alerta que para a efetivação do *distanciamento* é preciso atentar-se de que não haja qualquer efeito mágico ou ilusório na peça, para que não ocorra a distração do espectador, pois ele precisa estar atento. Brecht espera que a atitude do espectador seja “a de uma pessoa que está fumando e observando algo ao mesmo tempo” (BRECHT, 2005, p. 40). Ao explicar a constituição de sua obra, Athayde reconhece o uso que ele faz do discurso que se escreveu acerca de Carlota Joaquina, retirando qualquer possibilidade mística de sua obra.

Nota-se ainda o uso dos três elementos que Brecht indica para o *distanciamento*: recorrência à terceira pessoa, volta ao passado, intromissão de indicação cênica e de comentários, gerando distância entre a personagem Carlota e seu espectador/leitor, para

que não haja sentimentos de empatia de quem lê, mas como espera o dramaturgo épico, instinto mutável, de mudança. A cena sete apresenta o recurso da terceira pessoa:

A Rainha clamando por vingança, povo luso-brasileiro! Enquanto o Reino Unido vivia aquelas horas tão lindas e melindrosas da aurora da democracia, era pra essas crises bobas de ciúme que ia a atenção e o brilho da Rainha! [...] (ATHAYDE, 1998, p. 133).

Uso da volta ao passado na voz do narrador:

Foi no ano de 1808 que pretendi voltar à Espanha de Buenos Aires onde muito vivi a aprendi. Embarquei num bergantim português que ia subir as costas do Brasil com destino ao porto da Vila de Santos. Foi ali que eu sofri a primeira notícia: Napoleão invadiu a Península Ibérica! [...] Foi aí que pintou uma notícia boa pra você, Rio de Janeiro, sortudo no meio da merda: é que enquanto na Espanha a família real vacilava mais pra lá do que pra cá com o avanço do agito de Napoleão, em Portugal D. João teve muito mais medo e fugiu, o esperto. Pra onde? Pra você, Brasil, país tropical e sossego de tudo! [...] (ATHAYDE, 1998, p. 21).

Comentário e indicação cênica:

[...] O maldito conseguiu fazer com que D. João me expulsasse do Brasil... E a Princesa, que eu pensava ser minha protetora, que eu imaginava tão incapaz de dispensar meus préstimos... nem sequer tentou dissuadir Seu Augusto Esposo, o Príncipe Regente! *Ressentido* [didascália] Em vez disso, logo bolou pra mim um exaustivo programa de trabalho a ser feito na Espanha pela sua subida ao trono como regente... *Bastante perturbado* [didascália] Ah, quero que saibam disso, as promessas que depois foram quebradas de uma velhice tranquila na minha amada Catalunha, coisa que nunca mais vou ter... (ATHAYDE, 1998, p. 89).

Na fala de Athayde, Carlota Joaquina “[...] simboliza perfeitamente o absolutismo *ancien régime* que ruiu em 1789 na revolução francesa mas ainda resistiu por mais de quatro décadas em Portugal, defendendo-se com unhas e dentes da febre de liberdade que se irradiava de Paris.”, e que “escrever uma peça histórica significa enfrentar grandes problemas de forma e de conteúdo”. (ATHAYDE, 1998, p. 11).

O intuito da peça, ainda nas falas de Roberto Athayde, é propor uma interpretação histórica e não tratar da história propriamente dita (1998, p. 12). Nesse sentido, alinhamo-nos à teoria brechtiana. Trata-se de refletir a respeito da história do Brasil, a que preço foi dada a democracia ao país, quem a promoveu: “É muito oportuno no Brasil de hoje

revisitar uma rainha que, colocada na primeira bifurcação da nossa história no sentido da democracia, representa seu maior obstáculo e tudo o que possamos imaginar de ruim.” (ATHAYDE, 1998, p. 9).

2 O RETRATO FEITO ACERCA DE CARLOTA JOAQUINA

2.1 Palco, iluminação, coxia⁷: a vida do dramaturgo Roberto Athayde

Roberto José Austregésilo de Athayde é um dramaturgo carioca, nascido em 1949, filho do célebre jornalista Austregésilo de Athayde, que ocupou a presidência, por muitos anos, da Academia Brasileira de Letras. O teatro, entretanto, não foi o primeiro amor de Roberto Athayde, mesmo a escrita sendo algo próximo de sua família. Athayde viveu nos Estados Unidos desde os seus dezessete anos, quando teve contato com o mundo da música, chegando a desejar uma carreira como compositor; mas a sua experiência na Faculdade de Música em Michigan mostrou outro talento, que seria a escrita dramática.

O mundo das letras se fez presente desde a infância de Athayde; já com nove anos ganhou sua primeira máquina de escrever, e aos treze anos declamava com facilidade trechos de *Os Lusíadas* com seu psicanalista; em suas aulas de matemática tinha, no entanto, dificuldade com a escola e foi expulso diversas vezes. Com isso, passou a estudar em casa, tendo acesso a um bom letramento, com aulas de alemão, espanhol, inglês, francês e piano; aos dezessete anos, retorna ao ambiente escolar, ingressando em uma escola em Michigan, nos Estados Unidos. A sua volta ao Brasil, em 1971, com vinte e um anos, ocorre no auge da ação censória do regime ditatorial brasileiro. A partir do seu regresso, Athayde escreveu e estreou sua primeira peça, *Apareceu a Margarida*, aos vinte e três anos, em 1973, no palco do Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro. Devido a esse trabalho, Roberto Athayde ganhou o Prêmio Molière do Teatro Carioca, em 1973, como o Melhor Dramaturgo da cidade do Rio de Janeiro.

⁷ Formada por cortinas pretas, a coxia fica nas laterais do palco e é para onde os atores vão quando saem de cena ou onde aguardam antes de entrar. ... Em algumas produções, a coxia também ajuda os atores a se posicionar dentro do palco. *In*: Como é um teatro por dentro? <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-e-um-teatro-por-dentro/>. Acesso em: 30 dez. 2021.

Desde o sucesso de seu monólogo *Apareceu a Margarida*, Athayde pouco ficou no Brasil; arriscava breves experiências como ator em países estrangeiros; e naquele período dirigiu uma versão da peça *Réveillon*, de Flávio Márcio.

Apareceu a Margarida desabrocha em um contexto ditatorial. É uma peça pensada, principalmente, pelo teor político, sobretudo pela caracterização da personagem principal - a professora autoritária-, mas, apesar dessa predominância, ela pode ser lida independente de tal interpretação; inclusive, esse viés social ficou realmente enfático posteriormente, em uma remontagem em 1978, com o mesmo diretor Aderbal Freire Filho e a mesma atriz brasileira, Marília Pêra.

Com essa peça, Roberto Athayde traz para o panorama teatral uma figura social importante, uma professora, mas não é uma simples docente, ela representa um símbolo de sua época, a ditadura. Os recursos dessa personagem perpassavam desde a chantagem até a sedução, da demagogia à repreensão, levando seus alunos ao desvario, fazendo, possivelmente, um paralelo com a vigente violência ditatorial instaurada na época.

Essa professora é autoritária e intempestiva, e submete sua turma a situações constrangedoras, propondo ensinar a seus alunos "os fatos da vida". (ATHAYDE, 2003, p.122). Pode-se afirmar que a turma é representada pela plateia. É por meio dela que há a personificação de instituições repressoras e, devido ao contexto da sua produção, a ditadura apresenta suas contradições e impõe-se perante a plateia de forma violenta; “seu discurso é entrecortado por picos de agressividade e de candura, o que caracteriza o perfil esquizofrênico e contraditório das escolas, desconectadas da realidade político-social do país”. (CORREIA, 2013, p.16). Foi uma peça traduzida em diversas línguas e apresentada em muitos países; segundo Athayde (2003), o texto foi traduzido para o espanhol, inglês, francês, italiano e grego.

Roberto Athayde escreveu diversos textos. Em uma narrativa breve de ficção científica surge *Um Visitante do Alto* e *Manual de Sobrevivência na Selva*, que vai tentar retratar uma reflexão existencial a partir de quatro sobreviventes de um acidente de avião, perdidos na Floresta Amazônica; essas peças foram escritas em meados de 1974, inaugurando o repertório de um grupo criado por Aderbal Freire-Filho, que se chamou Grêmio Dramático Brasileiro. Em *Os Desinibidos* surge, novamente, uma parceria entre Athayde e Aderbal, em 1983, que trará ao público uma visão crítica da Psicanálise; na década de 1990, a atriz Vera Fischer teria, com essa peça, sua primeira grande chance nos palcos. Dez anos depois, há a estreia, com a direção do próprio Athayde, de *Crime e Impunidade*, que o dramaturgo vai nomear como uma “tragicomédia de costumes”. No

Fundo do Sítio terá uma montagem em Londres, em 1976; trata-se de um diálogo insólito entre duas amigas de infância, que se reencontram depois de quarenta anos.

Dentre suas obras, algumas são inéditas, nunca subiram ao palco. *O Reacionário*, 1971; *A Viagem ao Oriente*, 1984; *Carlota Rainha*, 1994; *A Arquiteta e o Rei do Ladrilho*, 1988; *Os Quatro Pilares da Decência*, 1991; *D. Miguel, Rei de Portugal*, 1998; *A Grande Visita* e outros escritos em língua inglesa. No ano de 1986, fez uma adaptação de *O Mistério de Irma Vap*, de Charles Ludlam, para a representação da atriz Marília Pêra, e interpretada por Marco Nanini e Ney Latorraca. O dramaturgo publicou ainda volumes de contos e poemas durante sua trajetória. Apesar de nunca ser encenada, *Carlota Rainha*, nossa especial atenção neste trabalho, será parte dessa escrita política de Roberto Athayde, talvez a mais escancarada delas, juntamente com a peça *D. Miguel, Rei de Portugal* [a tetralogia *A Casa de Bragança*].

2.2 A ficção: *Carlota Rainha*, de Roberto Athayde

O depoimento de Presas é apaixonado e injusto, sem dúvida, em muitos passos. Isso, porém, não invalida a larga soma de informações que o livro possui sobre uma série de fatos e episódios que interessam à história. (Edições do Senado Federal – V. 130 -Brasília, 2013; Tradução revista, anotada e prefaciada por R. Magalhães J.)

Quando nos deparamos com uma peça teatral, logo imaginamos a representação no palco, os atores. Isso acontece pelo próprio texto, que leva o leitor a se pôr nesse papel imaginativo. Essa é uma discussão ampla e será tratada com mais cuidado no decorrer da pesquisa; no entanto, desde este momento inicial, é imprescindível discutir a importância desse gênero para a sociedade e para esta pesquisa.

O teatro, tendo como uma de suas virtudes principais a representação cênica, acaba por englobar um público amplo. Essa é uma das características do teatro moderno, ter a capacidade de chegar a diversos âmbitos sociais, pois valida-se de uma linguagem diversificada, cênica, gestual, oral, ou pelo silêncio, possibilitando o diálogo com variados meios de comunicação. Por isso, é possível compreender o porquê de o teatro ser vigiado, censurado e temido, por ser uma cultura que tem acesso à mente humana.

As sociedades têm atribuído papel diferenciado ao teatro. Na Grécia antiga, ele tem função cívica, fundamental para a organização da polis; na Idade Média, a Igreja recorre ao teatro como auxiliar no processo de

difusão da fé católica; a corte elisabetana o elege como um de seus principais divertimentos; não raras vezes o teatro é utilizado como arma panfletária e de crítica social, sofrendo censuras em muitos países e épocas. Isso só vem reforçar a importância do teatro no contexto de produção cultural humana.. (PASCOLATI, 2009, p.109-110).

Nesse sentido, Roberto Athayde traz personagens da história portuguesa por meio de um drama histórico para o Brasil. Carlota Joaquina, a Rainha de Portugal e do Brasil, nome carregado de dilemas, torna-se peça-chave para refletirmos no tocante à historiografia brasileira, até então estigmatizada, uma vez que, validando-se por meio do gênero teatro, tem a possibilidade de apresentar o que poderia ter acontecido e não apenas o que aconteceu. O teatro possui essa liberdade dentro do texto literário.

Neste trabalho, discutiremos o outro lado da moeda, como Carlota Joaquina é representada no mundo ficcional, qual a visão de Athayde a respeito dessa figura histórica, bem como a escolha narrativa, os diálogos, as personagens reais e ficcionais, os fatos escolhidos, onde fica o foco das ações de Carlota. Tudo é uma visão que enaltece o imaginário histórico nacional? Esses questionamentos guiarão nossa visão de telespectador/pesquisador a respeito da peça.

Carlota Rainha (1994) é uma peça perpassada pelo filtro do real, escrita em dois atos, que põe em ação figuras reais do cenário constitucional do Brasil: a Infanta Carlota Joaquina, seu esposo, D. João, seus filhos, D. Pedro, D. Miguel e seu ex-secretário, José Presas. A peça é narrada pelo ex-secretário de Carlota Joaquina, Dr. José Presas, que, exilado na França, sem receber pelos serviços prestados, resolve denunciá-la a todo o povo como a Rainha caloteira. Na voz de Roberto Athayde, Carlota Joaquina foi escolhida como a personagem protagonista, porque ela é “adequada para simbolizar o que veio antes, o absolutismo consagrado pelo direito divino dos reis. Optei por um conteúdo autêntico, apesar de tendencioso [...]” (Ciclo de Leituras Dramatizadas - Academia Brasileira de Letras, 2008).

As figuras escolhidas por Athayde para compor *Carlota Rainha* (1994) são: Dr. José Presas, narrador e ex-secretário de Carlota; Filisbino, escravo da Rainha; Sir Sidney Smith, o contra-almirante inglês que comandava a esquadra britânica e amante de Carlota; Fernando Carneiro Leão, o homem escolhido por D. João VI para ser o primeiro diretor do Banco do Brasil e um dos amantes de Carlota; General Huidobro, um dos personagens espanhóis que vêm de passagem ao Rio de Janeiro; D. Pedro, Príncipe Real, Imperador do Brasil e Rei de Portugal, um dos filhos da Rainha; D. Miguel, filho favorito da Rainha,

Infante de Portugal e depois Rei de Portugal; D. João, Príncipe Regente de Portugal, depois Rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Imperador honorífico do Brasil e esposo de D. Carlota; Lobato, barbeiro-visconde, favorito do Rei D. João; Pulquéria, dama confidente da Rainha; açafatas-ciganas, seis criadas espanholas de Carlota; Cadetes, a polícia privada de D. Carlota, composta por seis mestiços; Conde de Parati, camareiro-mor do Rei; Marquês de Castelo-Melhor, reposteiro-mor do Rei; Visconde do Rio Seco, cortesão célebre pela riqueza que possuía. As Princesas eram as Infantas filhas da Rainha, sendo que seis delas aparecem no primeiro ato e quatro no segundo ato. A peça apresenta algumas personagens secundárias para compor as cenas, como o Rei de Armas, Bispo-Capelão-Mor, Padre Macamboá, revolucionários militares e civis, padre-confessor, ministro, Embaixador da Inglaterra, Intendente da Polícia, mensageiros, criados, escravos e o Povo do Rio de Janeiro.

Os fatos escolhidos na peça podem reforçar ou desmistificar a imagem da época e das figuras reais da casa de Bragança; para podermos realizar essa ponte, detalharemos os acontecimentos narrados, adentrando o mundo ficcional aberto pelo imaginário do dramaturgo Roberto Athayde.

O espaço da trama será o Brasil colonial, cenário no qual serão narradas todas as peripécias de Carlota Joaquina, pela voz masculina de José Presas, na condição de ex-secretário, exilado na França pelo marido de Carlota, o Rei D. João. É de lá que ele comandará uma denúncia contra a personagem principal; revoltadíssimo, declama ao povo do Rio de Janeiro, em 1829, vários esquemas da Corte Portuguesa e, principalmente, os planos de Carlota. No primeiro ato, Presas narra as ordens que cumpria da ainda Princesa Regente, e deixa clara sua revolta em não receber pelos serviços prestados a ela, já que era ele quem realizava a ponte entre diversos de seus negócios entre Portugal, Espanha, Brasil e as demais redondezas.

José Presas, nosso narrador, inicia a história da Corte com a vinda da Família Real ao Brasil, que se deu com a guerra comandada por Napoleão Bonaparte à Península Ibérica, e a ideia do Rei D. João em sair fugido para uma terra desconhecida, pois o ditador vinha cercando os países, e estava de olho em Portugal. É nesse momento que Presas é designado para ir ao Rio de Janeiro, requisitado pela Inglaterra, para servir de secretário da Princesa Regente, Carlota Joaquina.

No Brasil, em 1808, Carlota encontra-se perturbada pelas notícias, na casa em Botafogo, onde a Rainha tinha sua própria corte. Carlota Joaquina recebe e percebe a situação em que se encontra sua família, com a regência de Napoleão. É vendo a situação

em que se encontra o trono espanhol, que Carlota, assídua, declara sua intenção em ser aclamada Princesa Regente da América do Sul. Segundo ela, “[...] salvas as colônias tão ricas. Buenos Aires, Montevidéo, Assunção, Santiago, Sucre, Potosí, Lima, Quito e Havana [...]”. (ATHAYDE, 1994, p. 30). E a missão de preparar o terreno para esse acontecimento é dada ao seu secretário. Nessa primeira missão confiada a seu secretário, há o primeiro nó da peça, ou seja, a primeira busca da personagem por seu desejo; as demais personagens agem no sentido de desatar esse nó.

Verificamos já no primeiro ato da peça as alianças da personagem Carlota Joaquina; alguns nomes se farão mais comuns no decorrer no texto, como é o caso do inglês Sir Sidney Smith, o apoio da Rainha com a Inglaterra, aliado importante também para chegar à desejada aclamação.

Nesse diálogo com o contra-almirante é apresentada ao leitor, pelas indicações cênicas, a descrição dos gestos das personagens, a malícia e a informalidade com que a Princesa recebe Sir Sidney Smith em seus aposentos íntimos. Notamos que algumas indicações cênicas marcam seus atos nesse diálogo, como: maliciosa, insinuante, sonsa, fulminante, provocante; o que também será correspondido da parte dele, quando temos indicações como: sensual, provocante. Pela declaração do narrador, fica claro, também pelas indicações cênicas, a ironia com que ele declara a consolidação dessa aliança. “Ficou assim consolidada a... *ELE tosse ironicamente...* aliança com a Inglaterra na pessoa do Contra-Almirante Sir Sidney Smith.” (ATHAYDE, 1994, p. 40).

O primeiro percalço ocorre ainda nos preparativos, quando D. João, que antes havia apoiado os planos de sua esposa, agora já não os assiste com bons olhos, retirando a permissão dada a ela para que fosse a Buenos Aires para ser aclamada, o que aponta a tensão da ação.

Nesse momento da peça nota-se um jogo de interesses a favor e contrário à vontade de Carlota. Repentinamente, Montevidéo clamou pela ajuda da Princesa Regente, que, sem recursos para lutar contra o ataque de Buenos Aires, pedia armamento, dinheiro e recursos para propaganda reacionária. O que se tinha no Rio de Janeiro logo foi enviado para lá, mas o problema maior estava no pedido monetário do Governador, que demandou da Princesa lançar mão de mais alianças e negociações, ainda que seu secretário a fizesse dispor de diversas joias suas em prol dessa ajuda, reavivando, inclusive, a memória da

monarca Rainha Isabel⁸, para motivar a ação de Carlota, mesmo ela o fazendo, não foi o suficiente. (ATHAYDE, 1994, p. 58-59)

Nas terras brasileiras, estava sendo fundado o Banco do Brasil, fato narrado pelo olhar malicioso de Presas, quando ele descreve: “[...] Pois bem, o Príncipe Regente de Portugal, D. João, justamente nessa época houve por bem fundar o... Banco do Brasil... e escolheu para seu diretor um certo fidalgo, casado e do maior respeito sem dúvida, mas com fama de ser bonitão e agradar as mulheres... [...]”. (ATHAYDE, 1994, p. 52). A ironia ocorre na insinuação do narrador de que ele era amante de Carlota. A Rainha, precisando de dinheiro, ordena uma conversa com o diretor rapidamente, mas ela fica irritada ao ver que era uma furada querer dinheiro por meio do Banco, que, aliás, não tinha os recursos monetários, além de ela ser friamente tratada pelo banqueiro nessa conversa primeira. Algumas indicações apontam que ela estava abrupta, agressiva, provocante e com uma lívida raiva no diálogo com Fernando, o diretor do Banco do Brasil.

Caminhando para o desfecho do nó apresentado anteriormente, há uma nova conversa de Carlota com Fernando; agora é ele quem procura a sua presença. O presidente do Banco, estando mais receptivo nesse diálogo, está mais aberto para dar detalhes para Carlota, mostrando o caminho para ela conseguir dinheiro; é um diálogo mais curto e insinuante, de ambas as partes; a cena encerra-se com uma relação sexual.

Ainda no primeiro ato, observaremos uma das únicas ações trazidas na peça do Rei D. João VI. Inteirado do caos instaurado para a conquista de Montevidéu, o Rei manda o exército brasileiro do Rio Grande do Sul cercar Montevidéu, o que é retratado pelo narrador com graça: “Ora viva! Finalmente um homem de ação [...]”. (ATHAYDE, 1994, p.77). O cômico também caracteriza a peça, pois o narrador constantemente ridiculariza as personagens, como nesse trecho, ao dar a entender que D. João não é um homem de ação.

Nesse momento, entra em cena mais uma personagem, o General Huidobro, que chegara da Espanha ao Rio de Janeiro, com destino ao Rio da Prata, como novo Vice-Rei

⁸ “Isabel, rainha de Castela, unificou a Espanha, retomou a Inquisição católica e levantou dinheiro para a viagem de Cristóvão Colombo às Américas.”; “Isabel não penhorou joias, como dizia uma lenda antiga, mas mobilizou um grupo de comerciantes amigos, dispostos a correr o risco de prejuízos em nome da rainha.

Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/mulheres-que-mudaram-o-mundo-isabel-1a-rainha-de-castela/> Acesso em: 7 jul. 2021.

de Bueno Aires. Carlota, ao saber de sua vinda, está convencida de que ele a levará para os portos espanhóis para ser aclamada Rainha da América do Sul. Para tal intento, monta-se uma cerimônia improvisada, no palacete da Princesa, em Botafogo, para Carlota chegar em Montevideú e Buenos Aires com o General Huidobro, e escoltada pela esquadra do inglês Sir Sidney Smith. Em meio aos gritos dos cadetes da rainha, de Vivas, e as falas de Carlota acerca de seu direito de aclamação, o General tenta pronunciar-se, mas é interrompido constantemente; até que, exaltado, consegue falar; não oficializa o trono de Carlota, em contraponto, pede-lhe um novo encontro, exigindo a presença do Comandante da fragata de Prueba; logo, seu plano não deu certo, e se pede a remissão de nova cerimônia.

Na próxima cena, há o ponto de vista do narrador a respeito desse evento. O Comandante espertamente tirou o corpo fora, e deu um jeito de levantar âncoras da Baía de Guanabara.

Logo Carlota recebe notícias das ações de seu marido. Ele havia feito uma trégua entre Montevideú e Buenos Aires; com isso, o exército volta novamente para as terras brasileiras, o que prejudica Carlota no plano pelo Vice-Reinado. Mas ela prosseguirá sua saga, buscando tornar-se Regente da Espanha, seu direito, enquanto o trono espanhol encontrava-se sem o poder real. Essas ações geram um verdadeiro incômodo aos aliados do Rei, como a Inglaterra; D. João decide, ouvindo o Embaixador da Inglaterra, mandar o secretário da Rainha para fora do Brasil, e Carlota, sem contradizer, gera ressentimento ao secretário. Mas os serviços por ele prestados continuam, ela demanda serviços na Espanha, para que o plano da regência ao trono espanhol prossiga.

A seguir, haverá uma reviravolta; o irmão de Carlota volta ao trono espanhol e a ditadura napoleônica deixa de reinar. Ainda nessa cena, D. João busca elevar o Brasil a *status* de Reino, já que, diferente de Carlota, ele tinha apreço por esse lugar, mais do que sentia por Portugal. Percebe o peso que ele receberia nos Congressos, contra a vontade de Carlota que, segundo Presas, odiava o Brasil: “coloniuzinha de crioulo...” (ATHAYDE, 1994, p.91).

Na cena seguinte, ocorre a morte da mãe do Rei D. João, D. Maria I, a Louca; a reação de Carlota é vislumbrar seu reinado. Depois da solenidade pela morte de D. Maria I, chegamos ao fim do primeiro ato.

No segundo ato da peça, o narrador inicia dizendo: “[...] Da minha boca tão ressentida ainda vão ouvir a sequência das culpas da Dona Carlota: de *Princesa degradingolada a Rainha transviada!!* [...]” (ATHAYDE, 1994, p.99). A famosa busca pelo

recebimento da dívida ainda surge nas primeiras cenas desse ato com fervor, mas ela, a causa de toda denúncia, terá reviravolta no decorrer do segundo ato.

Depois da perda do vice-reinado do Prata e a perda da regência da Espanha, o narrador acusa Carlota, dizendo que ela passou a causar sofrimento a D. João: “[...] aí a Princesa gananciosa virou uma Rainha injuriada causando tanto sofrimento ao bondoso Rei de Portugal! [...]” (ATHAYDE, 1994, p.100). Essa passagem remonta à ideia de rei bonzinho e de rainha má, que discutiremos mais à frente.

Com o poder de Carlota aumentando, devido a sua passagem de Princesa para Rainha, quando seu marido perde a mãe e passa a reger Portugal, nota-se que ela buscava cada vez mais impor o seu poder. Segundo Carlota, “respeito”, desde os mais baixos, como o povo que morava no Brasil, como o corpo diplomático, que era a favor do Rei, seu marido; “[...] apenas para intimidar a população diante do seu poderio e sobretudo humilhar o corpo diplomático com a sua incontrolável xenofobia.” (ATHAYDE, 1994, p.100).

Com seu ex-secretário exilado, Carlota o substitui nos serviços no Brasil, colocando seu escravo particular, Filisbino, na função. O ex-secretário não disfarça a surpresa e nem o desgosto por essa notícia, mas diz que mostrará apenas a verdade e não iria julgar, pois isso caberia ao Povo, que, segundo ele, era tão espezinhado pela Rainha.

Com as novas disposições da então recente Rainha, ela passa os primeiros pedidos ao Filisbino, que antes andava seminu, agora aparece trajado com roupas coloridas. A Rainha não admitia que sua corte não recebesse as cortesias adequadas, e ordena que todos que se dirigissem às suas proximidades abaixassem a cabeça em sua reverência, inclusive e, principalmente, o corpo diplomático e o embaixador americano, do qual ela tinha grande raiva e rivalidade. Em troca da vigilância e dos demais serviços, ela promete ao escravo alforria e liberdade. Nota-se que essa ação da Rainha desencadeará as demais ações de outras personagens.

Carlota Joaquina será alertada por Fernando, o banqueiro, que essa imposição era perigosa e podia causar-lhe danos, ser malvista na corte, pois alguns representantes estavam reclamando dessa sua postura ao Rei D. João VI, mas ela não o escuta. Fernando ressalta a sua preocupação, devido a sua boa relação com o Rei e com o Banco, e declara isso à Rainha, que o acolhe, envolvente; Carlota diz: “Oh... o Rei... Mas o Rei é mansinho, todo mundo sabe... E o inglês se dá um jeitinho...” (ATHAYDE, 1994, p.111). E assim termina a cena.

Antes do diálogo entre Carlota e D. João, convocado no meio da conversa com Fernando, o narrador dá sua opinião acerca do Rei: “Apesar de absoluto, foi mais constitucional pelo escrúpulo que tinha que certos imperadores liberais que outorgam Constituições, mas sem querer parar de mandar... Foi ele quem preparou a independência do Brasil [...] Só Deus sabe o que sofreu nas mãos de D. Carlota! [...]” (ATHAYDE, 1994, p.112). E o narrador ainda usa de dizeres para colocar que a Rainha havia tentado contra a vida do Rei: “[...] dizem que até morreu envenenado a mando da tinhosa [...]” (ATHAYDE, 1994, p.112).

Acompanhado de Lobato, o barbeiro particular do Rei, ele declara sua preocupação com o encontro com sua esposa, e demanda ordens ao seu companheiro, dizendo que qualquer exaltação extrema de sua esposa deveria ter intervenção policial; o Rei faz um decreto para Carlota, e mostra ao Intendente de polícia.

Entra Carlota. Em passos rápidos, dirige-se ao Rei, estende sua mão a ele, mas puxa-a ligeiramente, beijando seu rosto, assustando-o. Carlota mostra-se íntima ao Rei, tratando-lhe carinhosamente, mas ele é direto, deixando-a perplexa. Há uma clara discordância de interesses no diálogo, ficando ambos furiosos: “Chega! [...] Basta de contrariar a vontade de cima, do Rei que já disse e do céu que em lugar de dengosa Princesa me deu megera vituperante!” (ATHAYDE, 1994, p.117).

Há ainda alfinetadas familiares, quando o Rei fala a Carlota acerca de seu estado de mãe, chamando-a de “sem compostura e insuficiente”, o que esquentava ainda mais o temperamento da Rainha. Com isso, entra o Intendente para controlar a situação; o Rei coloca sobre a mesa o decreto, e ordena que ela se retire. Nesse momento, Carlota volta-se ao Rei, “odienta” – “Ah, mil vezes Infanta de Espanha pra não me rebaixar ao boçal, desprezível vizinho! Cuspo Eu, Carlota Bourbon...” (ATHAYDE, 1994, p.119). Nessa parte, é possível perceber a atenção dada para a ideia de que a relação entre Carlota Joaquina e seu esposo era apenas caos e disparate.

Depois dessa cena, cai por terra a cobrança de Presas a Carlota, ele havia perdido as esperanças, mas, exilado, sem receber e sem medo, continua a contar os atos de Carlota.

Desse momento em diante são apresentadas novas peripécias no caminho. Enquanto as terras brasileiras ganham atenção, Portugal ia sendo abandonado e deixado em mãos estrangeiras, o que fez com que o Povo se revoltasse pela volta dos Reis. A junta que estava governando Portugal exigia a volta do Rei, mas ele não estava querendo voltar: “Preferia mil vezes sua sesta tropical de São Cristóvão a enfrentar de novo o oceano e, pior ainda, revoltosos em Lisboa [...]” (ATHAYDE, 1994, p.121). Foi então que o Rei foi

aconselhado a mandar seu filho, D. Pedro, em seu lugar; mas este, que crescera no Brasil, não queria sair do país, além de sua esposa estar esperando um possível herdeiro.

Nesse momento, Carlota entregava-se a uma crise de ciúmes, o narrador “abana a cabeça em reprovação”; ciúmes de Fernando, que seria pai novamente. Verificamos o interesse do autor em retratar alguns boatos polêmicos que cercaram a vida da rainha na vida real; na peça, o narrador é o responsável por tal julgamento.

Carlota conversa com Filisbino acerca das difamações que a cercavam - seu caso com o banqueiro Fernando e boatos de que seu filho D. Miguel não era filho do Rei. Para realçar ainda mais os boatos, ela ouve tudo isso de sua amiga e confidente, Pulquéria, mas logo a dispensa e a cena seis encerra-se.

A cena sete inicia-se com o narrador indicado como *sensacionalista*, isso pode apontar que ele estaria trazendo assuntos que provocavam escândalo e que chocavam a sociedade, podendo estar ou não a fazer um discurso falso. Segundo ele, em meio a tantas decisões e acontecimentos, Carlota pensava apenas na vingança contra a esposa de Fernando. O Rei, no entanto, continua tentando achar uma solução para Portugal, sabendo que era impopular a ida de seu filho D. Pedro para lá; o que não constava ao Rei era seu filho não acatar suas ordens.

Mas Dom Pedro não é feito da mesma massa que o Rei. É do tipo impulsivo: não quis se conformar com as ordens do pai e... resolveu pela primeira vez botar as manguinhas de fora: *preparou um golpe, gente!* Contra a própria vontade do Rei de Portugal...! (ATHAYDE, 1994, p. 134).

A próxima cena volta-se para Carlota. Em um diálogo com Filisbino, ela fica a par dos comentários feitos pela mulher de Fernando; possuída pela raiva, a Rainha ordena que Filisbino procure um crioulo violento para dar uma lição na mulher. Com sua saída, Carlota entra em cena com seu filho mais novo, D. Miguel, com apenas dezenove anos.

No diálogo, Carlota mostra ao filho sua opinião a respeito do decreto do Rei e discretamente seu plano de voltar para Portugal; mas D. Miguel enfatiza que o decreto deve ser obedecido por bem ou mal, mas Carlota, *como quem fala a uma criança*, como mostram as indicações cênicas, diz: “Mas não vai viajar, Meu amor; já se sabe que o Príncipe não quer e o Rei não tem força... Em vez disso vamos Nós, o que é muito melhor: pra nobre Europa, luxuosa e digna da gente...” (ATHAYDE, 1994, p.140). Entra em cena também D. Pedro, seu primogênito homem. Almejando sua volta para Portugal, Carlota

discretamente busca saber os interesses de seu filho mais velho, mas este já planejava sua estadia no Brasil.

Na cena nove, tem-se a notícia da morte da mulher de Fernando; o crioulo mandado pela Rainha fez mais do que o serviço; com esperanças de receber mais, o narrador anuncia: “*a Rainha é assassina!*” (ATHAYDE, 1994, p.154).

D. Pedro adere aos revolucionários, que estavam no Brasil apoiando sua estadia; o Rei nesse momento encontra-se nas mãos de seu filho primogênito; sem saber desses seus planos, esconde-se com sua esposa e filhos. Carlota estava ciente de que D. Pedro tinha planos, apesar de não conhecer suas ideias.

Logo D. Pedro surge diante de seu pai, exigindo uma Constituição para Portugal e para o Brasil, dizendo que os revoltosos naquele momento clamavam pela oficialização do Rei, mas o Rei diz não existir; porém, o filho ferrenho ressalta que era a única solução, e assim sobem ao palco pai e filho declamando um discurso improvisado, mas que surte efeito. D. Pedro fica no Brasil.

O príncipe D. Pedro volta-se ao povo e anuncia sua permanência no Brasil, e os gritos bradam ao novo Regente, que mais tarde aclamou a Independência destas terras. A cena treze é emblemática. A ultrajante despedida da Família Real e, principalmente, da Rainha, que saía em meio aos gritos do povo: “Viva a Rainha Nossa Senhora! Piedade da gente, Madame Rainha! Puta! Puta! Vai que é mole! Té Logo, Carlota! Pega ladrão! E ela, delirante, retribui “Até nunca, macacada! [...]” (ATHAYDE, 1994, p. 172).

A última cena é do narrador, que, sem receber e até mesmo sem esperar mais por isso, faz seu discurso final; em suas últimas palavras, declama: “A política, enfim, que precede o relato: são as mil aventuras da vaca no brejo! Entende tudo, povo, goza e aprende a sofrer a Imperatriz-Rainha ou *então se revolta e destrona*: ela que deu o brilho e apresentou para vocês.” (ATHAYDE, 1994, p.175).

2.3 A personagem Carlota Rainha

Ainda que haja um acervo de estudos acerca das mulheres, nota-se, até o momento, uma carência de trabalhos que traçam o perfil histórico e ficcional da Rainha Carlota Joaquina, distanciando-a do senso comum. Grande parte das produções a seu respeito trata de disseminar a imagem de rainha *devassa*, como João Felício dos Santos, que, além de trazer no título de sua obra essa imagem - *Carlota Joaquina- A rainha devassa* (2008), a reproduz no decorrer de seu texto; na apresentação, chama-a de “rainha

pertinaz, incivil e ambiciosa”. (SANTOS, 2008, p.8). Além dessa biografia, há outro estudioso que compactua com essa ideia, Marcus Cheke, autor da obra *Carlota Joaquina a rainha intrigante* (1949), e a confiança do próprio José Presas, detonando a imagem de Carlota Joaquina, em sua obra *Memórias Secretas de Dona Carlota Joaquina*, dentre outras.

O filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* é, infelizmente, outro retrato do vasto imaginário anedótico propagado a respeito de Carlota. Segundo Carla Camurati, a idealizadora do filme, em uma fala para o Centro de pesquisa e formação Sesc, no ano de 2018, criar um filme falando do real do Brasil, a história real, não daria certo, pois as pessoas são muito críticas, não iam aceitar; logo, ela opta pelo *olhar do outro*, dessa noção emerge a estrutura do filme. Da conversa entre um inglês e uma menina surge a narrativa, não é a história nua e crua, mas a imaginação da criança a partir do que ela ouve; a ideia era o distanciamento. O filme também se caracteriza pelo humor, o pitoresco, como Camurati também ressaltará em uma entrevista para o Fantástico, em 1994. Nota-se que as obras dedicadas a Carlota Joaquina trazem desde o título o desprezo por sua imagem; termos como intrigante, a rainha do poder, a rainha devassa ilustram o estereotípico de Calota dentro da literatura, o que tampouco encontramos em obras dedicadas a figuras masculinas; por que vemos nas diversas obras dedicadas a Machado de Assis termos como estes dedicados a Carlota?. Não só na literatura observamos a rigidez a figura de Carlota, mas também nas artes plásticas, que procuraram retratá-la, existe uma série de pinturas que convém e confirmam o discurso rígido para com a Rainha, como apresentamos no anexo desta pesquisa.

Athayde preserva em sua obra traços evidentemente reais, trazendo momentos pertencentes à história. A fidelidade se mantém no acontecimento que desaguou na vinda da Família Real para ao Brasil, a invasão napoleônica, ainda que este não tenha sido o único motivo. A motivação surge desde o século XVII, nas comunicações políticas entre Luís da Cunha e Pombal, quando Portugal vinha sendo pressionado por diversos acontecimentos, até que é aconselhado definitivamente a pôr em prática essa alternativa - a mudança da Corte para o Brasil.

Percebemos a escolha em manter os nomes da Família Real, apenas as filhas de Carlota que serão nomeadas como princesas; os demais da Corte aparecem com nomes fictícios, exceto o secretário José Presas, que segue o nome real, e o importante aliado da Rainha, almirante inglês Sidney Smith, e algumas figuras que lutaram contra Carlota também se mantêm fiéis. A cena em que Carlota Joaquina dispõe de suas joias para ajudar

nos recursos de Montevideu é outro exemplo, pois ela procurou manter-se similar aos relatos históricos.

Os interesses de Carlota retratados na peça também são preservados, bem como os fatos da Independência do Brasil ficar nas mãos de D. Pedro, o nascimento do Banco do Brasil, a abertura dos portos e o espaço onde se manteve a Corte, dentre outros.

Apesar do não comprometimento da literatura com a história, Roberto Athayde dá a impressão de se preocupar em trazer trechos do real. Ainda que algumas ações de Carlota tenham protagonismo, são sempre subordinadas à consagrada visão de Rainha ninfomaníaca, suas alianças eram *consagradas* por sua capacidade de se aproveitar dos homens. "Na Corte de Lisboa, a mulher de D. João lembrava uma gata eternamente no cio [...] ao procurar seus amantes [...]", ironiza o jornalista e cronista Luiz Edmundo (1939).

É possível notar na peça uma presentificação de questões de gênero; Carlota é pintada até aqui como sensual, e esse apontamento é um dos que nos mostra o lado machista do texto. Dessa forma, Athayde dá sinais do patriarcado da época na peça, uma vez que toda mulher que se apresentava fora do padrão era atacada.

No entanto, apresentaremos no decorrer deste texto um apanhado de cenas para repensar a visão de Athayde, focando apenas em sua criação literária para as falas de Carlota Joaquina.

Outro marco retratado no segundo ato da peça é a saída da Família Real do Brasil para Portugal. Ressalta-se a relação de Carlota Joaquina com o povo brasileiro; na peça, é mostrada a indiferença com que ela se refere ao lugar e a seus habitantes, e a reciprocidade de ambas as partes; na peça, o povo e ela despedem-se em gritos e ofensas. Carlota realmente não gostava da intenção de seu marido de optar por sair fugido de Portugal, até por essa não ser uma atitude de sua personalidade, além de não estar num ambiente agradável como era sua realidade nativa, a Espanha, um fato compreensível, e que tampouco merece ser usado contra sua imagem.

Notamos uma carência até mesmo da literatura em retratar Carlota Joaquina fora do papel limitador de Rainha promíscua e esposa imoral.

O discurso é fruto de uma sociedade. Os séculos XIX e XX foram considerados momentos em que mais se frutificaram os saberes, demandando dos historiadores novas interpretações e revisitações ao passado; eles entram nesse momento "como legitimadores de um presente que se queria construir." (AZEVEDO, 2007, p.22).

No discurso histórico, o que se constata é que muitos fatos foram ocultados. Seguindo os padrões de uma sociedade muitas vezes reprimida, preocupada com certos valores morais, muitos historiadores ocultaram fatos relevantes do passado, deixando brechas que somente as suposições podem preencher. E é exatamente nesse ponto que se encaixa o papel importante da literatura. (BARAUSSE, 2021, p.40).

Essa exigência em definir um país resultou em uma biografia endereçada a uma sociedade patriarcal, da qual elencar a soberania feminina não é interessante. Essa hegemonia masculina não aceitava ser posta em *xequê*, por isso a história de Carlota Joaquina foi amenizada.

Para refletir acerca da peça, de todos os elementos teatrais que poderíamos trazer, optamos pelo diálogo, pois compreende-se que funda o estatuto do teatro. Portanto, os diálogos de Carlota Joaquina serão o ponto contraditório ao discurso de José Presas e de tantos outros. Após atentarmos-nos do imaginário que cerca Carlota Joaquina, precisamos estreitar nossa relação com a protagonista, analisando a personagem Carlota Joaquina, de Roberto Athayde, por meio de suas falas dentro do drama. Não se trata, no entanto, de uma exclusão do arco narrativo da peça, pois Presas serve a peça como antagonista, e sem as suas falas, não poderíamos tirar Carlota de um lugar de promiscuidade, uma vez que é ele quem a coloca nesse lugar, Presas se coaduna na peça, exatamente, como uma voz contrária, o que para o teatro é essencial, uma vez que esse todo estabelece o clima de tensão da peça.

Para a análise, levaremos em conta os debates literários presentes na obra *A personagem de ficção*, de Antonio Candido, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado e Paulo Emilio Salles Gomes, em especial o capítulo “A personagem no teatro”, de Décio de Almeida Prado.

Prado (2009) propõe analisar a personagem de teatro de três formas: o que a personagem revela acerca de si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito [aqui cabe ressaltar a importância de considerar o discurso de Presas dentro da peça]. São três caminhos de análise, mas o que a personagem Carlota Joaquina revela de si será nossa escolha de análise.

Décio de Almeida Prado afirma que o que a personagem revela acerca de si mesma só oferece algum interesse ou alguma dificuldade técnica quando se trata de trazer à tona esse mundo semi-submerso de sentimentos e reflexões mal formuladas, do qual mal chegamos a ter plena consciência; o autor explana que é possível chegar a esse fluxo de

consciência, no entanto, pelo romance. Com isso, o autor entende que o teatro não é o meio mais adequado para investigar as *zonas obscuras do ser*.

[...] torna-se necessário, não só traduzir em palavras, tornar consciente o que deveria permanecer em semiconsciência, mas ainda comunicá-lo de algum modo através do diálogo, já que o espectador, ao contrário do leitor do romance, não tem acesso direto a consciência moral ou psicológica da personagem. (PRADO, 2009, p.88).

Apesar dessa constatação, o teatro conseguiu ultrapassar essas restrições, criando alguns elementos capazes de executar esse papel de prospecção. Prado elege três: o confidente, o aparte e o monólogo.

O confidente é, de acordo com Prado, o desdobramento do herói, é um amigo, empregado, uma personagem na qual deixamos cair nossas defesas, confessando até o inconfessável. Já no aparte, o confidente somos nós mesmos, só o público ouve as maquinações da personagem; surgiu, no entanto, inserido pelo Realismo, a *quarta parede*, que é um recurso imaginário para separar público da personagem, o que Prado diz que é *ridículo*, mas “[...] de resto, o aparte jamais exerceu funções de grande transcendência [...]” (PRADO, 2009, p.89). O monólogo, partindo do realismo moderno, é a personagem que está efetivamente sozinha, em conversa consigo mesma, que só é admitida em casos especiais; ele cita, por exemplo, *A Morte do Caixeiro-Viajante*, de Arthur Miller, em que os desvanecios solitários da personagem são sintomas de sua desagregação mental.

Ao pensar o que a personagem faz, entramos no âmbito da ação; e isso, para algumas correntes, como a realista, legitima o teatro. “Drama, em grego, significa etimologicamente ação: se quisermos delinear dramaticamente a personagem devemos ater-nos, pois, a esfera do comportamento [...]” (PRADO, 2009, p.91). O termo ação não é equivalente apenas a movimento, pois, no teatro, o silêncio, a omissão, a recusa em agir, dentro do contexto da peça, também funcionam dramaticamente.

O terceiro modo de conhecimento da personagem é o que os outros dizem a seu respeito. Prado destaca nesse tópico o papel que o autor atribui à personagem, o grau de consciência crítica, que em certas circunstâncias não precisariam ter ou não teriam. Isso se fortificou no século XIX, dado que antes dessa época não se fechavam por completo as ideias do autor. Shakespeare não hesitava em carregar suas personagens com suas próprias *meditações*; o realismo moderno condenava a personagem a ser unicamente ela mesma, tirando o autor de cena. Brecht reformulou a relação autor-personagem. Seu

pensamento era instaurar um teatro político, que não fosse neutro perante a sociedade, incitando à ação e não à contemplação.

A presença do autor em seus espetáculos faz-se sentir clara mas indiretamente, através do espetáculo propositadamente teatral, dos cenários não realistas, ilustrados com dísticos explicativos sobre a peça, das canções que desfazem a ilusão cênica e põem o autor em comunicação imediata com o público. (PRADO, 2009, p.97).

Para pensarmos o que Carlota revela a respeito de si mesma na peça, apresentaremos os diálogos do primeiro ato. Já em suas primeiras falas, Carlota nega seu próprio sobrenome, Bragança, aliás, vindo do marido; desde o começo de seus diálogos, a protagonista mostra sua repulsa pelos Bragança; para a rainha, eles são uma corte covarde, que foge às guerras. E ela estende isso ao Brasil: “Não me fala, criado, nessa terra de nego com que Deus é servido castigar esse Meu sangue! [...] Esconderijo infeliz para uma corte da Europa...” (ATHAYDE, 1994, p.26).

Já nas três primeiras cenas, a Rainha Carlota aspira às suas principais cartadas. Em um diálogo com seu secretário Presas, ela fala de si, alegando sua obrigação como Infanta da Espanha, na falta de seus antecessores, que estavam presos por Napoleão: “Pela graça de Deus, Infanta de Espanha, eu tenho obrigações que vou saber cumprir. Na falta de meus pais e irmãos sou eu que detenho o direito divino Bourbon. [...] Eu sim devo tomar alguma providência e que seja da mais radical possível, porque a situação pede isso. [...]” (ATHAYDE, 1994, p.29). Aqui há a primeira visão dela a respeito de si mesma, de que apenas ela era capaz de salvar a corte espanhola: “Devo ir a Buenos Aires, doutor, me fazer aclamar Princesa Regente da América do Sul, pelo menos até que a matriz se defina.” (ATHAYDE, 1994, p.29).

Buscando a aliança com a Inglaterra, há uma segunda afirmação de si; Carlota, com *certa ironia*, diz: “Vossa senhoria é um homem esperto. Eu sou mesmo antes de tudo uma Infanta de Espanha porque nasci isso pela graça de Deus. Mas sou também muito ciosa das minhas obrigações como Princesa do Brasil.” (ATHAYDE, 1994, p.35). No mesmo diálogo, ela afirma e chama para si a responsabilidade de ser a esperança espanhola; define-se como herdeira do trono da Espanha e redondezas: “[...] sou Eu a herdeira do trono de Espanha com todo seu império ultramarino!” (ATHAYDE, 1994, p.36), e ainda: “É Minha intenção Me fazer transportar até Buenos Aires para ser lá aclamada Princesa Regente da América do Sul.” (ATHAYDE, 1994, p.37).

Na cena seis, a raiva de Carlota pelo marido fica ainda mais forte, quando ele resolve ir contra sua vontade, retirando seu apoio para a ida dela até o Rio da Prata. É então que ela se define pelo cansaço, por carregar o marido nas costas:

Quem pode acreditar que é um príncipe da Europa esse otário bundão? João burro e glutão nessa bárbara roça que é o Brasil colonial! Estou cansada sim de viver empurrando essa cavalgada patética e mansa, cego, gordo e bobalhão, mariquinhas chifrudo, pai mas só no papel de Bourbons que nunca foram Bragança! Coisa chata e pouca esse infante fugido e carola, filho errado e senil da Rainha Maluca! Quem vai me prometer de aturar a cilada constante que ele é? (ATHAYDE, 1994, p.41).

Em seguida, ela declara e se define novamente como a herdeira: “[...] Pois não recebo Eu, herdeira presuntiva do trono de Espanha, os parabéns de todo lado por essa mesma aliança? Nem tenho Eu por acaso a aliança pessoal e provada do próprio comandante da esquadra britânica no Atlântico Sul, o indomável Sir Sidney Smith? [...]” (ATHAYDE, 1994, p.43).

Na incessante busca pelo seu reinado, Carlota faz suas preces e se sagra como a futura Rainha: “[...] aqui estou a futura Rainha pronta a lutar por vós! Me dai forças sem par que liquide o inimigo, a asquerosa serpente francesa e seu veneno liberal. [...]” (ATHAYDE, 1994, p.49).

Na cena em que Carlota encontra o banqueiro para conseguir dinheiro para seus negócios, temos acesso ao joguete de cintura que a Rainha tem para com seu marido. D. João restringe as informações do Banco para ela, ou seja, o banqueiro não passa nada a Carlota, a mando do Rei. No entanto, ela resolve encontrar seu esposo, a fim de que ele atuasse por Montevideú, além de sondar mais opções. Nessa mesma conversa com Presas, Carlota Joaquina recebe mais um pedido desesperado de Montevideú; episódica, ela responde: “Por que desesperado se a esperança é a Princesa e a Princesa é a esperança dos fiéis espanhóis? [...]” (ATHAYDE, 1994, p.68).

No encenado encontro com Huidobro, para ser aclamada Princesa Regente, ela age com autoridade:

Por isso Eu Carlota Joaquina de Bourbon, pela Graça de Deus Infanta de Espanha e, na falta de Meus Augustos Pai e Irmãos, herdeira de trono de São Fernando e do imortal Carlos III, tomo em Minhas mãos ordenar medidas coerentes com a atual circunstância política. (ATHAYDE, 1994, p.85).

No segundo ato, há o encontro de Carlota e D. João; ela falará do seu lado genetriz, quando ela é afrontada pelo seu marido: “Nem falar dos Meus Filhos admito, que crescem Bourbons, que são livres e fortes e as Princesas ainda menos, que uma delas é pela graça de Deus Rainha da Espanha, pois cada por Mim com meu Irmão El-Rei!” (ATHAYDE, 1994, p.118). Ainda nesse encontro, ela mostra sua engenhosa forma de se sobrepor: “*Cuspi* na ridícula Casa de Bragança!” (ATHAYDE, 1994, p. 120). E dos mal-dizeres que rodeiam a pessoa de Carlota, depois de seu caso com o banqueiro, ela se coloca como vingativa: “A *vingança* vai ser o manjar da Rainha. E chega.” (ATHAYDE, 1994, p. 132).

No diálogo com seus dois filhos, D. Miguel e D. Pedro, Carlota Joaquina fala estar bem em suas presenças. E adiante, ao saber dos desejos do seu filho D. Pedro, declara: “Só assim posso Eu afinal sair desse buraco que se chama Brasil...” (ATHAYDE, 1994, p.145). Antes do fim dessa cena, depois de ficar a sós novamente com D. Miguel, a Rainha fala de si como mãe: “Tomo entre Minhas mãos tua cabeça, filho querido, e esqueço tudo mais. Quem há que não esqueça a vida, as coisas vãs, convencionais, tendo entre as duas mãos a cabeça querida de um filho que nasceu da Nossa vida...” (ATHAYDE, 1994, p.150).

Da ação de D. Pedro, sua mãe espera, junto com os demais filhos e de seu esposo, que a ideia vai dar certo. Ao ligeiro passo em que D. Pedro vai ao encontro de sua família, Carlota vai à sua frente e declara: “Meu Filho varonil, a Rainha obedece orgulhosa do Príncipe que tem: e com muita confiança que tudo vai melhorar se a sua voz prevalece...” (ATHAYDE, 1994, p.163).

Na última declaração de Carlota ao povo, ela não apenas fala de si, mas também do sentimento que carrega pelo Brasil, na cena de sua despedida: “Do Brasil nem poeira em levo: adeus, adeusinho! Nem lembrança do pó nem sufoco do mato, que *nada* de bom fica aí!” (ATHAYDE, 1994, p.173).

Do segundo modo de análise, Prado indica pensar a personagem pelo que ela faz, quais são suas ações dentro do texto literário. Das intenções de Carlota postas no primeiro módulo, passamos agora a apresentar como seus planos dentro da peça foram se encaminhando para constituir suas ações enquanto personagem.

Assim que chega ao Brasil, Carlota se encontra em dois cenários problemáticos: o trono espanhol sem a família Bragança e o Rio da Prata sendo atacado; ela declara sua intenção – ir a Buenos Aires aclamar-se Regente da América do Sul. A partir de então, várias cartas em nome da Princesa são enviadas e ela busca nesse momento estreitar sua

aliança com o almirante Sidney Smith, o que configura sua primeira ação para chegar à regência espanhola.

Escrevi o manifesto reclamando seus direitos à regência de Buenos Aires e do resto das colônias por ser ela a pessoa mais próxima ao trono cativo da Espanha. Fiz cartas privadas a dúzias de personalidades em cada uma dessas colônias: bispos, deputados, juizes, governadores e vice-reis... [...] convoquei para vê-la o Contra-Almirante Sir Sidney Smith! (ATHAYDE, 1998, p. 32).

Na peça, Carlota ainda será anunciada da situação do Rio da Prata, dos seus inimigos que estavam a atrapalhar seus planos, como o inglês Lord Strangford, além dos que cercavam o Príncipe; haveria rebeldes do Rio da Prata no Rio de Janeiro, e dessa problemática, Carlota passa a agir reforçando sua polícia pelas redondezas, e aqui ela reforça: “[...] aqui estou a futura Rainha pronta a lutar por vós! [...]” (ATHAYDE, 1998, p. 49).

Ainda buscando soluções para Montevideú, que lhe pediu ajuda, Carlota passa a agir pela busca de contatos importantes que a ajudassem monetariamente para que enviasse recursos para a capital; ela entra em diálogo com o diretor do Banco do Brasil, Fernando, e depois de não conseguir dinheiro, ela é aconselhada a dispor de suas joias para conseguir o dinheiro necessário para armamentos e demais recursos para Montevideú, configurando mais uma de suas ações dentro da peça.

Outra forma de notar o agir da protagonista é pela manutenção que ela faz para com seus aliados, em especial, ao Sir Sidney Smith. No diálogo que ela tem com seu secretário, cena doze, ela ordena-lhe que mande colocar umas pedrarias de diamante em uma espada para dar de presente ao comandante Smith.

O segundo ato da peça dá luz ao novo patamar de Carlota Joaquina, pois ela passa de Princesa Regente para Rainha; ela passa a agir e caracterizar-se claramente pelo absolutismo; e essa ação passará a ser um dos grandes problemas centrais do ato dois.

A Rainha ordena que seu escravo vigie e comande os homens que iriam representar sua corte no Brasil; absoluta, ela diz: “Todo aquele que cruzar com Pessoa Real, seja em coche, a cavalo ou em cadeira, deve *obrigatoriamente* parar, desmontar e se *ajoelhar* em sinal de respeito.” (ATHAYDE, 1998, p. 102). Por conta dessa ação, alguns figurões próximos ao Rei são humilhados nas redondezas da corte de Carlota, e seu esposo, recebendo diversas reclamações, convoca a presença da mulher em seu gabinete; no diálogo, nota-se que isso desencadeará na peça a rivalidade entre Carlota e D. João.

A peça ainda mostra Carlota agindo com ciúmes e vingança em relação ao seu caso amoroso com Fernando Leão, o diretor do Banco do Brasil, que, casado, envolvia-se com ela. Em um diálogo com Filisbino, seu escravo, ela é informada de que a esposa do banqueiro havia sido morta, depois de seu pedido de dar uma *correção* na mulher.

De sua última disposição, há o diálogo entre ela e seus dois filhos, Miguel e Pedro, os quais ela interpela acerca da intenção em relação à exigência da volta da Corte; Carlota age com os filhos mostrando sua vontade de voltar para terras portuguesas, e busca, discretamente, influenciá-los.

Partindo para o terceiro modo de análise da personagem de ficção, segundo Prado, analisaremos os diálogos em que as outras personagens falam de Carlota Joaquina. Nesse sentido, perceberemos que Presas, o narrador, será pontualíssimo em falar de Carlota Joaquina, as pinceladas em cima de sua figura não serão leves e logo no seu primeiro ato de fala ele diz: “Vou ficando nessa França mais iluminada pra poder gritar o escândalo que a Rainha representa! [...] Vou contar o que eu vi claramente vivido, que presenciei e fiz, cumprindo ordens da Rainha quando era ainda Princesa Regente [...]” (ATHAYDE, 1998, p. 20).

Da cena primeira, Presas declara: “É mais digna de respeito uma camponesa honrada ou uma pobre operária que cumpre o seu compromisso que uma Rainha faltosa que embroma o otário. E o otário sou eu.” (ATHAYDE, 1998, p. 20). Também revela dela, quando descreve que todos agradeciam sua chegada ao Brasil, menos Ela: “A corte de Portugal sã e salva na linda Baía de Guanabara! A enorme nobreza que veio só fazia, como o Príncipe Regente, dar Graças a Deus... [...] todos menos a Princesa Carlota Joaquina. Ah, ingratidão, pecado de cabeça leviana [...]” (ATHAYDE, 1998, p. 22). Entre *cochichos*, Presas ainda diz: “Porque se o Príncipe é um banana, a Princesa é malvada...” (ATHAYDE, 1998, p. 22).

E quando Carlota começa a expor suas primeiras intenções ao trono espanhol, Sidney Smith revela em seu diálogo com ela: “É muito velho a aliança inglesa com Portugal, Vossa Alteza sabe. Mas com a Espanha é muito novo e todos sabem que Vossa Alteza é antes de todo Infanta de Espanha.” (ATHAYDE, 1998, p. 35).

Presas revela que na situação de Montevidéu, a Princesa Regente era a única esperança – “Dona Carlota Joaquina de repente virou a única esperança do Governador de Montevidéu para ajudar a repelir o ataque iminente de Buenos Aires!” (ATHAYDE, 1998, p. 50-51).

Da sugestão que Presas oferece à Rainha para ajudar Montevidéu, ele declara: “[...] Porque não deixa de ser generosa a sua atual Imperatriz-Rainha, povo de Portugal e Brasil: e nós espanhóis também reconhecemos isso! [...]” (ATHAYDE, 1998, p. 70), mas logo a chama de caloteira – “[...] começou a atrasar minhas mesadas até secar completamente minhas pensões devidas, até se transformar em uma monarca caloteira endividada a um mísero plebeu, a um pobre intelectual como eu...? [...]” (ATHAYDE, 1998, p. 70).

Na cena treze, Presas a chama de ambiciosa: “[...] sendo *eu* a vítima da ambição da atual Imperatriz-Rainha [...] não conseguiu ser aclamada em Buenos Aires e qual foi depois disso? Quis ser regente da própria Espanha! [...]” (ATHAYDE, 1998, p. 88).

Da ação de D. João em elevar o Brasil a Reino, Presas fala que foi “[...] muito contra a vontade Dona Carlota Joaquina: porque D. João gostava do Rio... enquanto ela... [...] só se referia ao Brasil como... *coloniazinha de crioulo*” (ATHAYDE, 1998, p. 91).

O narrador continua; depois da perda das regências do Rio da Prata e da Espanha, Pressas declara que Carlota de “Princesa gananciosa virou uma Rainha injuriada causando tanto sofrimento ao bondoso Rei de Portugal!” (ATHAYDE, 1998, p. 100). Das declarações de Presas ele ainda reverbera o sofrimento de D. João nas mãos de sua esposa, e que ela possivelmente teria causado a morte dele: “[...] Só Deus sabe tudo o que sofreu nas mãos de D. Carlota! [...] dizem que até morreu envenenado a mando da tihosa... [...]” (ATHAYDE, 1998, p. 112).

Do diálogo de Carlota com D. João – antes de ela entrar em cena, ele dirige-se ao seu barbeiro particular: “Então, se ela grita ou fica exagerada demais vosmecê já sabe...” (ATHAYDE, 1998, p. 113) e já na exaltação do diálogo lê-se: “[...] Pode cortar o veneno da língua azarada que a dose já passou! [...] Basta de contrariar a vontade de cima, do Rei que já disse e do céu que em lugar de dengosa Princesa me deu megera vituperante!” (ATHAYDE, 1998, p.117) e ainda a chama de mãe insuficiente e Rainha sem compostura. No mesmo diálogo, o Rei ainda declara: “Cala a boca já, peçonha reincidente! E vai embora daqui, é o Rei que te ordena! (ATHAYDE, 1998, p. 119).

Na cena cinco do segundo ato, o narrador é claro ao afirmar a respeito de Carlota: “[...] acostumada só com violência, inquisição, absolutismo enfim! (ATHAYDE, 1998, p. 121). Ainda nessa cena, Presas declara-a entregue a uma crise de ciúmes pelo banqueiro, situação que ela vai pontuar em uma conversa com Filisbino, para saber as fofocas que a rodeavam, além de Pulquéria, sua amiga, que, ao visitá-la, reforça os boatos; Pulquéria declara “[...] Que a Rainha lhe come o marido, que é puta e repete a folgada

mestiça...” (ATHAYDE, 1998, p. 130) sobre os dizeres da mulher de Fernando sobre a figura de Carlota. Entre a cena sete e a cena dez veremos que Presas declara Carlota como *vingativa* e *assassina*, decorrente do caso dela com Fernando.

As últimas declarações de Presas se referem à despedida da Família Real do Brasil: – “O Rei sofreu, mas a Rainha exultava de conseguir ir embora... Enquanto D. João embarcou sem nenhum aparato e de noite com suas filhas queridas, a Rainha fez questão de embarcar no meio-dia, em frente ao Paço da Cidade numa lancha de gala...” (ATHAYDE, 1998, p. 171). E o povo, aos gritos, se despede da Rainha: “Putá! Putá! Putá! Pega ladrão! Morra a Carlota! Morra! Viva a Rainha Nossa Senhora! Viva! Viva Dona Carlota! Viva o Brasil! (ATHAYDE, 1998, p. 172).

Esse apanhado da peça nos permite chegar à seguinte conclusão: a peça reaproveita a mesma fonte do filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, retratando o perfil de Carlota Joaquina como devassa, e seu marido como um *bobão*. Assim como o filme satiriza os caracteres das figuras que fizeram parte dessa história, *Carlota Rainha* também o faz, criando uma esfera de ridicularização, captando imagens do senso comum e do imaginário conhecido.

Pobre Rei D. João VI, povo luso-brasileiro, de tão saudosa memória, mas como foi traído! A vida inteira por D. Carlota Joaquina e logo também pelos filhos: D. Pedro, o atual Imperador do Brasil, e D. Miguel, o usurpador sentado ilicitamente no trono de Portugal... E era tão bom o coitado do D. João que as más-línguas diziam que o badalo dos sinos quando ele passava era: Bão mas bobão/Bão mas bobão... (ATHAYDE, 1994, p. 112).

Mas o que enriquece a peça é justamente seu aspecto literário, o elemento criador de Athayde. Sua capacidade em entregar nas falas da personagem Carlota Joaquina os seus traços de criação, fugindo de uma obra preocupada com o real, uma vez que, se assim fosse, se caracterizaria apenas por ser uma obra histórica. É por meio dos diálogos de Carlota que Athayde pode apoiar-se na imaginação. É nessa questão ficcional que será possível investigar na peça a representatividade de Carlota Joaquina.

Quando nos desvencilhamos das informações de Presas, seus julgamentos e suas intenções, ainda que não as excluindo, conseguimos olhar com menos rancor para a figura de Carlota, dentro e fora da peça. Os diálogos em que sai de cena o narrador e entra apenas ela e outra personagem permitem-nos a aproximação da visão de Athayde acerca de Carlota Joaquina. Seguem alguns excertos da peça.

Destacamos a cena quatro, em que Carlota tem o primeiro contato com Sidney Smith – *A aliança da Inglaterra na Pessoa de Sir Sidney Smith*. Apesar do diálogo encerrar-se com uma correspondência amorosa mútua, nota-se, pela postura de Carlota, o seu interesse político em defender a Espanha – “Na ausência de Meus augustos Pais e Irmãos [...] sou Eu a herdeira do trono de Espanha [...]”. (ATHAYDE, 1994, p.36), um dos atos importantes ligados à sua imagem, bem como ser aclamada Princesa Regente da América do Sul e Regente em Buenos Aires, que também aparece no diálogo.

A cena catorze, *A Morte de D. Maria I, a Louca*. Outro diálogo que mostra os trâmites políticos e ocasionais que elevaram Carlota de princesa a rainha – “A Rainha morreu? Pois que viva a nova Rainha e renasça a esperança do povo! Se o momento é de luto, eu também me ajoelho e imploro a meu Deus o descanso dessa alma soberana.” (ATHAYDE, 1994, p.93); quando Carlota recebe essa notícia, não a trata com descaso, tampouco demonstra raiva da Rainha, ou seja, não percebemos um sentimento dela contrário à figura de Maria I. Notamos também que Carlota tinha plena sagacidade da situação, de que agora ela seria a esperança e a mais nova Rainha. Carlota Joaquina, na condição de personagem, revela, pelo seu próprio dizer, acerca de sua pessoa.

Partindo para o segundo ato, cena dois, *As Novas Disposições da Recente Rainha*: “Muito bem levantado o chicote da Rainha pra quem faltou com a mínima cortesia usada nesses reinos para com a realeza.” (ATHAYDE, 1994, p. 108); “Ah, não vai se preocupar que o Rei fique brabo Comigo. Essa fala já sei até de cor...” (ATHAYDE, 1994, p. 110). São duas falas de Carlota no diálogo com Fernando, o banqueiro na peça; Carlota revela sua personalidade, resgatando a educação esmerada e cortês que teve na infância, e acentua a relação de disputa de interesses que reconhecia com o marido.

Cena quatro – *Confrontação de D. Carlota Joaquina Com D. João VI*. “Reino Unido, pois sim, só se for da preguiça com a pouca vergonha! Quem deu a sugestão dessa fuga pro mato senão o boca-torta do inglês: embaixadores de merda!” (ATHAYDE, 1994, P. 116); “Nem falar de Meus Filhos admito, que crescem Bourbons, que são livres e fortes e as Princesas ainda menos, que uma delas é pela graça de Deus Rainha de Espanha, pois casada por Mim com Meu Irmão El-Rei!” (ATHAYDE, 1994, p.117-118). O que faz Athayde nesse momento, é colocar na personagem outro fato de sua atuação política, a tentativa de paz entre os países, casando sua filha com seu irmão, na tentativa de manter a união ibérica.

Cena oito – *A Rainha Interpela Seus Augustos Filhos*. No diálogo com D. Miguel: - “Nem podia, você que é a esperança tem direito a chegar a toda hora...” (ATHAYDE,

1994, p.138). “Mas não vai viajar, Meu amor; já se sabe que o Príncipe não quer e o Rei não tem força... Em vez disso vamos Nós, o que é muito melhor: pra nobre Europa, luxuosa e digna da gente...” (ATHAYDE, 1994, p.140). Desses fragmentos, retira-se a ideia da relação afetiva que Carlota tinha para com D. Miguel, seu filho preferido, e opinião que ela mesma dá, de que não via a hora de voltar para a Europa.

A cena onze – *O 26 de fevereiro de 1821*: “Que que é isso de corte que chora e fica nesse estupor, enquanto a calhorda se levanta dando tiros de canhão???” (ATHAYDE, 1994, p.160); “Corte demencial, ministério vazio, política servil, consequência fatal: é a mesma revolução do reino abandonado: o Rei fugiu, perdeu povo e nobreza e o direito sagrado e, se ainda reina, é engraçado e fugaz [...]” (ATHAYDE, 1994, p.160). Carlota aparece-nos nesse diálogo ressaltando sua personalidade.

Por meio do resgate das falas da personagem Carlota Joaquina, podemos chegar a uma possibilidade de interpretação da visão de Athayde acerca da protagonista, porque o texto literário não se basta por uma, mas por diversas visões de um mesmo material.

O dramaturgo não se desvencilha do imaginário comum e masculino que cerca Carlota Joaquina. São marcados na peça retratos muito contingentes com o filme de Camurati, como já salientamos. “Porque se o Príncipe é um banana, a Princesa é malvada [...]” (ATHAYDE, 1994, p.22). Também há José Presas como escolha de Athayde para narrar essa história; este homem que fora e dentro da literatura buscou, depois de sua atuação como secretário da Rainha, acabar com a sua imagem; portanto, Roberto Athayde acaba por reforçar o discurso historiográfico. É igualmente demarcado na peça o teor sexual de Carlota, muito retratado pela história, e muito ressaltado também pelo narrador Presas, que ainda coloca esse detalhe da vida de Carlota Joaquina como determinante em suas alianças políticas. Mas quando nos voltamos para as falas de Carlota Joaquina, produto do labor e da imaginação de Athayde, surpreendemo-nos, encontrando relatos de fatos importantes do trabalho político dela. Carlota entra em cena em defesa de si, as suas falas a defendem, esse pode ter sido um recurso de Athayde para colocá-la no papel de protagonista, uma vez que ela vai mostrar a sua inteligência e sagacidade política e pessoal pelas suas falas na peça. Dessa forma, pudemos pensar a representatividade de Carlota Joaquina dentro da peça.

3 DESCONSTRUINDO A FIGURA DE LOUCA

3.1 A vida da jovem Carlota Joaquina: contexto histórico

Carlota Joaquina de Bourbon nasceu em 25 de abril de 1775, no Palácio de Aranjuez; na época, seu pai era o príncipe de Astúrias, Dom Carlos IV, e sua mãe era a princesa parmense Maria Luísa, nascera Infanta de Espanha; apesar da presença dos pais, seus primeiros anos foram ao lado de seu avô, o Rei Carlos III.

Seu avô ficou consagrado como símbolo da monarquia espanhola. Foi discípulo do renomado intelectual Benito Feijoo e sempre foi rodeado de diversos outros intelectuais; o Rei implementou diversas reformas, não só econômicas, mas também no campo cultural. Essa valorização agraciou o projeto arquitetônico de palácios e de diversas residências aristocratas, trazendo conforto e luxo para seus interiores. Além de trazer novos espaços de sociabilidade, por meio de cultura exposta em teatros, alamedas, jardins e passeios públicos. Apesar do ar moderno, o temperamento do monarca na família era austero, impondo em sua Corte rígidas normas de etiqueta e comportamento; como lazer, dedicava seu tempo entre a família e a caça; por não gostar dos festejos, isso ficava no comando do filho e da nora, Carlos e Maria Luisa.

Sua mãe, Maria Luisa, nasceu na Corte italiana de Parma. Sua avó, a duquesa Luisa Isabel, levou para o palácio de Farnese a elegância tipicamente francesa; o requinte vindo de sua mãe, possivelmente, se verá na Espanha. Maria Luisa introduz o lazer nos bosques reais, reformando a rigidez e o barroco dos palácios, como o de La Granja. Um exemplo polêmico foi o da Casa del Labrador, que possuía um grande espírito francês; o fausto, a luxúria e o luxo ficaram então associados à sua imagem, tornando-a uma das rainhas mais impopulares da história espanhola. (AZEVEDO, 2007, p. 28).

Maria Luisa teve dez filhos, mas apenas seis chegaram à vida adulta: Carlota Joaquina (1775), Maria Amália (1779), Fernando (1784), Carlos Maria Isidro (1788), Maria Isabel (1792) e Francisco de Paula (1794). A chegada de Carlota gerou alívio à Corte, que se preocupava com a sucessão do reino, já que sua mãe sofrera diversos abortos. Carlota Joaquina era a neta predileta de seu avô, até os seus dez anos de idade conviveu íntima a ele.

Sua educação foi rigorosa, provavelmente sofreu também a influência de seu avô, que recebera educação de Feijoo, que já no século XVIII defendia o acesso das mulheres à cultura por meio da educação. A escolha do mestre que irá acompanhar a jovem Carlota

também reforça essa educação ilustrada, o padre Felipe Scio. Ele era um famoso teólogo espanhol, professor e intelectual, entendido nos mais profundos conhecimentos de história religiosa, antiga e arqueologia, também foi autor de livros, tradutor da Bíblia para a língua espanhola, além de falar grego, latim, hebraico, italiano, francês e espanhol.

A educação de Carlota não era algo desconhecido, pelo contrário, era posta à prova em concursos públicos, na presença da Corte e dos embaixadores, em que ela respondia perguntas das mais variadas áreas do saber, como religião, história, gramática, dentre outras. Em 1785, a *Gazeta de Lisboa* publica:

Tudo satisfez tão completamente que não se pode expressar a admiração que deve causar uma instrução tão vasta em uma idade tão tenra: mas [...] o decidido talento com que Deus dotou esta sereníssima Senhora, a sua prodigiosa memória, compreensão e desembaraço, mostrarão que tudo é possível, principalmente com o desvelo e capacidade com que o sobredito mestre lhe promove tão úteis e gloriosas aplicações. (MARQUES, 1999, p. 26).

No dia 11 de maio do ano de 1785, partia de Aranjuez toda a comitiva que levaria Carlota Joaquina a Portugal; estava acompanhada do padre Felipe Scio, a açafata⁹ Emília O'Dempsey e de sua criada particular, Anna Miquelina. No mês seguinte, no dia 9, realiza-se o casamento entre D. João e D. Carlota Joaquina, na Real Capela da Ajuda.

O que pouco se mostra na História foi a boa relação entre a rainha D. Maria com sua nora, Carlota. Na Corte dos Bragança, a jovem Carlota foi recebida com carinho pela rainha, as cartas da criada de Carlota, Anna, à D. Maria Luisa, são as provas desse afeto – “Testemunhos revelam que, na austeridade que o clero impunha à Corte de d. Maria, a alegria e a vivacidade de Carlota Joaquina eram as responsáveis pelas raras horas de descontração da rainha.” (AZEVEDO, 2007, p. 30).

Essa outra realidade em que se encontra Carlota reafirma-se ainda no século XVIII, quando a mãe de seu esposo, D. Maria I, traz novamente para Portugal um setor conservador e reacionário da nobreza e do clero português, marcando o país pela falta de sociabilidade na Corte; com o apoio da Igreja, são impostas regras rígidas, proibindo diversos tipos de divertimentos, como bailes, teatro e festas, marcando drasticamente a vivência de Carlota em seu país, de extravagantes festejos, e a sua casa adotiva, Portugal. Isso também marcará o sentimento de Carlota pelo Brasil, um lugar completamente

⁹ Açafata é uma dama da Corte encarregada de acompanhar e auxiliar uma figura Real, cuidar de suas vestimentas e as entregar em um açafate (pequeno cesto de vime) Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/a%C3%A7afata> Acesso em: 23 jul. 2021.

rústico e pobre para ela. Desde a saída da Espanha, Carlota foi subitamente inserida em brutescos cenários.

3.2 Carlota Joaquina: casamento, crise política, viagem ao Brasil

[...] A senhora d. Carlota, Princesa de Portugal e do Brasil e Infanta da Espanha, tem uma educação ilustrada e os sentimentos mais heróicos. Esta mulher singular, tanto assim que acredito que seja a única em sua classe, me parece disposta a sacrificar tudo para alcançar a nobre satisfação de servir de instrumento à felicidade de seus semelhantes. É impossível ouvir falar dessa princesa sem amá-la; não possui uma só ideia que não seja generosa e jamais deu lugar às que são infundidas com tanta facilidade nessas pessoas [...] sua educação, suas intenções e as demais extraordinárias circunstâncias que a adornam; de cuja virtude não duvido, nem V.S devem duvidar de que esta seja a heroína de que necessitamos [...]. (Carta de Saturnino Rodrigues Pena a um amigo em Buenos Aires; 4 de outubro de 1808 – coleção Lavradio: Argentina, v. 1, p. 179)

O ano de 1806 será de grandes desafios para Carlota Joaquina. A crise política agrava a situação de Portugal; surgem dificuldades com o gabinete inglês, ocorrem diretas ameaças de invasão a Portugal, e a vida do casal entra em crise.

Em 1805, D. João sofre profunda depressão, afastando-se da vida pública; longe do poder e das decisões, haverá um grande tumulto, com boatos de que D. João sofria da mesma doença de sua mãe; a integridade do país estava ameaçada e a grave crise política demanda dos diversos setores da Corte soluções.

Essa situação leva a oposição, liderada pelo Conde de Sabugal e pelo marquês de Ponte de Lima, ressalta Francisca L. Nogueira Azevedo (2007), ao discreto apoio, até mesmo de Junot e do diplomata Beurnonville, à destituição de D. João; pela enfermidade, mostra-se, ainda, o apoio a Carlota Joaquina para substituí-lo; ela e todos esses promotores foram punidos, ela fora ainda acusada de traidora, e foi afastada do marido, colocada em exílio doméstico, tendo suas ações controladas. Ela narra esses fatos aos seu próximos, bem como as atitudes dos conselheiros do rei para mantê-la afastada dele.

É interessante observar que Carlota Joaquina é sempre muito tolerante com d. João, acredita em sua bondade e culpa sempre os amigos do regente, especialmente os Lobatos, pelas desavenças ocorridas e humilhações a que estava sendo submetida. (AZEVEDO, 2007, p. 38).

Quando Carlota soube que a Corte se mudaria para o Brasil, escreveu cartas ao seu pai para que ele a ajudasse a voltar para a Espanha com as filhas, mas não tem retorno positivo. O embarque ocorre no dia 27 de novembro de 1807, com proteção dos britânicos. A saída foi feita às pressas, todos os navios que estavam dispostos à beira do rio Tejo foram utilizados precariamente para a viagem. Eram cerca de 36 navios e 15 mil pessoas embarcadas; a travessia demora muito tempo, chegam em terras brasileiras no dia 9 de março de 1808, no Rio de Janeiro, tempo este, que mantém Carlota e seu marido completamente afastados. Ela instala-se no bairro de Botafogo, em palacete particular, com suas filhas, e ele ocupa o Palácio de São Cristóvão. A viagem foi repleta de temores e precariedade:

[...] Mulheres de sangue real e das mais altas estirpes, criadas no seio da aristocracia e da abundância [...] todas obrigadas a enfrentar os frios e as borrascas de novembro através de mares desconhecidos, privadas de qualquer conforto e até mesmo das coisas mais necessárias da vida, sem uma peça de roupa para trocar ou um leito para dormir – constrangidas a amontoarem-se, na maior promiscuidade, a bordo de navios que não estavam em absoluto preparados para recebê-las [...]” (CHEKE, 1949, p. 43)

No mesmo ano da chegada e instalação da Corte, chegam notícias da Espanha. Várias renúncias ocorreram nesse tempo em que estavam em alto mar, o que gera, aos olhos portugueses, uma nova União Ibérica. Carlos IV renuncia a Fernando VII, depois inverte-se novamente, até que Carlos passa para José Bonaparte. A invasão francesa às terras espanholas também anima os portugueses, que veem nessa brecha uma atitude de defesa ao seu país.

Azevedo (2007) retrata as diversas cartas de Carlota Joaquina escritas nesse momento, com auxílio do inglês Sidney Smith-comandante; ele ajudará na vinda da Família Real ao Brasil, com intuito de defender sua dinastia e os domínios de sua terra nativa. A respeito das primeiras ações de Carlota: “Seu primeiro ato público nessa direção acontece em 19 de agosto de 1808, quando assume a responsabilidade pela defesa dos domínios espanhóis de além-mar no *Manifesto dirigido a los fieles vassalos*.” (AZEVEDO, 2007, p. 41)

Com a desmembração da monarquia, resultado da crise revolucionária, Carlota Joaquina entrará em uma busca constante em defesa de seus direitos, iniciando uma ampliação da sua base de aliados; indicado pelo almirante inglês Sidney Smith surge, nessa época, José Pressas, como seu secretário. Natural da Espanha, porém, na época

estava refugiado no Rio de Janeiro, por ter apoiado uma das invasões inglesas a Buenos Aires.

Os contatos que ela busca nesse momento serão responsáveis por diversas epístolas escritas por suas mãos: “A estratégia principal dos “carlotistas” era buscar apoio para o desembarque de Carlota Joaquina no vice-reino do Rio da Prata e [...] tornar-se regente da Espanha para, a partir da América, coordenar a luta de libertação e manter íntegro o império espanhol.” (AZEVEDO, 2007, p. 45).

Apesar de sua condição de mulher, Carlota Joaquina carregou durante suas lutas diversos aliados. Azevedo (2007) cita o conde de Floridablanca, que fora o presidente da Suprema Junta Central; o marquês de la Romana; o ministro Francisco Saavedra; d. Felix Ovalle, conde de Altemira, dentre outros. Com a revogação da Lei Sálica, que impedia a ascensão das mulheres espanholas, ela pôde contar ainda com o apoio de diversos representantes *criollos*, que eram os filhos de espanhóis nascidos na América; este foi seu maior apoio no rio da Prata, pois eles viam na princesa e em seu aliado, Sidney Smith, a possibilidade do livre-comércio. (AZEVEDO, 2007, p. 45).

As cartas desse período são reveladoras de uma mulher hábil politicamente, segura e determinada em defesa de seus projetos. Revelam também a discussão dos projetos políticos que se desenhavam nas colônias e na metrópole, discussões estas que se mesclavam com conversas mais livres sobre pessoas e as maledicências que agitavam o cotidiano da Corte. (AZEVEDO, 2007, p. 46).

Carlota também foi muito atacada. Na luta pelo vice-reino da Prata, sofreu uma denúncia, “[...] de que a princesa faz à administração vice-reinal contra o antigo aliado Saturnino Rodrigues Pena, comprometendo inclusive Sidney Smith e seu secretário José Pressas.” (AZEVEDO, 2007, p. 49). A partir desse ocorrido, a princesa segue uma série de tentativas sem sucesso, porém, nunca deixa de atuar.

Em sua estadia no Rio de Janeiro, Carlota Joaquina recebe um pedido de ajuda de Montevideú. Buenos Aires busca bloquear Montevideú. Feliciano Antonio de Chiclana, Manuel de Sarratea e Bernardino Rivadavia assinam um manifesto, obrigando a todos que tinham comércio com eles a se apresentarem ao governo, isso também ocorre com Espanha e Brasil. Gaspar de Vigodet, novo governante de Montevideú, sem recursos para reagir, recorre à princesa. Esse fato marcará a figura de Carlota, que não mede esforços para lutar por eles. Ela recorre à Inglaterra, ao seu marido, mas sem sucesso. Isso a faz doar suas joias para o marquês de Casa Irujo, reavivando a memória da rainha Isabel de

Castela – rainha que ajudou a financiar as viagens de Colombo; Carlota é referenciada pelo embaixador como “*Isabella de nuestro tiempo*”.

Essa ação não frutificou, pois, em 1814, Montevideu renuncia sua rendição. Ela se preocupará nesse momento com o casamento de suas duas filhas, outro agir político que surge para Carlota, como uma forma de unir novamente Portugal e Espanha – Maria Isabel e Maria Francisca de Assis, com os dois irmãos, Fernando VII, o rei da Espanha, que retorna ao poder nessa época, e Carlos Isidro. Em 1816, as duas princesas seguem a caminho de Madri.

Em 1814, Tadeo Francisco de Calomarde envia carta a d. Carlota anunciando que o ministro das Índias [...] é favorável aos enlances, e que o rei e o irmão também estavam de acordo. Nos bastidores da diplomacia luso-espanhola comentava-se que o interesse de Fernando VII em casar com uma Bragança era o desejo de pôr fim às disputas nas províncias platinas. No entanto, parece mais plausível que estivesse pensando a longo prazo, em retomar a idéia da União Ibérica. (AZEVEDO, 2007, p. 52).

A permanência da família real no Rio de Janeiro durou até o ano de 1821, pois a Revolução Liberal que ocorria no Porto exigia a volta dos monarcas ao poder português.

Em Portugal, Carlota Joaquina recusou-se a assinar a Constituição, exigida pelas cortes, perdendo todos seus direitos políticos e o título de Rainha, passando o resto de seus dias presa na quinta do Ramalhão, perto da cidade de Sintra. Em 1836, morre Carlota Joaquina, sozinha, com muitas dívidas, e num estado de abandono, quatro anos depois de seu marido D. João.

3.3 Carlota Joaquina: Rainha louca ou mulher além do seu tempo?

A Literatura e a História se comprometem com o texto de forma diferenciada, ainda que uma possa servir à outra como forma de subsistência. A História preocupa-se com o retrato de fatos realmente ocorridos, ou seja, tem a função de apresentar a verdade; enquanto a Literatura, como arte, transita no mundo sem necessariamente se comprometer com ele; o texto literário não exerce compromisso com a História. Ao tratarmos de um drama histórico, precisaremos saber distingui-lo, uma vez que não se pode rotular a obra de Athayde pelo verídico, e sim como uma criação. Quando entendemos essa separação, conseguimos interpretar o texto literário pelo conteúdo que há nele, sem querer trazer nossas verdades para justificá-lo. Nosso objetivo é apresentar, neste momento, a história

real em diálogo com a ficcional, para compreender e desmistificar o estigma de Rainha má que cerca Carlota Joaquina.

Acerca desses dois conceitos, ficção e história, muito já se discutiu e vem sendo discutido a respeito; ambos já foram considerados realmente termos paradoxais. Aristóteles, em sua *Poética* (2004), já afirmava haver uma distinção, uma oposição extrema entre Literatura e História. Para esse filósofo, o poeta diferenciava-se do historiador; este preocupava-se em narrar acontecimentos, e o poeta preocupava-se em narrar fatos que poderiam acontecer. Aristóteles evidencia que o poeta parte da mimesis, que enuncia e busca a imitação de verdades gerais, possíveis na realidade; já o historiador relata fatos particulares. (BARAUSSE, 2021, p. 39).

Nota-se acerca de *Carlota Rainha* uma pertinente discussão de gênero, que parte desde seu relacionamento conjugal, uma vez que havia um julgo desigual de poder entre o casal. Seu esposo detinha as decisões políticas finais, impedindo as ações de sua esposa, como no momento em que ele tira seu importante apoio à ida dela ao Rio da Prata, e pelo cenário hegemônico masculino do qual ela era cercada, bem como, dos discursos lançados depois de sua morte, que mostram, como discutimos, o olhar masculino em cima da atuação de Carlota Joaquina. Esses retratos masculinizados nos possibilitam outro trabalho, e uma atenção especial, que não será possível neste momento, decorrente da delimitação de nosso escopo, mas gostaríamos de apontar desde já essa possibilidade de discussão e essa descoberta dentro da peça. Esse apontamento pode surgir na cabeça do nosso leitor neste tópico, portanto, nosso interesse em desbravar outras temáticas possíveis em outra oportunidade.

A imagem de Carlota Joaquina como Rainha má se deve aos diversos relatos historiográficos, na sua maioria masculinos, que a descrevem como aquela que fez com que o Rei bondoso tanto sofresse em suas mãos, como também relatos de sua aparência, caracterizando-a como uma mulher de feições masculinas; de uma forma ou de outra, sempre com aspectos negativos e pouco divergentes. Pretende-se desmistificar essa imagem anedótica e limitante acerca de Carlota, buscando ligar sua imagem a sua verdadeira atuação política e pessoal. A historiografia brasileira é inseparável da imagem de Carlota Joaquina, no entanto, muito do que se escreveu a respeito dela foi para distorcer sua imagem.

Na peça *Carlota Rainha* também aparece Carlota como Rainha má, em que o narrador José Presas dá conta da sua versão da história em aspecto de denúncia, de forma a tirar da protagonista a sua voz e colocá-la, segundo sua língua, como caloteira, sensual,

assassina, malvada, dentre outros. Mas não é bem assim, como pensam os livros históricos e até mesmo a ficção a seu respeito. Até onde podemos confiar em um narrador que se declara acusador?

CENA 1 – Do narrador

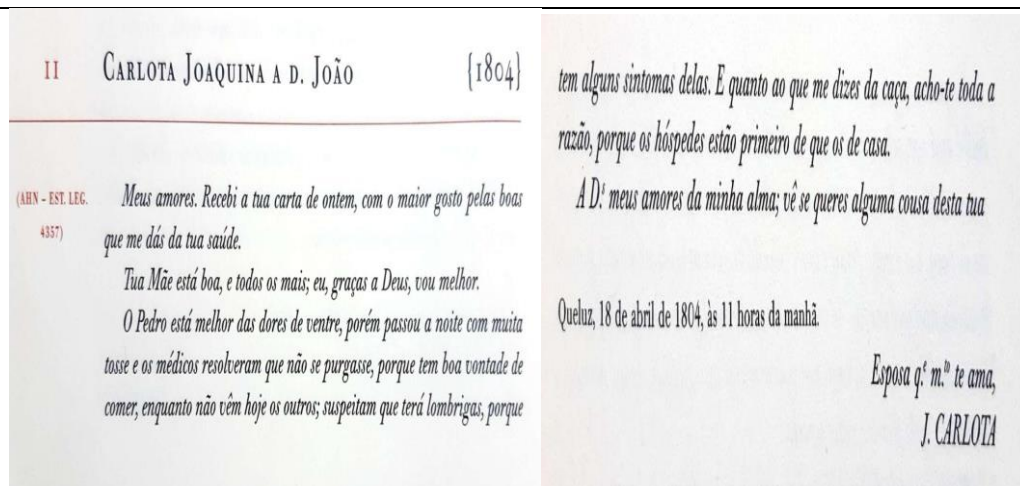
O Dr. José Pressas, ex-secretário da Rainha, está exilado na França e de lá dirige ao mundo sua denúncia em 1829. ELE se veste à moda francesa da época. Tem uma mesinha muito alta e fina que é quase uma tribuna, sobre a qual está um manuscrito, tinteiro e pena. Sua atitude é de conveniência acusadora. (ATHAYDE, 1994, p. 19).

Em diálogo com a realidade, trazemos um material interessante, que problematiza esse retrato, corporificando a voz de Carlota Joaquina e as questões patriarcais da época, questões que estarão pinceladas na escrita de Athayde; usaremos esse material para construir um novo olhar para a Rainha.

Carlota enquanto esposa de D. João é um dos pontos a se repensar. Como fomos traçando nos tópicos acima, Carlota foi colocada como uma esposa que odiava o marido, até mesmo teria causado a morte dele; no entanto, em uma carta pessoal de Carlota para seu esposo, observamos uma outra figura da Rainha, que fala por si e que se mostra como uma esposa afetuosa, quebrando com o que era enfatizado até então. Apenas um lado de Carlota enquanto esposa de D. João foi privilegiado pelos discursos masculinos, que foi justamente a péssima esposa que teria sido; mas Carlota surge aqui, pela sua própria voz, mostrando ser alguém além do que dizem a seu respeito.

Figura 2- Epístola de Carlota ao seu marido que mostra o lado cotidiano de cada um e o lado familiar afetivo dos reis.

(AZEVEDO, 2007, p. 80-81)



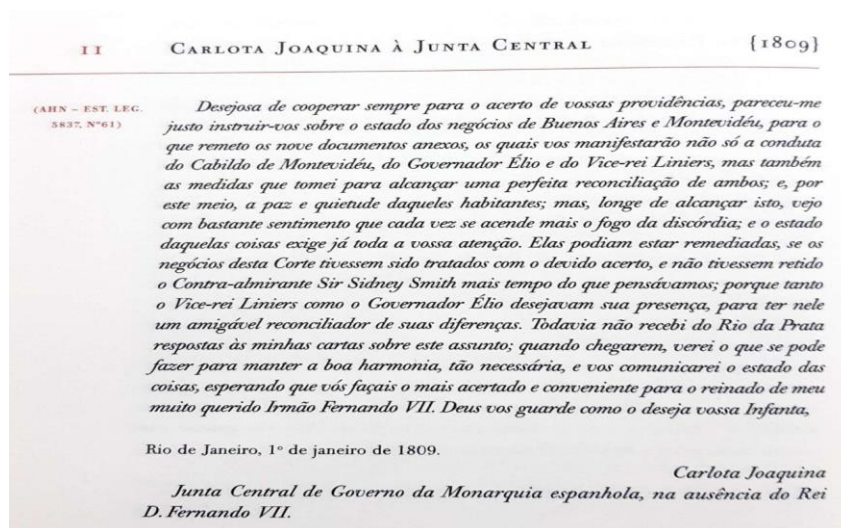
Essa carta foi escolhida porque aponta Carlota em esferas primordiais para nosso diálogo, que é o papel de mãe e esposa, que vai aparecer em *Carlota Rainha*; na peça, Carlota é retratada como uma esposa imoral, e como mãe, ela é oportunista, ao usar seus filhos como uma forma de sair do Brasil. Mas nas cartas verificamos uma mãe presente e amorosa; o que Athayde coloca como caricato, na peça, quando Carlota Rainha fala com Miguel, ela conversa com ele como quem fala a uma criança, e usa isso para obter o apoio de seu filho para a saída da família do Brasil. A epístola, no entanto, apresenta uma esposa receptiva, cuidadosa e afetuosa. Nota-se também que a conversa do casal é frequente, pois D. João havia informado sua esposa do estado de saúde de sua mãe, e verificamos Carlota afirmando isso, quando ela diz: “Tua Mãe está boa”, informação que ela, possivelmente, recebeu em outra troca de cartas.

Ainda que isolados da presença um do outro no Brasil, a troca de informações pessoais e cotidianas são constantes; o desentendimento de Carlota e D. João ocorre realmente no âmbito político, mas não se estende ferrenhamente à intimidade do casal, como apontado na história; no político, as diferenças acentuavam-se; as duas personalidades eram completamente opostas, fazendo com que Carlota buscasse agir de forma individual do marido, pois não via nele apoio para as suas ações. O que foi mostrado na história, no entanto, foi apenas o mal relacionamento entre eles. Essa epístola nos permite dar voz a uma Carlota de diferentes facetas.

Carlota afirmou-se, principalmente, no meio político, o que gerou boa parte do incômodo que ela causava. Carlota Joaquina interferiu em questões de Estado e seu marido se sentia afrontado pela esposa, como também diversos outros homens, que se sentiram afrontados, pois Carlota ocupou cargos majoritariamente masculinos, acusando, dessa forma, ser uma ameaça para eles. Regina Dalcastagné postula que, por vezes, essa voz masculina se sobressai à voz dos marginalizados, que aqui se configura pela voz silenciada de Carlota: “o silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a eles, vozes que buscam falar em nome deles” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 1).

O resultado dessa atuação de Carlota Joaquina endossa os discursos agressivos lançados em seu nome. Em uma carta para o Governo espanhol, Carlota se mostra uma mulher hábil na política, inteirada das problemáticas que cercavam Buenos Aires e Montevideú, bem como relata suas ações em prol dos interesses do país nativo.

Figura 3 – Essa epístola mostra a sua independência e habilidade política. Nela, Carlota relata informações importantes para o Governo Espanhol.
(AZEVEDO, 2007, p. 182)



Nessa carta também constatamos que os esforços de Carlota se concentravam na Espanha, país que haveria de ter ficado para trás, quando ela se casa. Mas Carlota aparece constantemente presente aos familiares - quando ela alerta seu pai do ataque de Napoleão, e depois de destronada sua família, ela passa a agir novamente, buscando tomar posse do trono espanhol, que seria seu direito como sucessora. É interessante notar a aliança que Carlota tem com seu país adotivo, Portugal, quando ela procura impedir que ele seja atacado, inclusive remetendo cartas ao seu pai, pedindo o apoio da Espanha para com Portugal, para que a aliança entre as coroas se instituísse novamente. Ainda que ela tenha vindo para Portugal e para o Brasil contra a sua vontade, precisando deixar seu país, ela nunca deixou de atuar em todas essas terras, o que pouco aparece na história como parte de suas glórias.

Roberto Athayde nos permite o resgate da figura de Carlota Joaquina, e as cartas nos permitem expandir e problematizar as nuances colocadas na peça. Agora não se trata apenas de continuar a relatar a vida e os feitos da Rainha Carlota, mas de dar voz a ela, pois é nas cartas que a sua voz se corporifica.

O século XVIII tornou-se o século das cartas, exatamente pelo desejo das pessoas em estabelecer relações “puramente humanas”: escrevendo cartas, a pessoa falava de si mesma, desenvolvia sua subjetividade e estabelecia uma intimidade até então desconhecida. (HABERMAS, 1998, p. 42).

Três fatos históricos elevam Carlota Joaquina à protagonista principal do cenário político bragantino: a crise internacional decorrente da Revolução Francesa, em 1789, quebrando o pacto familiar criado entre as monarquias de Madri e Lisboa; a morte do irmão mais velho de D. João, em 1788, tornando-o futuro herdeiro do trono e elevando sua esposa à princesa consorte; e a doença agravada da rainha D. Maria I, ascendendo novamente D. João, agora a príncipe regente, em 1792, o que se torna oficial apenas no ano de 1799.

A Revolução Francesa atacou a paz de Portugal somente em 1795; antes fora sustentada por meio de acordos anteriores, aliados com a Espanha e com a Inglaterra. Com o acordo franco-espanhol quebrado, pelo poderoso ministro de Carlos IV, Manuel Godoy, começou o alerta em Portugal. Na cidade de Basileia, na qual Espanha assina separadamente com a França um tratado de paz, ocorre uma radical mudança na política ibérica, e até mesmo no estado de neutralidade que Portugal procurava manter, pois haveria uma ameaça de guerra vinda da Inglaterra contra a Espanha, colocando Portugal numa posição de partido. Em 1796, a França e a Espanha assinam o tratado de Santo Ildefonso, que propunha uma colaboração militar defensiva e ofensiva entre si. No mesmo período, algumas ações objetivaram aproximar Portugal para o lado espanhol contra a Grã-Bretanha; as duas cortes encontram-se na fronteira de Badajoz para entregar o Infante D. Pedro Carlos, filho de D. Maria Vitória, para a família bragantina. Mesmo havendo essas e outras tentativas de aproximação entre as monarquias ibéricas, Lisboa recebe informações de que a Espanha estava pressionando Paris a respeito de uma ação conjunta, de teor militar, contra Portugal. Diante de tal ameaça, o país português pede ajuda financeira à Inglaterra, que envia cerca de 6 mil homens para Lisboa. Por outro lado, Portugal pede ao seu embaixador em Paris para negociar com o Governo francês (Diretório), o que acaba na expulsão do diplomata. (AZEVEDO, 2007, p. 31).

Nesse desequilíbrio de emoções para Portugal, surge, meses mais tarde, uma nova esperança, as negociações entre Inglaterra e França em busca de um tratado de paz. No entanto, em 1797, há uma ruptura nessas conversações, concretizando a invasão francesa no território português. Em 1798, Carlota Joaquina toma a frente das negociações com a Espanha, escrevendo aos pais críticas à diplomacia espanhola, firmando e enfatizando o desejo de manter a paz entre os países e o espírito pacífico do marido com este mesmo objetivo. Em 1789 ocorre o golpe do 18 Brumário, que sustentará ainda mais a ascensão de Napoleão Bonaparte, pressionando Madri, que estava a levar em banho-maria, a agir

na política de intervenção a Portugal – exigia-se do governo uma definição político-diplomática; já em 1801, 28 de fevereiro, é enviada à rainha D. Maria I uma declaração de guerra; porém, foi um incidente breve; quatro meses depois ocorre entre os dois países o tratado de Badajoz.

Um relativo período de paz, depois do acordo de Badajoz, é observado na correspondência que Carlota Joaquina envia aos pais e especialmente ao marido entre 1803 e 1804. O que encontramos nessa correspondência são manifestações de extremo afeto entre os cônjuges, o que contraria grande parte da historiografia, que é unânime em afirmar que, a partir da ascensão de D. João a príncipe regente, a relação entre ambos é marcada por frequentes desentendimentos conjugais, em virtude das pretensões e ambições de Carlota Joaquina [...]” (AZEVEDO, 2007, p. 37).

As negociações não cessaram de imediato, continuaram por mais um ano. Em 1803, realmente se estabelece o tratado pacífico, o governo espanhol assina o acordo com o governo português, abolindo as guerras contra Portugal. A consolidação do partido francês em Lisboa se dá, particularmente, quando o ministro português Luís Pinto de Souza é substituído por Diogo de Noronha, o conde de Vila Verde.

Próximo dessa época ainda haverá a chamada de Antônio de Araújo Azevedo, figura proeminente do partido francês em terras portuguesas, para ocupar vaga no Ministério dos Negócios Estrangeiros. Em 1804, o pedido de D. João é ouvido, e o general Junot passa a representar a Corte de Bragança. Houve cerca de oito outras cartas escritas por Carlota nessa época, com o desejo de conseguir a paz e mostrar o temperamento do marido; esse desejo de Carlota em restituir a paz na União Ibérica será representado em nosso trabalho na primeira carta, uma vez que as demais cartas serão utilizadas em outro trabalho de pesquisa. (AZEVEDO, 2007, p. 34).

As duas epístolas selecionadas apresentam Carlota Joaquina por um outro viés, não mais de Rainha louca, mas de mulher além de seu tempo, que, ao ocupar um lugar de um homem, gerou desprezo à sua imagem, resultando nos discursos veiculados até hoje atrelados à sua figura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quase fechando as cortinas: algumas conclusões acerca da peça *Carlota Rainha*

Apenas quando somos instruídos pela realidade

é que podemos mudá-la.

(Bertolt Brecht)

Estudar mulheres, sejam escritoras ou personagens, é um desafio para os pesquisadores, porque não podemos cair em um ciclo de repetições acerca do gênero feminino. Quando a proposta de trabalhar com *Carlota Rainha*, de Roberto Athayde, veio à tona, percebemos a escassez de trabalhos acadêmicos acerca da peça, e que ela, desde sua criação, sofreu certo esquecimento, ficando longe dos palcos e sendo pouco comentada. Diferentemente da famosa peça do dramaturgo, *Apareceu a margarida*, estreada em 1973, aos vinte e três anos de Athayde, no Rio de Janeiro, que viria aos palcos dialogar com o momento sangrento da ditadura militar brasileira. *Carlota Rainha*, também de viés político, viria das mãos de um dramaturgo mais maduro, apenas no ano de 1994.

Athayde permitiu atrelar as nossas discussões à figura de Carlota Joaquina, uma vez que a peça traz Carlota como protagonista, e a partir de um retrato contingente com os discursos históricos, colocando José Presas para pintar a protagonista como absoluta, devassa, ambiciosa, dentre outras características. Dessa forma, nossos objetivos foram resgatar, repensar e analisar a figura de Carlota Joaquina dentro da literatura, por meio de *Carlota Rainha*.

Embora não concordemos com essa opção de Athayde em colocar a personagem no lugar de promiscuidade, reconhecemos que o dramaturgo coloca o teatro como resistência, ao trazer como tema da peça a democracia; uma temática polêmica na sociedade contemporânea, que o teatro político adota e carrega para diversos públicos ao longo dos anos. A democracia aparece em outras peças políticas, por exemplo, em *Mãe coragem e seus filhos* (1939), de Bertolt Brecht, em que

a proposta [da peça], por meio dos recursos de estranhamento, é levar o público ao choque, mostrando como questões econômicas movem as guerras, que são anunciadas como “santas”, sacrificando o povo, que sofre privações terríveis, perdas, fome e desespero, trazendo a dialética para esse contexto antidemocrático de guerra. (GALVÃO, 2015, p. 6).

Esmiuçando as construções homogêneas levantadas acerca de Carlota, pudemos construir um novo olhar para a Rainha, contribuindo, dessa forma, para o repertório de trabalhos que possam ser desenvolvidos a partir deste. Além de trazer novos leitores para *Carlota Rainha* e possíveis trabalhos acerca da peça de Athayde. Ao dialogar com ficção e realidade, pudemos ter acesso a materiais valiosos acerca de Carlota Joaquina, que permitiram quebrar com o ciclo de ataque e de silenciamento no qual ela foi inserida, uma vez que esse material dá voz à Carlota.

Dedicamo-nos à análise da peça *Carlota Rainha* com a seguinte pergunta: Roberto Athayde trazia a protagonista Carlota da mesma forma que a historiografia brasileira? Nas primeiras leituras e apresentações acerca de Carlota Joaquina, fomos percebendo a pouca divergência que havia entre uma obra e outra, e logo na *apresentação de D. Carlota*, na peça *Carlota Rainha*, encontramos a seguinte descrição: “[...] Consta que D. Carlota foi o cúmulo do autoritarismo, da devassidão, do fanatismo, da ambição, da intriga, do racismo, da feiúra e, segundo as más-línguas, era também desonesta e assassina.” (ATHAYDE, 1994). Essa pergunta no decorrer da pesquisa foi desenvolvida e respondida, mas a primeira leitura da peça foi complexa, pois nos deparamos com um grande antagonismo em relação à protagonista que, na apresentação, é representada como “[...] tudo o que possamos imaginar de ruim.” (ATHAYDE, 1994).

Constatamos que Roberto Athayde conversou de forma muito próxima com os relatos históricos; percebemos que não havia trabalhos acerca de Carlota na academia, trazendo uma visão diferente, e essa foi nossa motivação para construir um novo retrato para ela, no segundo capítulo. Esses discursos masculinos se deram por Carlota ser uma mulher, e essa discussão precisa se aprofundar, uma vez que estaríamos adentrando o mundo patriarcal.

Além de resgatar membros proeminentes da Família Real, acreditamos que Roberto Athayde procurou trazer uma reflexão política para o seu leitor. Na sinopse da peça, encontrada na parte de trás do livro físico, lemos: “A AGIR S/A Editora lança “Carlota Rainha”, primeira parte da tetralogia “A casa de Bragança”, cujo tema é o nascimento da democracia no Portugal-Brasil das primeiras décadas do século XIX.” Segundo Augusto Boal, “todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas. Os que pretendem separar o teatro da política pretendem conduzir-nos ao erro – e está é uma atitude política.” (BOAL, 1991, p. 13).

A temática da democracia presente na obra de Athayde é luta de grandes dramaturgos da história do teatro político, “as discussões sobre as relações entre o teatro e a política é tão velha como o teatro... ou como a política. Desde Aristóteles e muito antes, já se colocavam os mesmos temas e argumentos que ainda hoje se discutem.” (BOAL, 1991, p. 17). Diferente de *Apareceu a margarida*, grande sucesso de Athayde, *Carlota Rainha* viria ao público apenas em plano textual, traçando um caminho histórico, dificultando, dessa forma, uma compreensão clara, uma vez que precisamos nos aprofundar nas pistas que o texto dá ao leitor. Nesse sentido, perguntamos, no terceiro capítulo: existe democracia nos dias atuais? Trazer uma interpretação para esta pergunta não foi possível, porque acreditamos que há interpretações, no plural, e que essa resposta seria única de cada leitor da peça, mas o que o teatro político busca é justamente provocar o espectador/leitor, procurando tirá-lo do senso comum, e não entregar-lhes respostas. É isso que *Carlota Rainha* vai proporcionar ao seu leitor. De acordo com Anatol Rosenfeld, “[...] O fito principal do teatro épico [...] é a “desmistificação”, a revelação de que as desgraças do homem não são necessárias e eternas, mas sim históricas, podendo ser superadas.” (ROSENFELD, 2019, p. 32).

Carlota Rainha (1994) faz parte de um projeto maior do dramaturgo Roberto Athayde; é a primeira peça lançada como parte da tetralogia *A casa de Bragança*; em seguida, temos *D. Miguel, Rei de Portugal* [filho caçula da Rainha], em 1998, que vem dar sequência a essa retomada histórica que lança Athayde, retomada que pode ou não ter uma sequência de novas obras, pois o dramaturgo encontra-se com 72 anos de idade. A questão que fica foi, possivelmente, a tentativa do dramaturgo em criar uma linha lógica de leitura para falar da democracia no Brasil atual. Talvez, nesse sentido, precisamos pensar em uma volta ao passado, para então compreender a política do presente.

Assim é o Outro, concebido apenas como tal, não o Outro de Algo, mas o Outro dele próprio, o Outro dele mesmo. O Outro para si é o Outro dele próprio e o Outro dele mesmo, assim sendo o Outro do Outro, - ou seja o que em si é desigual, que se nega, que se altera. (HEGEL)

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 2004.
- ATHAYDE, Roberto. *Carlota Rainha*. [A casa de Bragança]; Rio de Janeiro: Agir, 1994.
- AZEVEDO, Francisca L. Nogueira de. *Carlota Joaquina Cartas Inéditas*. Tradução das cartas em espanhol, José Luiz Sanchez. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- AZEVEDO, Francisca L. Nogueira de. *Carlota Joaquina, a Herdeira do Império Espanhol na América*. Estudos Históricos, 1997. Disponível em: CARLOTA JOAQUINA. OUTROS OLHARES (1).pdf Acesso em: 29 jun. 2021.
- BARAUSSE, Sibebe. *A face camoniana em Erros meus, Má fortuna, Amor Ardente, de Natália Correia*. [Dissertação de mestrado]. Universidade Estadual do Centro-Oeste, 2021.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*; Coletados por Siegfried Unseld. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CAMPELLO, Eliane T. A. *A representação de Carlota Joaquina em o Segredo da Bastarda, de Cristina Norton*. Disponível em: Representação de Carlota Joaquina.pdf Acesso em: 29 jun. 2021.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- CASSOTTI, Marsilio. *Memórias de Carlota Joaquina – A amante do poder*. 1. ed. São Paulo: Planeta, 2017
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.
- CORREIA, Fabiana Prudente. *O DESABROCHAR DE UMA FLOR EM TEMPOS DE REPRESSÃO: EDIÇÃO E CRÍTICA FILOLÓGICA DE APARECEU A MARGARIDA DE ROBERTO ATHAYDE*. Salvador, 2013.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea* São Paulo: Perspectiva, 1998.

DALCASTAGNÉ, Regina. *Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais*. Disponível em: [territoriocontestadodalcastagne.pdf](#). Acesso em: 14 jul.2021.

DALCASTAGNÉ, Regina. O lugar de fala. In: *Literatura Brasileira Contemporânea. Um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012

DIOGO, Brendon de Alcantara. *A tragédia grega na cena contemporânea: uma leitura do espetáculo Antígona de Andrea Beltrão e Amir Haddad*. [Dissertação de mestrado em Estudos Literários]. Universidade Estadual Paulista, 2020. Disponível em: [TRAGEDIAGREGANACENACONTEMPORANEA.umaleituradoespetáculo.pdf](#).

ENCICLOPÉDIA ITAUCULTURAL DO TEATRO BRASILEIRO. Obra digital coletiva produzida pelo Instituto Cultural Itaú. Disponível em [www.itaucultural.org](#). Acesso em: 20 jul. 2021.

FARIA, João Roberto. *A narrativa no teatro*. Revista Itinerários: Departamento de Letras Vernáculas - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. 12. ed. São Paulo, 1998. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2911/2673> Acesso em: 20 ago. 2021.

GALVÃO, Viviane Prass. *Mãe coragem e seus filhos, de Bertolt Brecht: Historicização e dialética em três tempos*. [Dissertação de mestrado em Teoria Literária]. Universidade Campos de Andrade – UNIANDRADE, 2015. Disponível em: [Dissertação.VivianePrass.sobreBrecht.pdf](#).

GOMES, Laurentino. *1808* [Como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil]. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

IZÍDIO, Mirella. Carlota Joaquina e a Formação de Mitos. Revista Enagrama: *Revista Científica Interdisciplinar da Graduação*. 3. ed. São Paulo: 2011 Disponível em: [35528-Texto do artigo-41823-1-10-20120731 \(2\).pdf](#) Acesso em: 29 jun. 2021.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro. Introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, Jacó et al (org. e trad.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Memórias Secretas de D. Carlota Joaquina. Edições do Senado Federal – V. 130 - Brasília, 2013; Tradução revista, anotada e prefaciada por R. Magalhães Júnior.

MICHALSKI, Yan. Roberto Athayde. In: MICHALSKI, Yan. *Pequena enciclopédia contemporânea do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, 1989. Material inédito, elaborado em projeto para o CNPq.

MICHALSKY, Yan. *O teatro sob pressão – uma frente de resistência*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor: 1985.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro brasileiro contemporâneo: um roteiro para perplexidades*. Disponível em: Teatro brasileiro contemporâneo um roteiro para. Pdf. Acesso em: 19 jul.2021.

MOSTAÇO, Edélcio. O teatro pós-moderno. *In: O Pós-Modernismo*. Org. Jacó Guinsburg e Ana Mae Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAVIS. Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAVIS. Patrice. Do texto para o palco: um parto difícil. *In: PAVIS. Patrice. O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS. Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, teatro-dança, cinema*. Tradução de Sérgio Sávia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEIXOTO, F. A Atualidade de Bertolt Brecht. *In: Revista Histórias e Perspectivas*, nº 18/19, Jan/Dez. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 1998, p. 9–41

ROBERTO ATHAYDE. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18639/roberto-athayde> Acesso em: 19 maio 2021.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SANTOS, João Felício dos. *Carlota Joaquina – A rainha devassa*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana* [Édipo Rei; Édipo em Colono; Antígona]. Volume I. Trad. do grego e apresentação Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Editora: Zahar.

ZOLIN, Lúcia Osan; BONNICI, Thomas; PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. (org.). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Operadores de leitura do texto dramático. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009

ANEXOS

1 Iconografias de Carlota Joaquina

A Enciclopédia do Itaú Cultural traz como conceito de Iconografia:

Vocábulo usado para designar o significado simbólico de imagens ou formas representadas em obras de arte. Também nomeia uma disciplina da História da Arte, dedicada a identificar, descrever, classificar e interpretar a temática das artes figurativas. Até fins do século XVI, a iconografia referia-se especialmente ao significado simbólico de imagens inseridas num contexto religioso. Atualmente o termo refere-se ao estudo da história e da significação de qualquer grupo temático. (ICONOGRAFIA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo101/iconografia>. Acesso em: 30 de dezembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7).

O primeiro conceito do termo como “vocábulo usado para designar o significado simbólico de imagens ou formas representadas de imagens ou formas representadas em obras de arte” é relevante para o objetivo que nos interessa, ou seja, observar de que maneira algumas imagens descrevem nosso objeto de estudo: Carlota Joaquina. As imagens oscilam entre uma descrição mais real da personagem e uma outra na visão caricatural dela. A metodologia empregada para a descrição das imagens será, de um lado, a de respeitar aquelas encontradas em algumas fontes e de outro, a partir de um ponto de vista pessoal, mas levando em conta a pesquisa apresentada por meio dessa dissertação, descrever de forma sucinta aquelas imagens cuja descrição fora dada. Nosso ponto de vista é, por meio dessas imagens, questionar o porquê de vários pesquisadores terem sido tão inclementes com a Rainha. Causa estranheza, por exemplo, que informações acerca da inteligência e da perspicácia, no que tange ao universo político, dela quando aparecem sejam após uma série de adjetivos pejorativos, como doida, ninfomaníaca, feia, violenta, etc.



Primeiro retrato conhecido de Carlota Joaquina

“Como primogênita dos príncipes de Astúrias, herdeiros da coroa espanhola, depois de completar um ano fui retratada pelo pintor da corte, um judeu que se convertera ao catolicismo quando trabalhava para o papa. A não ser pelos grandes e imperiosos olhos negros da menininha, ninguém diria se tratar da mulher que a iconografia portuguesa, a partir de nosso regresso do Brasil, representaria quase sempre com um olhar ressentido.”

(CASSOTI, Marsilio. Memórias de Carlota Joaquina – A amante do poder, 2017)



Uma das poucas imagens nas quais A Rainha Carlota Joaquina é representada em sua forma justa, bela e elegante como convém à sua posição social e política.
<https://geneall.net/B/pt/nome/5392/d-carlota-joaquina-de-bourbon-infanta-de-espanha/>
 .Acesso em: 30 dez. 2021.



Carlota Joaquina, ainda menina

“[...] minha mãe ordenou ao pintor que seguisse as linhas da pintura cortesã daquele período. A única concessão a meu pedido foi transformar o cão molosso que acompanha Margarida no cenário alaranjado que está sobre meu dedo na pintura. A espetacular peruca decorada com lírios, rosas e *petites boites* que eu ostento era a versão espanhola dos penteados *poufs aux sentiments*, que alguns anos antes minha malfadada tia Maria Antonieta, rainha da França, começara a usar, escandalizando a alta burguesia iluminista de seu reino.”

(CASSOTI, Marsilio. *Memórias de Carlota Joaquina – A amante do poder*, 2017)



Retrato de Carlota Joaquina de Espanha
Giuseppe Troni, 1787 - Museu do Prado

https://www.wikiwand.com/pt/Carlota_Joaquina_de_Bourbon



“Retrato de Carlota Joaquina segurando um medalhão com o retrato de d. João, representando o contrato de casamento.”
(AZEVEDO, 2007, p.70)



Retrato equestre de Carlota Joaquina - Domingos Sequeira, c.1830
Museu Imperial, Petrópolis
https://www.wikiwand.com/pt/Carlota_Joaquina_de_Bourbon



Há nesta iconografia um tom generoso ao apresentar a figura da Rainha Carlota. Embora haja um certo excesso de elementos no cabelo da rainha, o colar está discreto o que dá um certo contraste com os brincos e dessa forma a gola do vestido acaba dando destaque ao colo da Rainha.

<https://seboitineranteblog.wordpress.com/2016/05/29/curiosidades-sobre-a-princesa-carlota-joaquina/> . Acesso em: 30 dez. 2021.



“Retrato de [...] Carlota Joaquina, provavelmente na época do casamento; observa-se grande semelhança física” entre ela e um retrato de seu esposo da mesma época, “é possível que o artista quisesse sugerir plena harmonia e identidade entre eles.”

(AZEVEDO, 2007, p. 36)



Apesar de vestida com roupa de gala, a iconografia da Rainha Carlota parece evidenciar um rosto cujo queixo parece desproporcional em comparação com a imagem acima.

Uma possível interpretação da imagem seria: é nobre, mas é feia.

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fgeneall.net%2FB%2Fpt%2Fnome%2F5392%2Fd-carlota-joaquina-de-bourbon-infanta-de-espanha%2F&psig=AOvVaw27qm7->

OnEOs_gk6d4FZjnH&ust=1639591989998000&source=images&cd=vfe&ved=0CA0Q3YkBahcKEwjQ25vRieT0AhUAAAAAHQAAAAAQDw . Acesso em: 30 dez. 2021.



A iconografia apresenta uma Carlota fora dos padrões desejados para uma Rainha.

Embora o uso das joias esteja quase discreto, há no cabelo um desarranjo que faz acentuar de forma negativa os olhos e novamente o queixo.

<https://geneall.net/B/pt/nome/5392/d-carlota-joaquina-de-bourbon-infanta-de-espanha/> .

Acesso em: 30 dez. 2021.



“A Rainha Carlota Joaquina, por Debret: feia, maquiavélica e infeliz, mas não comprovadamente infiel.”

(A Rainha D. Carlota Joaquina. Gravura de Jean Baptiste Debret, do livro *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, Paris, 1834-1839. Lucia M. Loeb/Biblioteca Guita e José Mindlin.)



A iconografia acima difere de todas acima. O formato do rosto nem mesmo chega a parecer com aqueles comumente vistos. A imagem ao valorizar os acessórios, como as abas do chapéu e as flores que o circundam parecem criar uma imagem irreal de Carlota Joaquina na qual não se observa nem o tom pejorativo nem o desejo de retratar tal qual ela era.

<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/do-casamento-infeliz-ao-possivel-suicidio-5-fatos-sobre-rainha-carlota-joaquina-bourbon.phtml>. Acesso em: 30 dez. 2021



Rainha Carlota Joaquina, 1816

Jean-Baptiste Debret

Aquarela

Museus Castro Maya - IPHAN/MinC (Rio de Janeiro, RJ)

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1574/rainha-carlota-joaquina>



Esta iconografia de Carlota novamente a representa de forma jocosa. Mesmo sabendo que as mulheres no período em que vivia a Rainha morriam jovem, é difícil acreditar, se se levar em conta que na imagem Ela está nos seus últimos anos de vida, que na imagem sua idade seja a 55 anos. Há que se notar os cabelos em desarmonia com a idade e a gola daquilo que seria um vestido acentuado uma papada. Mais uma imagem jocosa da Rainha.

<https://ncultura.pt/d-carlota-joaquina/>. Acesso em: 31 dez. 2021.



Retrato de Carlota, já idosa

“Para castigo de minha vaidade feminina, as infecções, fruto das doenças, haviam provocado o surgimento de nódulos e desagradáveis manchas na pele, que enfejavam minha aparência – é o que delata um retrato que me fizeram pouco depois de regressar do Brasil a Portugal; essa imagem, por outro lado, não deixa de me agradar, porque nela apareço exibindo meu melhor sorriso sarcástico.”

CASSOTI, Marsilio. Memórias de Carlota Joaquina – A amante do poder, 2017)



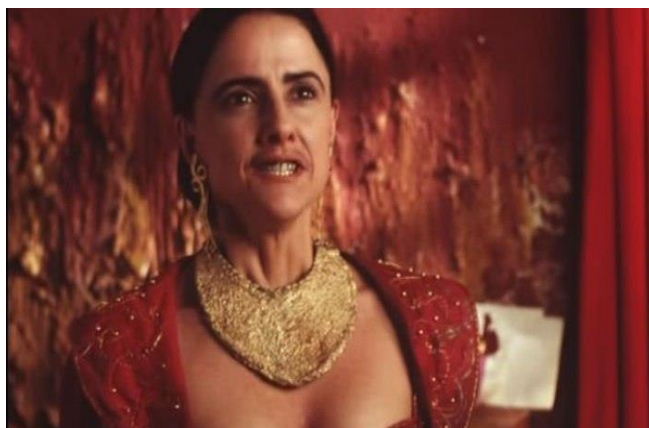
“A cerimônia do beija-mão, segundo APDG: uma corte corrupta e perdulária que vivia da troca de favores da monarquia.”

(*Court day at Rio*. Gravura do livro *Sketches of Portuguese life manners and costume and character*, de APDG, Londres, 1826. Lucia M. Loeb/Biblioteca Guita e José Mindlin. – imagem recortada por Mariana Dittert)



Esta iconografia e as três a seguir foram extraídas a partir do filme *Carlota Joaquina Princesa do Brasil* (1995), com direção de Carla Camurati. Nele a diretora pinta um retrato desastroso de Carlota Joaquina. Aqui Carlota aparece na juventude, aproveitando os festejos espanhóis, mas seu traje de cor vibrante e sua postura de olhar para cima apontam sinais da pintura de Camurati feita acerca de Carlota Rainha, uma mulher maquiavélica.

https://m.imdb.com/title/tt0109380/mediaindex/?ref_=tt_mv_close. Acesso em: 30 dez. 2021.



Esta iconografia foi extraída a partir do filme *Carlota Joaquina*, com direção de Carla Camurati. No filme como se pode ver na imagem acima, a diretora pintou um retrato desastroso de Carlota Joaquina. Na imagem acima os seios quase a mostra sinalizam o retrato de ninfomaníaca atribuído a Rainha.

<https://www.sescpr.com.br/2021/06/drops-cinesesc-carlota-joaquina/> . Acesso em: 30 dez. 2021.



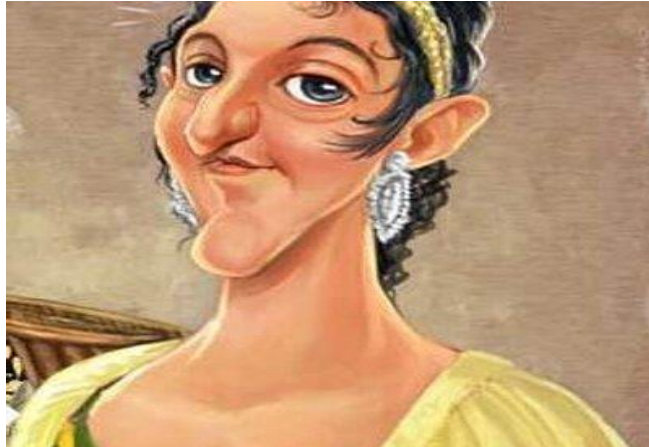
Esta iconografia foi extraída a partir do filme Carlota Joaquina, com direção de Carla Camurati. No filme como se pode ver na imagem acima, a diretora pintou um retrato desastroso de Carlota Joaquina.

http://memorialdademocracia.com.br/card/carlota-joaquina-ressuscita-o-cinema_ Acesso em: 30 dez. 2021.



Esta iconografia foi extraída a partir do filme Carlota Joaquina, com direção de Carla Camurati. No filme como se pode ver na imagem acima, a diretora pintou um retrato desastroso de Carlota Joaquina.

<https://www.cineset.com.br/20-anos-de-carlota-joaquina-princesa-do-brazil-de-carla-camurati/>. Acesso em: 30 dez. 2021



A iconografia acima por ser uma caricatura tem o dever de apresentar a personagem de forma exagerada. Neste formato não se pode tecer uma juízo de valor acerca do “retrato” apresentado da Rainha.

<https://twitter.com/carlotajoaquin9> . Acesso em: 30 dez. 2021.



A iconografia acima por ser uma caricatura tem o dever de apresentar a personagem de forma exagerada. Neste formato não se pode tecer uma juízo de valor acerca do “retrato” apresentado da Rainha.

<https://hgpilustrada.wordpress.com/2009/02/27/a-carlota-joaquina-segundo-a-silvia/>
Acesso em: 30 dez. 2021.