



OS TRAJES DE D. MARIA I NO FILME CARLOTA JOAQUINA

Viana, Fausto; Doutor; USP; faustoviana@uol.com.br¹

Resumo: Em seu doutoramento, Carolina Bassi de Moura lançou uma inquietante questão: quem estabelece a linguagem plástica de uma obra (cinematográfica), o diretor ou o diretor de arte? Dentre os atributos de um diretor de arte está coordenar ou até mesmo realizar a criação dos trajes de cena. Este artigo busca investigar os figurinos da personagem Dona Maria I, do longa metragem Carlota Joaquina (1995) criada pela veterana atriz Maria Fernanda, sob a direção de Carla Camurati. O filme, que muitos consideram um marco no renascimento da indústria fílmica brasileira, traz representações caricaturais de importantes personalidades históricas e alcançou números expressivos de bilheteria ao ironizar estas personagens públicas, de maneira não histórica nem tampouco baseada em fatos verídicos, mas que se tornam “verdadeiros” a partir da dimensão cinematográfica que conseguiram. Os trajes seguiram as mesmas perspectivas. Uma análise detalhada do complexo guarda-roupa da Rainha D. Maria I e sua inserção dentro dos contextos históricos (sociais, políticos e econômicos) mostrará o que se perde (e o que seria possível ganhar) com o filme. A direção de arte foi assumida por três pessoas- que assinaram também o figurino e cenografia- e tinha na equipe uma historiadora de formação, o que aumenta as perspectivas da criação dos trajes. Vale tudo por uma boa risada? É o que a análise dos trajes - e do filme- propõem pensar.

Palavras-chave: traje de cena; Carlota Joaquina; figurinos.

Abstract: In her PhD Thesis, Carolina Bassi de Moura asked a disturbing question: who sets the artistic direction in a cinematographic piece, the director or the art director? Costume design may even be the in the scope of creation of the art director or under his coordination. This paper aims to investigate the costumes of the character Dona Maria I, in the movie Carlota Joaquina (1995), performed by the veteran actress Maria Fernanda, under the direction of Carla Camurati. The film, considered by many as the rebirth of the filmic industry in Brazil, has many caricatures of important historical personalities and was a box-office smash. The plot is neither historical or based in true facts, but they become true when changed into the filmic dimension. The analysis of the costumes of Dona maria I, her everyday dresses, and their insertion in historical contexts (social, political and economic) will indicate what was lost with this satiric

¹ Fausto Viana é professor de cenografia e indumentária na ECA USP. É doutor em artes e museologia e fez pós-doutorado em conservação de trajes e moda. É autor dos livros O figurino teatral e as renovações cênicas do século XX e Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion, entre outros.





approach. A team of three people signed the art Direction, among those a trained historian. Is it worth laughing at a lie? That is what the analysis of the costumes- and the movie – will indicate.

Keywords: Costume; costume design; Carlota Joaquina.

Introdução

O filme Carlota Joaquina foi lançado em 1995 e é considerado um marco da chamada Retomada do cinema nacional, período cuja primeira fase se estendeu de 1995 a 2002. O cinema vinha de experiências desastrosas durante os governos de Fernando Collor de Melo (1990 a 1992) e Itamar Franco (1992 a 1995). Em 1995, novas políticas culturais começaram a ser implementadas na gestão de Fernando Henrique Cardoso (1995-2003), um político e intelectual já bem conhecido do público brasileiro.

Foi durante este fluxo de mudanças que Carla Camurati, diretora de Carlota Joaquina, levantou a verba para realizar seu filme. VILLALTA (2004) afirma que a produção do filme se deu em 1993 e 1994, teve mais de 1,3 milhão de espectadores e vendeu cerca de 22 mil fitas de vídeo. Dentre os filmes lançados na primeira fase da Retomada, segundo a Revista Filme B de outubro de 2015, ficou em décimo primeiro lugar nas bilheterias, rendendo 6,5 milhões de reais. Cidade de Deus (2002), em primeira posição, rendeu 19 milhões e atingiu 3,3 milhões de espectadores.

O sucesso do filme foi surpreendente até mesmo para a diretora, que fez uma produção quase artesanal e conseguiu realizar o filme com uma verba de cerca de 530 mil dólares em dinheiro e mais 100 mil dólares em permutas (Roda Viva, 02 Fev. 1995). Neste artigo, investigamos o processo criativo dos trajes do filme, com foco nos trajes de D. Maria I.





Um breve resumo sobre o filme

Carlota Joaquina narra a trajetória da princesa espanhola Carlota Joaquina (1775 - 1830), da dinastia dos Bourbon. O filme tem dois narradores: um escocês e uma menina que detalham o que acontece em cena. A ação se concentra entre o casamento da infanta aos 10 anos em Portugal até sua partida do Brasil. Narra em detalhes sua suposta obsessão sexual por diversos parceiros, de variadas raças e classes sociais. Quando um homem que ela deseja não corresponde aos seus anseios, ela o mata ou paga para eliminá-lo. A relação com D. João VI (1767-1826), seu esposo, é tortuosa desde o início. Se Carlota Joaquina aparece intratável e geniosa, ele é retratado como um tolo inútil, sem a menor condição de ser político ou de gerir um império como o português. Para piorar esta sensação, a diretora colocou em cena o ator Marco Nanini comendo coxas de frango o tempo todo. Seu cabelo, em desalinho; seus trajes, suados, sujos, engordurados.

O filme prossegue com a transmigração da família real portuguesa de Portugal para o Brasil em 1807. Discute-se se foi uma “fuga” ou não. Considero importante que se assista ao programa do historiador Filipe Figueiredo em seu canal do youtube² ou ao depoimento do professor de história da USP, João Paulo Pimenta³ sobre a vinda da família ao Brasil. Ambos afirmam que o Brasil, como colônia, era uma extensão do território de Portugal. Aqueles que nasciam no Brasil eram portugueses nascidos “no Brasil”, mas portugueses. A mudança da corte de Lisboa para o Rio de Janeiro foi um deslocamento do centro de

² Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ZP-l2uE1fW>>. Acesso em 09 Jul. 2018.

³ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=5pUDP2KUICY&feature=youtu.be>>. Acesso em 09 Jul. 2018.





poder do império. Uma ideia que não era novidade pois ao menos dois ministros haviam manifestado que esta mudança seria positiva em termos de gestão do território expandido de Portugal pelo mundo, com colônias que ficavam geograficamente mais próximas do Brasil do que de Portugal, na Europa. O plano de saída da corte de Lisboa não foi elaborado de um dia para o outro, como o filme nos faz querer acreditar: foram anos de preparação que culminaram na saída da corte e a invasão de Portugal pelas tropas napoleônicas em 1807.

As agruras da família real são narradas no filme de maneira bastante “lúdica”, sem restrições ao grotesco e à linguagem farsesca. A família real é recebida no Rio de Janeiro, por exemplo, por um grupo reduzido de negros e indígenas na areia da praia. Carlota Joaquina mantém relações com negros e brancos, atingindo o limite de nove filhos, que dizem ser de homens diferentes. Há uma cena no filme em que colocam os nove bebês juntos, com variações nos tons de pele.

D. Pedro I foi retratado como um nativo selvagem do Brasil, que só deseja se divertir com mulheres. D. Maria I foi retratada como louca alucinada, histérica, assombrada por entidades e que só se interessava por procissões, missas e outros eventos religiosos.

A corte espanhola era vivaz, rica e alegre. A portuguesa, mal-educada, grosseira, rude. Os “brasileiros”, selvagens, tolos, lascivos, rancorosos. O filme termina com a saída da família real de volta para Lisboa. Carlota Joaquina, já





no convés do navio, tira seus sapatos, joga-os no mar e diz: “Destá terra, eu não quero nem o pó!”

Carla Camurati deu algumas declarações que não colaboraram muito para a seriedade artística da empreitada, por mais bem-sucedida em números que ela tenha sido.

Porque chega uma hora que, assim... eu queria contar do lado de fora do Brasil, para começar. Quando se é colonizado, como no caso do Brasil, se você fica do lado de dentro e você começa a botar a coisa num pé de realidade, você vai ter que levantar uma bandeira. Porque aí você vai ter que analisar as coisas sobre um dado, uma dimensão diferente. E você vai ter que levantar uma bandeira sobre a maneira como você foi colonizado, o que foi feito aqui no seu país, e quando você vê você está levantando uma bandeira, que não era o que eu queria, naquele momento, até porque você fala assim: “ok, levaram o ouro. Ok, fizeram isso.”, mas passaram-se 170 e tantos anos, e aí? O que se faz com isso? Não faz mais nada, entendeu? Não adianta essa bandeira, agora. O que é legal agora é as pessoas pelo menos saberem, terem contato com isso, entendeu? (Roda viva, 02 Fev. 1995)

A opção de Camurati pelo ridículo das personagens obviamente foi uma escolha artística, uma “bandeira”! Nelson Rodrigues diria que o filme é um retrato perfeito do nosso *viralatismo*, da nossa crônica inferioridade em relação às culturas europeias. Para Sérgio Dávila, na Folha de São Paulo de 19 de março de 1995, a diretora disse:

“Eu quis ser divertida, não quis ser séria. E não peguei pesado mesmo.” Quanto à autoironia ou à “fracassomania” imputadas no filme, Carla discorda: “Não debocho do Brasil, mas dos europeus.” O filme custou R\$ 630 mil e já se pagou. “O que sobrar vou usar no próximo trabalho.” Para Carla, o valor gasto está de bom tamanho. “Não acho que duas horas de cinema mereçam muito mais que isso”,





diz. "Vivo no Brasil e uma fita tem que sair baratinho, não é nada, é só para divertir as pessoas".⁴

Fica difícil contradizer a diretora, diante do filme. Não quis ser séria, não foi rígida, só queria divertir as pessoas... A crítica analisou o filme e, naturalmente, houve divergências sobre a sua qualidade. Muitos foram unânimes em saudar o filme como uma necessária retomada, um ressurgimento do cinema nacional. Os elogios ao trabalho hercúleo da diretora Carla Camurati são inúmeros, notadamente por conseguir erguer um longa-metragem com verba tão pequena.

As principais divergências, no entanto, foram sobre o plano artístico - trata-se de um filme, uma obra de arte, que deveria ser avaliado em termos dos seus resultados e não se foi ou não difícil realizar a produção. Marcelo Coelho, crítico de cinema da Folha de São Paulo escreveu que

As pessoas riem; parece-me que apreciam, contudo, menos o que pode haver de engraçado no filme e mais o seu tom de deboche 'dark' (...) Estamos diante de uma derrisão claustrofóbica, de uma farsa vingativa, e não de uma chanchada à brasileira, de uma sátira cor-de-rosa a filmes como Independência ou Morte. (Há um) gosto do público em ridicularizar a história brasileira e, em especial, o colonizador

português. Sem ser denúncia séria, nem gozação descompromissada, 'Carlota Joaquina' parece ao mesmo tempo curtir nosso estado periférico e, ao contrário de outras comédias, expressar um ódio vingativo pela situação brasileira. (COELHO, 1995)

Sheila Schvarzman, historiadora, ao contrário de Marcelo Coelho, classificou o filme como uma "chanchada", destacando que na década em que foi lançado surgiram outros filmes como Hans Staden (1999) e Caramuru

⁴ Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/3/19/revista_da_folha/4.html>. Acesso em 09 Jul. 2018.





(2000), “em que a seriedade da reconstituição histórica parece inspirar mais seriedade e empenho do que trabalhos propriamente ficcionais” (SCHVARZMAN, 2003).

Ismail Xavier, citado por Vitória Azevedo da Fonseca, diz que o filme dialoga com a chanchada em versões televisivas do período e que a construção das personagens é caricatural e estereotipada (FONSECA, 2002)

Fonseca traz ainda uma declaração do crítico de O Estado de São Paulo, José Castello, para quem o filme tem uma visão reducionista da história, tornando-se um deboche estéril.

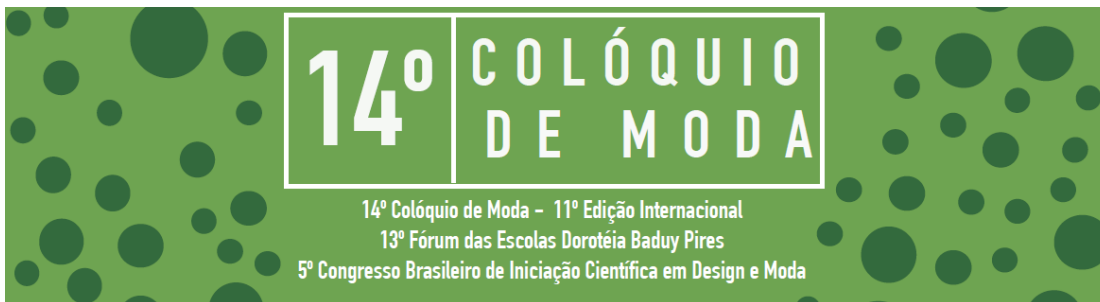
Diante do filme, temos a sensação inebriante de nos vingar do passado, de colocá-lo em seu devido lugar, quando é o passado, mais uma vez que nos derrota. (...) A jovem diretora (...) tenta criticar o folclore erguendo sobre ele um outro folclore, de tez progressista (...) incorpora o folclore como verdade. (...) Porém, apenas o perpetua. Seus personagens não têm sutilezas e sua história não tem paradoxos. (...) [Ela] não consegue escapar da armadilha que pretende desmontar. (...) A visão crítica se torna uma visão azeda que, em vez de encarar o passado, apenas inverte velhos mitos. (CASTELLO, 1995 apud FONSECA, 2002, p.173)

Pelo perfil tradicionalista e conservador, seria de se esperar que os herdeiros da coroa brasileira se manifestassem, o que de fato ocorreu no jornal Folha de São Paulo:

Como sátira, 'Carlota Joaquina, Princesa do Brazil' é ótimo. Como história, porém, é zero. A começar pelo título: Carlota Joaquina nunca

foi princesa do Brasil. É aí que fico preocupado: as pessoas saem do cinema achando que aprenderam história. Eu, que conheço os fatos, ri à beça, porque é um filme engraçado, que acentua os aspectos grotescos de algumas figuras. Mas, e 95% dos brasileiros, que não





conhecem sua história? Poderia ser sátira, sim, mas baseada ao menos em verdades. D. João 6º é retratado como um bobalhão, e não é verdade. O próprio Napoleão escreveu em seus diários que considerava o rei um grande estrategista, o mais esperto dos que ele enfrentou. Não fosse por ele, o Brasil não seria independente. Sim, porque quando ele sabiamente transferiu a corte para o Rio, plantou a base da independência aqui. Não fico nem ofendido com a caracterização de um D. João bobo e glutão - Marco Nanini aliás está excelente -, mas fico triste. Outra coisa surreal é o fato de 'Carlota Joaquina' ter sido financiado pelo Banco do Brasil, que foi fundado por D. João 6º! Por fim, é uma pena o filme pregar essa 'fracassomania', em que tudo que é nosso tem de ser ruim."

Depoimento de D. João de Orleans e Bragança, 40, tataraneto de D. João 6.o, à Revista da Folha⁵.

É curioso observar que, nas críticas, o que menos parece importar são os trajes ou os cenários, com alguma frequência chamados de bonitos, criativos, expressivos... Principalmente pela falta de dinheiro com que foram feitos.

Os figurinos de Carlota Joaquina

Em seu doutoramento, Carolina Bassi de Moura lançou uma inquietante questão: quem estabelece a linguagem plástica de uma obra cinematográfica, o diretor ou o diretor de arte?

No caso de Carlota Joaquina, o figurino foi assinado por três pessoas: Tadeu Burgos, Emília Duncan e Marcelo Pies. Duncan declarou em entrevista a Isabel Monteiro que

A grande pesquisa de conteúdo foi feita pela diretora (Carla), ajudada pelo escocês Angus Mitchell, roteirista do filme, que trouxe para ela toda a questão do reinado (dois livros cujos títulos a entrevistada não 74 recordava). "Um deles, escrito logo no começo da república e que

⁵ Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/3/19/revista_da_folha/7.html>. Acesso em 09 Jul. 2018.





“... tinha toda uma propaganda antimonarquista, um olhar de deboche para a monarquia”, (disse Duncan). (MONTEIRO, 2016, p. 73)

Camurati disse que sempre decidia tudo com a sua equipe de produção:

“*Carlota* tinha Tadeu Burgos e Emília Duncan, que fizeram os cenários e figurinos. Decidíamos tudo sempre juntos, e as nossas reuniões eram divertidas, saborosas, criativas. O legal do fazer cinematográfico é justamente o envolvimento e a cumplicidade de um grupo com relação a um tema. É claro que, quando se dirige, é preciso, como a palavra diz, direcionar a equipe. (NAGIB, 2002, p. 147)

A diretora disse que “havia recorrido a ‘licenças poéticas na confecção dos figurinos, (...) capazes de deixar os críticos e historiadores mais conservadores de olhos arregalados.” (MONTEIRO, 2016, p.75) Duncan disse que em um primeiro momento questionou esse viés do ridículo. “Eu sou historiadora, formada em história, tive uma primeira reação de antipatia com o tom jocoso”. (ibidem, p.74)

A equipe, no entanto, se debruçou sobre Albert Eckhout, Debret e Rugendas “para descobrir os detalhes da moda do país nos séculos passados”. Optaram por não usar nada tradicional ou conhecido. Duncan disse que “nossa ideia fugiu da atitude museográfica que costuma reproduzir os escravos com roupas de algodão branco e cru. Os escravos do filme usarão sandália havaiana, calças de chita e xadrez e até galhos e folhas sobre o corpo.” (ibidem, p.75). A hoje badalada figurinista disse também que “é um filme totalmente atípico. Nós nos dispusemos a trabalhar sem ganhar, mas tínhamos





todo o tempo do mundo. Houve tempo de sobra para pesquisa, elaboração de conceitos, opções estéticas” (MONTEIRO, 2016, p.74)

Duncan, Burgos e a produtora Bianca avisaram à diretora Camurati que seu desejo de filmar no Palácio de Queluz em Portugal, seria incompatível com

a falta de dinheiro do filme e, portanto, dos figurinos. Duncan disse que “não seria possível juntar uma peruca de nylon com uma parede do Palácio de Queluz. Se a opção estética era por uma transgressão, ela teria que ser generalizada”. (idem)

Duncan disse, em entrevista à Monteiro, que

o fato de eu ter estudado história me deu uma liberdade em relação a ela que as pessoas em geral não têm. As pessoas têm um respeito cego pela história e os livros de história. O professor Francisco Calazans dizia que história não é ciência, história é interpretação. O documento fala, mas a pergunta quem faz é você. Não importa quantas pessoas tenham acesso à fonte, ela será sempre subjetivada. Tudo é subjetivado! (idem)

Monteiro inteligentemente critica Duncan ao dizer que

Parece-nos uma maneira simplista de observação o que Duncan chama de “subjetivado”, como se as “fontes” ou “objetos” fossem estanques e só o olhar dos sujeitos sobre eles variasse. Com a frase “o objeto fala, a pergunta quem faz é você”, a figurinista congela um elemento ou fato histórico ao invés de flexibilizá-lo e dar-lhe vida própria. Os corpos históricos não são estanques, são mutantes através da história e sempre o serão enquanto exista história. (idem)

Duncan disse que a reciclagem deu o tom do trabalho: trabalharam com materiais que tinham, não compraram quase nada: “Só me lembro de ter comprado tecidos para alguns figurinos dos personagens principais, o resto era doado e tinha que ser transformado”. Criaram primeiramente um conceito, que gerou uma paleta de cores, que estabeleceu grupos estéticos e,





consequentemente, cromáticos (Nota: Espanha: roxo, vermelho e quente; Portugal: branco e preto; Brasil: palha, cores fortes e pinturas corporais). Só depois foi criado o figurino. Ou seja, “a direção de arte e o figurino estavam solidamente estruturados sobre uma concepção conceitual prévia”, disse Emília (MONTEIRO, 2016).

Tadeu Burgos doou uma coleção de chapéus que, transformados, fizeram as perucas e adereços de cabeça da peça. Grupos de teatro doaram vestidos, empresas cederam tecidos, sapatos e botões. Emprestaram peças do acervo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Roupas de dormir foram feitas com as cortinas da casa da diretora, e as partes franzidas da cortina foram usadas para fazer golas.

Burgos dizia que:

o bom figurino é misterioso, não é de leitura fácil. O olho demora a perceber como foi construído. Perucas feitas de sisal, adereços de palha para os negros, mesmo os mais sofisticados como o amante de Carlota. Perucas feitas de tule com pedaços de chapéus dos anos 1950 para os nobres. Adereços simples como botões de plástico e passamanarias remodelados e transformados pela artista plástica Ana Maria Moraes em objetos antigos, usando como recursos tinta spray dourada, pó de ouro, tinta de couro e cola. Pequenos recursos somados a muita criatividade para gerar resultados inusitados. (Idem,p. 98)

Os figurinos de D. Maria I no filme

D. Maria I é uma figura quase secundária no filme. Sua presença é importante, no entanto, para marcar as importantes fases políticas do filme, principalmente quando, afetada por problemas mentais, é afastada e começa a regência de seu filho D. João VI. A atriz que a interpretava era Maria Fernanda (1928).





A trajetória de D. Maria I, a “real”, não foi em momento algum tranquila ou fácil. Filha de D. José I e de D. Mariana Vitória, foi a primeira filha e, portanto, a primeira mulher herdeira do trono em Portugal. Foi secretamente combatida pelo Marquês de Pombal, primeiro ministro e homem de confiança do rei D. José I. Pombal não desejava que ela subisse ao trono. Era uma mulher católica, fervorosa, mas não cega - acredita-se mesmo que o que a movia era o medo da punição pós-morte. Era fluente nos idiomas francês, espanhol e latim. Foi com grande choque que enfrentou o processo dos Távoras, uma vingança preparada pelo Marquês de

Pombal contra membros da nobreza que, de uma vez, matou nove membros da mesma família em um espetáculo de horrores à céu aberto.

Casou-se com seu tio, D. Pedro III, a quem efetivamente amava, e com ele teve seis filhos: três morreram em tenra idade, com menos de dois anos. Em 1777, com a morte de seu pai, assumiu o trono. D. Pedro III morreria em 1786. Seu filho José, o príncipe herdeiro, morreu de varíola aos 27 anos, em 1788. Sua filha Maria Ana Vitória, nascida em 1768, teve uma complicação no parto. A criança, ao que dizem, estava contaminada com varíola e faleceu, quase junto com a mãe, D. Maria Ana, em 1788. Um mês depois, o pai da criança e príncipe herdeiro da Espanha, D. Gabriel de Bourbon e Saxe, também morreu de varíola.

De forma resumida, o reinado de D. Maria encontrou Portugal já endividado - vale lembrar que o ouro e os diamantes do Brasil fluíam no reinado de seu avô não no dela. Ela não hesitou em demitir Pombal e perdoar os chamados crimes das famílias contra as quais ele se vingava. Reduziu os quadros de empregados,





investiu em obras, fechou empresas do estado que não eram financeiramente viáveis, tomou medidas para que Portugal pudesse voltar a crescer. Investiu na educação e formação dos jovens. Todas as perdas emocionais que vai sofrendo são de forte impacto em sua personalidade e ela vai, lentamente, sofrendo com problemas mentais. Junte-se a isso que, politicamente, assistia à queda de casas reais europeias, e se viu sozinha naquele ano de 1789 quando a Revolução Francesa depôs os legítimos reis da França, executando-os em 1793.

A figura 1 mostra D. Maria I ainda em paz e com seu marido. Cores claras marcam a cena, ainda que os materiais empregados estejam longe de qualquer contato com a realidade. Há materiais sintéticos, a peruca feita de chapéus reciclados, um cinto e uma gola que parece feita de pelúcia. Isso foi uma opção da equipe para o trabalho: um figurino não precisa ter precisão histórica - ele precisa dialogar com o conceito que foi estabelecido para o todo da obra.

A figura 2 é a cena da morte do marido de D. Maria I. Os designers explicaram que como não havia dinheiro para fazer um vestido branco e um preto, fizeram um traje branco de papel, que foi coberto com tinta preta durante a cena do velório.

Figura 1- D. Maria I e D. Pedro III.



Figura 2- O vestido de papel.



14º COLÓQUIO DE MODA

14º Colóquio de Moda – 11ª Edição Internacional
13º Fórum das Escolas Dorotéia Baduy Pires
5º Congresso Brasileiro de Iniciação Científica em Design e Moda

Figura 3- O vestido de luto.



Figura 4- Vestido da procissão.



Figura 5- Vestido na cena de Carlota.



Figura 6- Terror no quarto.



Figura 7- O traje da doença.



Figura 8- Traje do pesadelo.



Fonte: Todas as imagens são fotos do filme, feitas pelo autor.



Fig. 8- Traje da procissão.



Figura 9- Morte.



Figura 10- Última aparição.



Fonte: Todas as imagens são fotos do filme, feitas pelo autor.

Há uma peça chave no figurino de D. Maria I no filme: um vestido preto. Nas figuras 3,4, 8 e 9 vê-se que foi adicionado um crucifixo. Nas figuras 5,6,8 e 10, uma gola franzida - aquela que veio das cortinas da casa da diretora. Na figura 7 não se vê o traje, só um cobertor branco.

Os trajes de D. Maria I, de Princesa da Beira a Rainha de Portugal

Aos 4 anos de idade (Figura 11), a jovem Princesa da Beira, título criado para ela pelo avô D. João V, usa um *robe volante*, um vestido solto, por cima de um vestido de seda branca com motivos florais. Há um grande broche com pérolas, que serão a marca registrada de D. Maria I ao longo da vida. O manto é forrado por pele e tem arminho, que marca que ela é de uma casa real. O quadro é de autoria do artista italiano Francesco Pavone (1695-1777).

Figura 11 - D. Maria Francisca em 1738, aos 4 anos.

Figura 12 - Maria I em *robe de cour*, por volta de 1760, aos 26 anos.



14º COLÓQUIO DE MODA

14º Colóquio de Moda - 11ª Edição Internacional
13º Fórum das Escolas Dorotéia Baduy Pires
5º Congresso Brasileiro de Iniciação Científica em Design e Moda



Fonte: Palácio Nacional de Queluz.



Fonte: Palácio de Mafra.

O retrato da figura 12 é de D. Maria I em *robe de cour*, ou traje de corte. Um vestido largo, apoiado em *paniers*, de seda azul bordada com diversos motivos. O corpete também azul, com joias feitas com pérolas. Na cabeça, mais uma vez, arranjos com pérolas. Nas mãos, o retrato do futuro marido, D. Pedro III.

Figura 13- O retrato de D. Maria I, por Thomas Hickley. Cerca 1775.



Fonte: Academia de Ciências de Lisboa.





As pesquisas e possibilidades sobre os quadros de D. Maria I são bastante amplas. Veja-se por exemplo o quadro da figura 13, pintado por Thomas Hickley por volta de 1775, como atesta o site do MatrizPix, sistema de informação desenvolvido pela Direção-Geral do Património Cultural para o inventário e gestão de espécimes e arquivos fotográficos em Portugal. Lá é possível ver que:

Com efeito, tanto o retrato de D. Maria I, do Palácio Nacional de Queluz, como o existente na Bemposta, ambos pintados numa época em que a demência da rainha a impedia de posar, terão sido inspirados no retrato que Thomas Hickley (Dublin 1741- Madras 1824) pintara ao vivo, dez anos antes. Este retrato, muito possivelmente o que hoje se encontra na Academia das Ciências de Lisboa, terá servido de modelo a quase todos os retratos posteriores da soberana.(MatrizPix)

Assim, o original seria o quadro da figura 13, um *robe à la française*, ou um vestido à la française, possivelmente de veludo, com toda a simbologia dos quadros vistos até agora: o arminho, o fio de pérolas nos cabelos e mais um detalhe muito curioso: a coroa sobre a mesa. No século XVII, o rei D.João IV de Portugal, depois de se libertar do domínio de Castela, depositou sua coroa aos pés da imagem de Nossa Senhora da Conceição, em Vila Viçosa. Ela passou a ser a verdadeira rainha de Portugal e por isso os que vieram depois de D. João IV foram *aclamados* reis de Portugal e não *coroados*. O mesmo se deu com D. Maria I.





Mas as imagens das figuras 14 e 15 são derivadas desta pintura da figura 13, pois como visto, a rainha não tinha mais condições físicas para posar.

Figura 14 - D. Maria I entre 1785 e 1810.



Fonte: Palácio Nacional de Queluz.

Figura 15- Retrato de D. Maria I.



Fonte: Capela da Bemposta.

Apontamentos finais

Naturalmente a função deste artigo não é criticar alguém quanto à criação dos figurinos de Carlota Joaquina. A nossa principal motivação foi mostrar como as fontes históricas teriam fornecido mais recursos criativos para a direção de arte e, portanto, para os figurinos. Ficou claro, pelo que se





pesquisou, que a intervenção da diretora no processo criativo foi bastante intensa.

A precisão histórica não é exatamente o que mais importa na criação de um traje de cena. A construção de um traje adequado às propostas de encenação é muito mais significativa e contribui muito para o acabamento da obra artística. No caso de Carlota Joaquina, o filme, uma série de imprecisões graves contribuem para a estranheza da obra e conseqüentemente do figurino. Como visto no caso de D. Maria I, uma análise mais detalhada da persona da rainha, além de um levantamento preciso sobre seus trajes, que mostram o quão ligada às correntes da moda e das vestimentas na Europa ela estava, teriam ajudado a compor um quadro mais palpável da monarca.

Esse procedimento poderia ser aplicado a todos do filme: D. Carlota Joaquina, D. João, D. Pedro, bem como às duas cortes em questão, a portuguesa e a brasileira... Duas cortes refinadas e bem-educadas, como é possível apreender dos documentos históricos e das ligações destas famílias com outras casas imperiais europeias de muita tradição. Os erros históricos são variados e foram abundantemente apontados na literatura sobre o filme, como D. Carlota ter assassinado um jardineiro; a corte ser recebida na areia da praia por alguns negros e índios, quando na verdade eles foram recebidos com pompa no Terreiro do Paço; a corte da Espanha dançar flamenco, quando esta era uma dança popular de rua, nunca permitida à monarquia; a crítica ao uso da riqueza que vinha do Brasil, que já tinha acabado há um bom tempo; a indicação que a morte de D. Pedro II exigia a aclamação de um novo rei, quando na verdade quem mandava era a rainha: ela era a herdeira. E por aí segue.





Emília Duncan disse que não ganhou dinheiro para fazer o trabalho, o que foi uma opção dela. Mas disse que teve “tempo de sobra” para fazer pesquisa, estudar, levantar imagens do período. Essa teria sido a oportunidade ideal para aprofundar as pesquisas e aplicar no filme. Teria sido uma intervenção da direção na criação dos trajés?

No nosso país, em que as temáticas históricas são ainda bem pouco debatidas, seria uma oportunidade significativa ter o filme como base para discussões mais embasadas e menos superficiais, ao estilo chanchada, como insinuou Ismail Xavier. A questão não é o humor ou a chanchada - é a superficialidade com que o filme foi elaborado - mas é necessário lembrar o que a diretora disse: “Eu quis ser divertida, não quis ser séria. E não peguei pesado mesmo.”

BIBLIOGRAFIA:

CASTELLO, José. “O falso deboche de ‘Carlota Joaquina’” Caderno 2, O Estado de São Paulo, São Paulo, 7/mar/95.

COELHO, Marcelo. “Carlota Joaquina debocha da história” Folha de São Paulo. São Paulo, 15/fev/95.

FONSECA, Vitória Azevedo da. **História imaginada no cinema: análise de Carlota Joaquina, a princesa do Brasil e Independência ou Morte.** Unicamp: Dissertação de mestrado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2002

MONTEIRO, Isabel Paranhos. **Vestindo cinema, construindo ilusão: uma visão do cinema através da janela do figurino.** PUC RIO: dissertação de mestrado, 2016.





NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: 90 depoimentos de cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

VILLALTA, Luiz Carlos. “Carlota Joaquina, Princesa do Brazil: entre a história e a ficção, um ‘Romance’ crítico do conhecimento histórico”, in REVISTA USP, São Paulo, n.62, p. 239-262, junho/agosto, 2004.

XAVIER, Ismail. “O cinema brasileiro dos anos 90” in: Praga estudos marxistas no9- junho/2000.

Televisão:

Programa Roda Viva de 02 de fevereiro de 1995, disponível online em <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/673/carla%20camurati/entrevistados/carla_camurati_1995.htm>. Acesso em 09 Jun. 2018.

