

O palimpsesto literário da história: Juana I da Espanha

Profa. Dra. María Dolores Aybar-Ramírez¹ (FCLAr – UNESP)

RESUMO: *Juana I (1479-1555), mais conhecida como Juana la Loca, é uma das personagens mais enigmáticas e estudadas da história da Espanha. Filha dos Reis Católicos e herdeira de um dos maiores impérios do ocidente, foi encarcerada, acusada de demência, por 46 anos. A rainha suscitou o interesse do tardio romantismo espanhol, ansioso por explorar uma intriga de poder, amor, ciúmes, loucura e morte. A partir desse momento, Juana transforma-se em mito, história e literatura, num discurso trespassado de história e de histórias sobre a história em que, por superposição, cria-se o palimpsesto de Juana.*

Palavras-chave: Literatura e história; intertextualidade; palimpsesto; Juana I.

Introdução

Juana I (1479-1555), mais conhecida como Juana *la Loca*, é uma das personagens mais enigmáticas e estudadas da história da Espanha. Filha dos Reis Católicos, Isabel e Fernando, e herdeira de um dos maiores impérios do ocidente, esposa de Felipe I de Habsburgo e mãe de seis futuros reis e rainhas que sobreviveram até a maturidade, desafiando as assustadoras taxas de mortalidade infantil entre a alta nobreza européia, Juana parece limitar-se, na história, aos papéis tradicionais de filha, esposa e mãe.

A usurpação do poder de Juana I, primeiro por parte de seu esposo, Felipe I, mais tarde por parte de seu pai, Fernando, e de seu filho, Carlos I; sua suposta demência, aliada à lenda da “loucura de amor”; seu cativeiro prolongado, de 1509 a 1555, e o cortejo fúnebre que iniciou com o cadáver de seu esposo embalsamado, sempre à noite, à luz de tochas, são dados históricos que possuem em seu bojo o que rapidamente tornar-se-ia a lenda de *Juana la Loca*, material híbrido que percorre a literatura e a história e questiona os limites entre a ficção e o “real” desde seu aparecimento, como motivo artístico, nos estertores do tardio Romantismo espanhol.

Juana I realiza uma trajetória inversa à de certos personagens de ficção. *Quixote* às avessas, ela percorre as sendas da biografia historiográfica – registrada em cartas, documentos oficiais e crônicas dos séculos XV e XVI e muitas vezes postas ao serviço do poder instituído – até atingir a ficção literária ou pseudo-literária. Esquecida e silenciosa na sua prisão de Tordesilhas, morre fisiologicamente na memória de seus contemporâneos para ressuscitar, dois séculos mais tarde, numa dimensão ficcional e mítica que preenche o vazio de seus silêncios com significados novos, muitas vezes alheios a Juana.

Sem ser autora de quase nada – Olaizola (1996) enfatiza a aversão da rainha pela escrita –, ela compartilha a sina de autores de renome que, como Cervantes, deixa de ser humano para tornar-se literatura (OREJUDO, 2004). E se, para Orejudo, cada século tem seu Cervantes, podemos afirmar que desde a aparição de Juana no século XIX, cada século possui sua Juana ou suas Juanas.

Se o discurso do outro e sobre o outro se nutre de lacunas e silêncios, Juana I pode ser reinventada e recriada *ad infinitum* por autores e leitores a partir de seu nascimento como texto artístico no século XIX.

Nesse jogo narrativo borgeano, o escritor Sísifo (TACCA, s.d.) encontra-se condenado a escrever o mesmo texto, preso num jogo de espelhos. Nesse jogo, e para Pérez Valdés (1999), pelo exercício da cópia exata, da reprodução fiel, destrói-se a cópia e o original e constrói-se um simulacro porque, em última instância, nenhuma palavra é de Juana, como nenhuma palavra é de Menard, pois a primeira cala-se, o segundo reescreve literalmente o *Quixote*, mas quantas páginas rendem seus silêncios, ou seus falsos silêncios.

O palimpsesto de Juana, composto de repetições e de transposições nos planos formais e semânticos, é uma obra de proporções monumentais que trespassa os mais diversos gêneros.

Com base nos discursos fundadores, nas crônicas e nos documentos dos séculos XV e XVI, constrói-se uma Juana mítica portadora de valores literários que o romantismo espanhol e europeu resgatarão. Os séculos XX e XXI perpetuam essa tradição romântica e instauram uma intertextualidade múltipla que trespassa os elementos formais, a estrutura do texto, para atingir o conteúdo: repetem-se temas e motivos, responde-se sempre a uma questão imaginária do leitor, que ainda, nos estertores do século XX e no início do XXI questiona a demência da rainha louca, e Juana transforma-se em fenômeno mercadológico. Surgem numerosos autores interessados pela história, que do romance histórico, da biografia ou da História ressuscitam os velhos aspectos da vida e milagres de Juana. Assim, a 21ª edição da obra de Manuel Fernández Álvarez, intitulada *Juana la Loca: la cautiva de tordesilla*, de 2001, lança, logo na sua capa: “*Más de 130.000 ejemplares vendidos. Nunca antes la vida de Juana la Loca había despertado tanto interés.*”

Este artigo propõe, pois, uma incipiente trajetória de estudo da intertextualidade de Juana, destacando, a partir de alguns textos essenciais sobre a rainha, as pinceladas mais visíveis desse palimpsesto intitulado *Juana la Loca*.

1 O palimpsesto de Juana

A Locura de amor (1855), de Manuel Tamayo y Baus, drama histórico em que se conjugam elementos do realismo com as tonalidades violentas do romantismo, convive no espaço e no tempo com um drama, anterior, de Eusébio Asquerino e Gregorio Romero Larrañaga, intitulado *Felipe el Hermoso* (1845), sucesso teatral da época. Já na pintura, o belga Louis Gallait, famoso retratista e pintor de quadros históricos, realizou um famoso óleo sobre madeira intitulado *Jeanne la Folle* (1856). Na Espanha, Lorenzo Vallés pintava sua versão da *Demencia de doña Juana*, em 1868, e Francisco Pradilla deixava para a história da arte seu magnífico quadro *Juana la Loca*, de 1878. Doze anos depois, Juana transforma-se em ópera, da mão do maestro Emilio Serrano, que compõe sua *Doña Juana la Loca* (1890).

A obra de Tamayo y Baus, obra prima de um autor secundário na Espanha em transição do Romantismo para o Modernismo e o Realismo, torna-se um referente de exceção na medida em que articula com preciosismo uma das primeiras e mais sólidas camadas desse quadro artístico que conforma a fisionomia pseudo-literária e pseudo-histórica da rainha espanhola.

No entanto, e precedendo a esse texto, encontramos o discurso histórico que, em forma de crônica, surge em 1848, no tardio romantismo espanhol. Trata-se da obra anônima *Historia de la célebre reina de España Doña Juana, llamada vulgarmente la Loca*, escrita em três capítulos com litografias que não deixam sombra de dúvida sobre a influência da estética romântica no discurso historiográfico. Esse breve texto pseudo-histórico, carregado de subjetivismo, realiza, por sua vez, um exercício de intertextualidade explícita com um texto histórico anterior, de Enrique Flórez, homem ilustrado e erudito, teólogo, geógrafo e historiador espanhol que, em 1761, publicou uma obra muito difundida durante o século XIX na Espanha. Trata-se de seu livro *Las Reinas Católicas de España*, escrito em dois volumes e considerado pelos críticos a obra mais literária do autor.

A história de Juana nasce e se desenvolve, pois nesse berço híbrido, entre a história e a ficção. Essa primeira série discursiva de base, na acepção mais Bakhtiniana, formaliza e forma, em seu constante diálogo, o discurso literário e o discurso histórico ou pseudo-histórico sobre Juana. Nasce novas Juanas e essas dialogam nas tramas das linhas e pontos, prisioneiras em novas tramas, agora textuais e essencialmente ficcionais.

Após o nascimento da Juana discursiva, em que a loucura e a paixão da triste rainha invadem os textos, ela ressurge nos anos vinte do século XX no discurso poético do jovem Federico García Lorca. “*Elegía a Doña Juana la Loca*”, poema escrito em 1918 e inserido em seu *Libro de poemas* de 1921, é um poema narrativo em que o espaço, a Granada de Lorca e a Granada do sepul-

cro de *Doña Juana* e de seu esposo Felipe, introduzem o *locus* da morte que vem enriquecer, sem alterar substancialmente, o discurso do século anterior.

Ao longo da Guerra Civil Espanhola, publicam-se, em Buenos Aires e Zaragoza, dois estudos que priorizam a perspectiva histórica, mas introduzem, já em seus títulos, termos que denotam o discurso subjetivo. Trata-se de *Juana la Loca: su vida, su tiempo, su culpa*, de Pfandl (1937) e de *Doña Juana I de Castilla, la reina que enloqueció de amor*, de Sanz y Ruiz de la Peña (1939, grifos nossos em ambos os títulos).

Essa segunda série discursiva dialoga entre si como dialoga com a primeira série, e ambas, com a terceira e última. Nos anos noventa do passado século assim como nos alvares do novo milênio, Juana ressurgue na Espanha, na América hispânica e em outras geografias como uma constante histórico-literária que obceca um presente com a força do mito. Entre os numerosos títulos publicados, cabe enumerar:

- O livro da escritora francesa Catherine Hermany-Vieille, que escreve em 1991, uma “crônica romanceada” intitulada *Un amour fou*, traduzida para a língua espanhola por *Loca de amor*.
- Em 1996, o escritor José Luis Olaizola lança seu livro *Juana la Loca*, uma nova crônica, com amplas licenças literárias.
- Já em 2000, o acadêmico e historiador Manuel Fernández Álvarez publica o que nas palavras de seu editor constitui “la más conmovedora biografía escrita sobre este personaje”. Cabe sublinhar que a obra, intitulada *Juana la Loca: la cautiva de Tordesillas*, até 2005, foi editada 21 vezes.
- Em 2001, surge na coleção da Editora Marcial Pons destinada à História: memórias e biografias, o livro da hispanista estadunidense Bethany Aram, intitulado *La reina Juana: gobierno, piedad y dinastía*, para nós um dos estudos mais sérios e profundos já realizados sobre a rainha e seu tempo.
- Em 2004, publica-se o romance histórico de Sorkunde Francés, professora e escritora basca, intitulado *Juana, Archiduquesa de Flandes*.
- Nessa mesma corrente de Hermany-Vieille e de Francés, Gioconda Belli, conhecida poetisa nicaragüense, lança, em 2005, seu livro *El pergamino de la seducción*, sem dúvida, o mais literário desse terceiro grupo.
- Destacamos, porém, dentre essa vastíssima série e para efeitos do estudo atual, o texto do roteiro do filme de Vicente Aranda, estreado em 2001, e intitulado *Juana la loca*, que escancara as bases da intertextualidade, estabelecendo um diálogo direto com a obra romântica de Tamayo y Baús.

2 As primeiras camadas do palimpsesto pseudo-literário: os séculos XV e XVI

“*El mito es el tiempo atrapado en un espejo*”, afirma García de Cortázar (2005, p. 196). O mito de Juana é o tempo retido num espelho quebrado, fosco e côncavo, erigido sobre o monumento escrito por cronistas de Flandres e por cronistas da Espanha. Documentos oficiais e epístolas também fazem parte desse importante pilar polifônico de ou sobre Juana, sem esquecermos dos cronistas improvisados como o gentil-homem de câmara de Felipe de Habsburgo, Antonio de Laclain, que realizou, de acordo com Pfandl (1941), uma minuciosa narrativa da viagem dos príncipes de Flandres até a Espanha, entre 1501 e 1502.

Nesse autêntico monumento que constitui a base do palimpsesto de Juana, sublinhamos um documento de exceção, o diário ou informe de Martín de Móxica. Tesoureiro da rainha em Flandres, Móxica, tornou-se *maître d'hôtel* e *chevalier* da rainha pelos serviços prestados a Felipe (ARAM, 2001, p. 83). O mais precioso desses serviços foi a elaboração do diário sobre Juana por encargo de seu senhor, Felipe.

O tempo da escrita do diário resulta essencial na medida em que Juana tinha acabado de realizar sua conhecida agressão contra a amante flamenga de Felipe, seguida pela agressão, verbal e

física, do rei contra sua esposa. Corria maio de 1504, e o rei de Flandres, para justificar tão desafortunado ato, que se transformou num escândalo de proporções internacionais, ordena a Móxica a elaboração de um diário com os pormenores do comportamento de sua esposa. Tal diário cumpriria duas funções paralelas e uma terceira, não prevista por Felipe. Uma vez entregue aos pais de Juana, informaria sobre a demência irreversível de sua filha; quando entregue aos soberanos de Castela e de Aragão, informaria da incapacidade mental da futura rainha da Espanha para governar, fato que, concomitantemente, deixaria o mesmo Felipe como único herdeiro idôneo para assumir o poder.

Tal diário, como mencionamos, teria, porém um destino peregrino, alheio à vontade do mesmo Felipe de Habsburgo: em mãos de seu ambicioso sogro Fernando, e após a morte de *Isabel la Católica* (1504), o diário encomendado por Felipe serve para que as Cortes de Castela reconheçam o rei de Aragão, Fernando *el Católico*, como representante legítimo de sua filha Juana, afastando momentaneamente os Habsburgos do poder da Espanha.

Essa primeira camada do palimpsesto textual, sem propósitos literários, mas já carregada de subjetividade, retoma o conceito bakhtiniano desenvolvido por Kristeva da palavra ambivalente em duas direções, também paralelas. Primeiramente, e da perspectiva temporal:

Kristeva entiende por ambivalencia la “inserción de la historia (de la sociedad) en el texto, y del texto en la historia” (Kristeva, 1978: 195), desde esta perspectiva se comprende por qué Bajtín “sitúa el texto en la historia y en la sociedad, encaradas a su vez como textos que lee el escritor y en los que se relación autor/destinatario (dimensión autor/recipiente) diálogo sincronía de los textos anteriores (dimensión texto/pretexto). (FERNÁNDEZ BUENO, 2002, p, 39).

Por outro lado, e como decorrência da primeira, resulta a perda da inocência da palavra pois: *“Todo discurso, toda palabra va cubriéndose de nuevos sentidos sedimentados con el paso del tiempo”* (FERNÁNDEZ BUENO, 2002, p. 40), perda de inocência que é traduzida por Graciela Reyes (1984, p. 47), com base em Compagnon, como a “perversão” do signo, da palavra, dos discursos e dos textos.

A natureza do informe de Móxica mostra uma marca inequívoca de muitos dos textos que compõem a primeira camada do palimpsesto: a mistura de paixões pessoais e coletivas, de ambições e de jogos de poder maculam os textos primitivos e constroem o mito de Juana.

Juana torna-se rainha proprietária do maior reino do ocidente. Por circunstâncias alheias à sua vontade – a morte prematura dos herdeiros ao trono–, aquela que chegara a ser a quinta na linha sucessória dos reinos da Espanha, encontra seu nome inscrito no primeiro lugar da lista. Aquela que *“embarcava para Flandres em 1496 con una flota magnífica, una casa modesta y sin ninguna dote”* (ARAM, 2005, p. 600); aquela que fora educada, não para o governo, mas para a procriação de futuros reis, seria agora senhora de extensos domínios.

Um diário, texto, pode compor ou modificar a história, a história da Espanha e a história de Juana: um texto, ou um conjunto de textos pode ameaçar o sempre ameaçado poder de uma rainha proprietária e selar a configuração histórica e literária no imaginário coletivo (ARAM, 2005). Mantém-se o nome simbólico da rainha nos documentos oficiais enquanto se encerra a Juana, por quase meio século, no castelo-prisão de Tordesillas. Morre Juana a rainha e nasce uma rainha de papel, de texto, em que cada palavra deve ser lida na perspectiva bivocal de Bakhtin e Kristeva. Outros textos aparecerão no século XIX, tencionando recuperar uma figura, já mítica, a partir dessa primeira camada pouco inocente do palimpsesto.

3 A construção do palimpsesto no nível artístico: o século XIX

Afirma García de Cortázar (2005, p. 182): *“La leyenda romántica [...] concedió a España un embrujo oriental, un misterio de sangre caliente y sensualidad melancólica, que invadió Europa”*. Muitos espanhóis, para o autor, seduzidos por uma península transformada numa *“especie de reserva de negruras”* pelo imaginário romântico europeu, incorporam essa Espanha de Cármenes e de

don Quixotes, mas também, acrescentamos, de Juanes e de Juanas, de Tenorios sedutores e cruéis, como Felipe *el Hermoso*, e de rainhas loucas de amor.

O palimpsesto de Juana cobre-se de tintas novas ou de velhas tintas com cores mais histriônicas, resultando numa literatura que deixa poucas marcas na grande biblioteca universal. A obra de Tamayo y Baus (1829-1898), *La locura de amor*, drama histórico em prosa dividido em cinco atos e estreado em 1855, é a única obra reeditada até nossos dias. Homem conservador, defensor dos valores mais tradicionais da Espanha do século XIX, autor a meio caminho entre o Classicismo e o Romantismo, ambos decadentes no tempo da escrita de sua Juana, Manuel Tamayo y Baus possuía uma concepção mimética da literatura, como ele mesmo declarou em seu discurso de entrada na Academia Espanhola de Letras: “*Los principios de mi poética dramática se encierran en esta frase: Los hombres, y Dios sobre los hombres [...] Las criaturas ficticias para ser bellas han de ser formadas a imagen y semejanza de la criatura viviente*” (TAMAYO Y BAUS apud ESCUDERO, 1965, p. 14). Seu drama, porém, permite-se licenças literárias que muitas obras posteriores, ancoradas no postulado de respeito à verdade histórica, não conseguem realizar.

Na *Locura de amor* conjugam-se elementos da história e da ficção sem atritos aparentes. O autor promove um recorte na temporalidade da longa vida de Juana e remete aos acontecimentos temporais entre dois espaços, o Palácio de Tudela e Burgos, tempo demarcado pela data histórica de setembro de 1506 que se fecha com a misteriosa morte de Felipe *el Hermoso*, provavelmente envenenado, no dia 25 de setembro de 1506.

Trata-se de um dos momentos mais complicados para a que já é, por então, a rainha proprietária de Castela. Com Felipe, percorre Juana o país para receber os juramentos das Cortes de Toledo. Entretanto, seu esposo e seu pai, inimigos políticos, assinam um acordo secreto em Villafila no dia 20 de junho de 1506, através do qual se comprometem a manter a rainha fora do governo da Espanha, dividindo-se, como pai e filho, o governo do país: Felipe governará em Castela enquanto Fernando será o monarca de Aragão (RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, 1999). Fernando, no entanto, seguindo seus habituais princípios, anula imediatamente tal acordo. Três meses depois, Felipe cai gravemente enfermo e morre (PFLANDL, 1941), deixando livre o poder da Espanha para Fernando.

Tamayo y Baus recria apenas o episódios políticos que servem para corroborar a tese do autor descrita por Escudero (1965, p. 21): “*a doña Juana la volvió loca el donjuanismo avant le mot de su marido*”; que dizer, Tamayo recria, em espaço espanhol, a já conhecida trajetória amorosa de Felipe em Flandres, numa transposição espaço-temporal dos acontecimentos expostos pelos antigos cronistas. Concomitantemente, apresenta a ambição de Felipe pelo poder e seu desejo de reclusão de Juana que estorva seus projetos políticos e amorosos.

A intertextualidade dessa obra com relação a textos anteriores, de caráter histórico e pseudo-histórico, resulta na “transposição” ou relaboração de um conjunto de textos na acepção de Genette (1982, p. 291). Dentro das transposições formais, produzem-se claramente transestilizações, ou mudanças de estilo e transmodelizações, na medida em que se modifica o modo de representação, antes narrativo, agora, dramático, o que para Genette constituiria o tipo de transmodelização intermodal por dramatização. Essa escolha de Tamayo leva consigo outras alterações apontadas por Marta Fernández Bueno (2002, p. 59-60):

Este tipo de transposición acarrea una serie de cambios en el paso del hipotexto al hipertexto: supone en primer lugar la abreviación de la duración de la acción, que intenta acercarse a la duración de la representación. Algunos episodios más extensos del hipotexto se ven reducidos a un mero anuncio o a una simple indicación en pro de la brevedad dramática. Por otra parte, la capacidad de ruptura temporal (flash backs y similares) propia de la narrativa queda constreñida por una linealidad impuesta por el mismo medio teatral, que se desarrolla por definición en presente.

Parece descabido defender características tão literárias em textos históricos ou pseudo-históricos com os quais dialoga o drama romântico, mas basta um breve estudo sobre os textos bio-

gráficos sobre Juana, sem mencionar as crônicas iniciais, para perceber que sua história carrega em seu bojo a lenda de Juana. Historiadores como Enrique Flórez, ou mesmo o historiador anônimo do século XIX, passando por Ludwig Pflandl, biógrafo de *Juana* em 1937, recolhem o mito e os aspectos mais literários da vida da rainha. Seguindo essa tradição pseudo-literária da história, afirma Olaizola (1996, p. 232) em sua nova crônica sobre *Juana la Loca*: “*El autor advierte que se ha tomado algunas licencias literarias, que entiende lícitas, siempre que se respete escrupulosamente el marco histórico y la cualidad de los personajes que por él desfilan*”

Já na ordem das transposições de caráter semântico, a obra de Tamayo y Baus reduz a duração da ação, introduzindo transposições diegéticas. Desse modo, cria dados espaços e situações que acompanham as personagens puramente ficcionais. A introdução dessas personagens de ficção desloca hierarquias e motivos do conjunto das histórias, libertando a obra artística das amarras impostas pelas crônicas originais e pela história de Flórez.

Don Álvaro, a primeira dessas personagens, apresenta-se como o fiel servidor da rainha e resulta de um provável processo de ficcionalização de Pedro ou Pero López de Padilla, capitão de armas de Juana e defensor intransigente da sanidade mental da rainha. A segunda personagem é Aldara, moça moura que trabalha numa venda, mas que é, na realidade, filha do rei Muley Audalla, el rey Zagal, supostamente vencido por Isabel e Fernando, pais de Juana. Em realidade, o rey Zagal, cujo verdadeiro nome era Abu `Abd Allah, foi Mohamed XIII, rei de Granada entre 1486 e 1486. No momento da conquista desse reduto muçulmano, em 1492, por parte dos Católicos, aquele já se encontrava na África. A permanência de uma suposta filha de rei muçulmano na Espanha reconquistada pelos cristãos não passa de um outro motivo romântico explorado pelo dramaturgo.

Através da presença dessas duas novas personagens, Tamayo y Baus cria novas situações, também ficcionais, transposições pragmáticas que modificam profundamente os acontecimentos históricos. Assim, no drama, o capitão Álvaro apaixona-se pela rainha Juana; Juana por Felipe; Felipe, por Aldara; Aldara, pelo mencionado capitão. A partir desse quarteto, articula-se uma trama truncada de amor e ódio, paixão e vingança, ciúmes e loucura que não afeta tão somente a Juana. A loucura de amor do título cobra um profundo tributo de outras personagens (Aldara e Felipe), enquanto Juana mostra-se lúcida na maior parte do drama: “*Hay quien asegura que la reina sólo padece efímeros arrebatos, hijos, no de enfermedad corporal, sino de aflicciones del espíritu*” (TAMAYO Y BAUS, 1965, p. 119) afirma a personagem do Almirante. Essa transmutação pelo questionamento da loucura da rainha será uma dos motivos cruciais para entendermos como e transformação semântica do motivo inicial origina a exaustiva pergunta dos autores nos séculos posteriores sobre a existência ou inexistência da demência. A resposta de Tamayo Baus é “não” na medida em que questiona a lucidez dos homens poderosos que cercam a rainha e os próprios limites entre razão e loucura:

“PUEBLO. – ¡Viva la reina! ¡Mueran los flamencos!

REINA. – [...] ¿Qué quieres, Felipe? Mi pueblo ha perdido el juicio como yo.

REY. – Soldados, dispersad esa turba.

CAPITÁN. – Si la reina lo manda.

REINA. – Calla, ¿Estos también? Con razón asegura el refrán que un loco hace ciento: los locos abundamos en Burgos que es una maravilla. Réstame advertiros que no es cordura jugar con ellos. Felipe, señores, adiós, quedad. La reina loca os saluda”. (TAMAYO Y BAUS, 1965, P. 125).

A resposta de Tamayo y Baus é “sim”, na medida em que retoma a imagem de uma rainha demente após a morte de Felipe, na cena final de seu drama.

O quadro de Lorenzo Vallés, a *Demencia de doña Juana*, de 1868, traduz pictoricamente essa última interpretação. Sem pretender aprofundar essa questão, que nos leva ao amplo domínio da intertextualidade anterior a Kristeva, autora que reduz tal fenômeno ao contexto do literário, cabe ressaltar essa comunicação direta entre diferentes textos artísticos para enfatizar a importância da obra de Tamayo y Baus nas posteriores representações de Juana.

O pintor apresenta Juana, figura central do quadro, num segundo plano e à frente de uma cortina entreaberta. A sua direita, aparecem três nobres. Nota-se nesse grupo que o único que ultrapassa a linha imaginária horizontal do quadro, correspondente à cabeça da rainha, é o jovem nobre. Esse é também quem apresenta o chapéu na mão como único sinal de reverência perante a sua rainha. Atrás da cortina clara e entreaberta, aparece, no escuro, acentuando a profundidade da pintura, uma figura jacente, mais esboçada que realmente desenhada: é o corpo de Felipe.

A dramaticidade da cena cobra sentido com um gesto de Juana que olha para o espectador do quadro ou, antes, para um vazio frontal, enquanto põe o índice da mão esquerda nos lábios, solicitando o silêncio de todos.

Tal cena ilustra fielmente o final do drama de Tamayo y Baus. Felipe está moribundo e os nobres da corte acompanham a dor de Juana. O dramaturgo destaca três personagens, que muito bem podem corresponder às três figuras apresentadas por Vallés: o Almirante de Castela, o Capitão da rainha, Don Álvaro, o o médico, Marliano. A rainha, após a morte de Felipe dá sinais inequívocos de demência. Os nobres a interpelam sem sucesso. Juana, então, pronuncia a frase final do drama: “*El rey se ha dormido. ¡Silencio!... No le despertéis. ¡Duerme, amor mío; duerme... duerme!*” (TAMAYO Y BAUS, 1965, p. 146).

4 Outras Juanas, a mesma?

Uma obra chama particularmente nossa atenção na nova série discursiva sobre Juana. Surge nas telas do cinema e intitula-se *Juana la Loca* (2001), filme dirigido e escrito por Vicente Aranda. O filme introduz uma nota ao final dos créditos em que afirma ser essa uma adaptação muito livre da peça *La locura de amor* de Tamayo y Baus. Nada menos certo quando se contrapõem ambos. O filme mantém a perspectiva interpretativa da história e da Historia, de corte romântico, a importância de certas personagens criadas pela imaginação do autor romântico, e ainda reproduz trechos ou diálogos num exercício de citação literal que corresponderia à relação textual menos abstrata de Genette (1982, p. 8), próxima à intertextualidade de Kristeva e definida pelo teórico francês como “*une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d’un texte dans un autre*”.

O diretor, que já fora acusado de vampirizar o texto de autores algo *demodés*, como Tamayo y Baus ou Merimé, entra nessa vasta corrente da produção contemporânea de textos sobre Juana que se comunicam entre si para formarem um palimpsesto coeso e impossível de desentranhar, mas seu diálogo essencial, como já afirmamos, estabelece-se com a peça teatral de Tamayo y Baus.

A primeira transposição genettiana visível do roteiro do filme com relação ao drama é uma transmodalização. Nessa transformação, que para Genette (1982) altera o modo de representação de uma obra, percebemos elementos híbridos, ora característicos do drama, ora do romance, que se traduzem pela intromissão de um narrador que se expressa no filme através de uma voz *in off*. Esse anuncia a longa prisão de quase meio século da rainha em sua prisão de Tordesilhas e delega imediatamente sua voz para a velha rainha. Ao longo da história, intervirá nos momentos de transição entre duas cenas introduzindo dados históricos que conectam dois momentos entre os quais há uma descontinuidade temporal.

A presença da velha rainha remete-nos a uma transposição formal quantitativa que altera substancialmente o texto de Tamayo y Baus. A presença de outros textos é evidente no roteiro, que pretende ora permanecer fiel à história oficial de Juana, a sua biografia, ora aproximar-se da ficção de Tamayo, aspecto que ocupa a maior e a melhor parte do filme. Nessa intertextualidade plural, se, por um lado, o roteiro (B) realiza numerosas e múltiplas transposições formais quantitativas de aumento do texto (A) – em que se recorre a outras fontes ou a outros textos (A) –, por outro, submete o drama a múltiplas transposições formais quantitativas de redução, cindindo o texto de Tamayo e condensando os diálogos e as cenas. Um exemplo claro desse modo de intertextualidade pode ser representado na cena em que alguns grandes da Espanha visitam a rainha para comprovar ou rejeitar a acusação de demência. Tamayo y Baus acentua o efeito dramático do veredicto, fazendo coincidir

duas cenas em que se conjugam o amor e o poder questionado da rainha. Juana sabe que a amante de seu marido é uma das damas de sua corte, a personagem de ficção Aldara do drama transformada em Aísa no filme. A rainha possui uma carta da amante destinada a seu esposo e, com esse documento em mãos, pretende verificar a escrita de suas damas para descobrir a culpada. Nessa cena do drama, o filme suprime falas [], mas agrega outras (em negrito na citação):

ALMIRANTE. – [*¿Y a qué llamarlo?*] *El rey abusa de la ternura que como esposa fiel le tributáis.*

REINA. – [*Decís bien*] *Sí, almirante; el rey es el más inicuo de todos los hombres.*

ALMIRANTE. – (Sorpresa y titubeando.) *No he dicho eso, señora. [...]*

REINA. – [*¿Cuándo acabarán de venir?*]

ALMIRANTE. – *Los flamencos saquean y tiranizan a Castilla. [El rey exige el servicio otorgado en Valladolid]; y el hambre, en tanto, hace estragos terribles en vuestro pueblo. [...]*

REINA. – [*¿Cuál de éstas será?*] *Señora de [Javalquinto] **Torrijos**, escribid aquí cualquier cosa. [...]*

ALMIRANTE. – [...] *No me oye vuestra alteza, y de esta conferencia depende quizá la suerte futura del reino. **Estamos ante vos en representación de la Asamblea de Notables.*** (TAMAYO Y BAUS, 1965, p. 105-106).

Evidentemente, essas transposições formais promovem transposições semânticas significativas. O texto do filme parece dar continuidade à última fala da Juana de Tamayo y Baus. Afirma a rainha após a morte de Felipe: “*Sí, muerte implacable, burlaré tu intento. Poco es tu poder para arrancarle de mis brazos*”. Responde a Juana de Vicente Aranda, no início do filme, com voz de uma rainha já idosa, perto da morte, o que significa 46 anos depois da morte de Felipe, na continuação da história de Tamayo y Baus e 146 anos após a estréia da peça teatral, na sucessão do tempo histórico: “*No temo a la muerte, sea lo que sea, me conducirá hasta Felipe.*”

No entanto, as transposições semânticas tornam-se visíveis da primeira fala à última do filme. O amor de corte romântico que finalizava o drama com um suave “*¿Duerme, amor mío; duerme... duerme!*” (TAMAYO Y BAUS, 1965, p. 146) transforma-se no amor carnal expressado na voz da idosa que pronuncia a última frase do roteiro: “*Tal vez olvidaré tu nombre pero jamás el abrazo que me hacía gemir de placer.*”

A sedução e o prazer cobram o papel essencial antes destinado ao amor, o que transforma acontecimentos e condutas das personagens, promovendo transposições em todas as ordens semânticas apontadas por Genette. A progressão da personagem de Aldara, em ambos textos, pode ser um exemplo desse tipo de transposição. A orgulhosa Aldara, que acaba se irmanando com Juana e abraçando o credo da sua nova rainha, ao declarar-lhe seu amor não correspondido por Álvaro, torna-se no filme, a também orgulhosa Aísa, que é, com efeito, a amante do rei. Para ocupar o leito real, Aísa invoca a magia negra no ritual amoroso com o monarca. Aísa não ama, mas conhece e exerce todos os poderes de sedução da mulher, confirmando uma concepção de gênero mais conservadora que a do autor do século XIX. Desse modo, produz-se a desmotivação de um amor mais transcendente assim como do motivo da loucura. Esse transforma-se no filme em violências intempestivas de Juana contra Felipe, que morrem no imediato ato sexual. Tal exercício de intertextualidade implica na desvalorização sumária da Juana e da Aldara românticas e na valorização primária de Felipe.

Dois momentos da história recolhem essa transformação. O primeiro deles, corresponde ao episódio em que Juana, de acordo com fontes confiáveis de Flandres pare o futuro monarca espanhol, Carlos I, num banheiro do palácio de Bruxelas, interrompendo uma festa da corte flamenga. O filme recolhe esse momento e apresenta para o espectador uma Juana animalizada. Enquanto grita de dor, sozinha, e antes de segurar o cordão umbilical com a boca, duas damas de sua corte aguardam, do lado de fora, uma resposta da rainha. O diálogo resulta extremamente esclarecedor no sentido da desvalorização da personagem. Diz a primeira dama: “*¿No irá a sacarlo aquí ahora?*”, as-

sente a segunda com a cabeça enquanto reproduz à fala do roteiro de Vicente Aranda: “*Su alteza es como una vaca*”.

Já no motivo da loucura, a responsabilidade que cabe ao Felipe do filme é mínima, contradizendo os textos primitivos e a interpretação de Tamayo y Baus e promovendo a conseguinte valorização do rei, que se mostra leal, defendendo sua esposa perante Fernando, seu sogro. Esse Felipe pergunta inocentemente para o seu conselheiro, Filiberto de Vere: “*¿Creeis que Juana esté loca?*”. Ao que o flamengo responde: “*Le conviene a don Fernando que su hija esté loca*”. Tal cena acontece, coincidentemente, após Felipe ter assinado com Fernando o pacto secreto de Villafáfila (20 de junho de 1506) que determinava a incapacidade mental da rainha.

Na medida em que esse texto, de 2002, se afasta do modelo Tamayano de Juana, ele reencontra outros modelos e séries discursivas que lhe servem para reatar a intertextualidade pelo canal dos textos pseudo-históricos sobre Juana.

Do texto anônimo de 1848, que retoma a famosa biografia de Flórez, Aranda retira o motivo dos poderes mágicos da amante flamenga do rei. No texto anônimo, afirma-se que muitos contemporâneos da rainha consideraram-na enfeitada. Responde o autor anônimo: “*¿Qué credulidad la de aquella época!*” (ANÓNIMO, 1848, p. 19), escancarando as origens ilustradas de seu texto. No filme, a feiteceira é a moura, também amante do rei, mas seus feitiços visam a conquista amorosa.

O texto anônimo defende igualmente a necrofilia de Juana, motivo confirmado por muitos historiadores e negado por outros como Pfland (1941), com base na ausência de fontes confiáveis.

Aranda dialoga, porém com o texto anônimo e as crônicas primitivas apresentando uma Juana que conversa, toca e beija na boca o cadáver há muito tempo embalsamado de seu esposo.

Outras transposições semânticas realizadas por Aranda a partir do drama remetem, no entanto à interpretação pseudo-histórica de Ludwig Pflandl, hispanista alemão célebre pelos seus trabalhos críticos sobre o Século de Ouro espanhol e pela seriedade de suas biografias, entre as quais cabe destacar a de Soror Juana Inés de la Cruz e a de Juana I.

Podemos afirmar uma clara intertextualidade entre a *Juana la Loca* de Aranda e a homônima do autor alemão em, ao menos, três sentidos, o que determina a transvalorização genettiana das personagens principais do filme com relação à obra de Tamayo y Baus. Nesse processo de transvalorização, o filme resgata o sentido do texto de Pflandt, que defende o determinismo genético da demência de Juana. “*He aquí la triste herencia que doña Isabel de Portugal ha legado a su nieta doña Juana. Loca estuvo aquella reina y loca está la reina de Castilla*” afirma Aranda no discurso do flamenco de Vere às Cortes. Disse, antes dele Pflandl (1941, p. 44), referindo-se ao príncipe Juan, irmão de Juana: “*¿Traía éste el germen de su abuela, como lo tajo su hermana Juana, el germen de la locura en el cerebro?*”.

Já na parte que corresponde à *culpa* de Juana, explícita no título de sua obra, Pflandl (1941, p. 160) afirma que ela seria a responsável por deixar o trono espanhol em mãos estrangeiras, e acrescenta: “*Tuvo además el destino de cargar a su hijo y a su nieto con ciertos impedimentos físicos y aún el de dejar de herencia a su bisnieto el germen de la degeneración intelectual*”. À degeneração intelectual de Juana, que possui duvidosos sinônimos em expressões como “*tinieblas mentales*”, “*sopor psicomotor*”, “*corta de inteligencia*”, “*torpe idiotismo*”, “*melancólica apatía*”, “*desventurada psicopata*” “*todos los caracteres de la demencia precoz o esquizofrenia*”, soma-se um motivo caro a Aranda, definido por Pflandl (1941, p. 58) como um “*apetito genésico*” de Juana que se estipula na base patológica do controvertido furor uterino.

Paralelamente, ao processo de desvalorização de Juana, Pflandl (1941, p. 79), ergue um monumento à figura do “infeliz Felipe”, apresentado pelo autor como um príncipe belo e ponderado, amante de seus filhos e de sua esposa, “*cónyuge sano de un matrimonio agitado por la enfermedad*”. A esse dedica um extenso retrato de várias páginas – note-se que na descrição de Juana, o hispanista se limita a breves comentários – nas quais detalha e glorifica suas façanhas viris, sua figura, “*vigorosa e ágil*”, sua alegria de viver sem esquecer-se de justificar sua atração irresistível pelo “*bello sexo*”, como uma atitude normal entre os monarcas da época.

Por mais controversos que possam parecer esses argumentos, cabe lembrar que a obra de Plandt foi reeditada em Madrid, em 1999 pela editora *Palabra* e que o filme de Vicente Aranda obteve, já em pleno século XXI, sucesso absoluto de público e crítica.

Conclusão

Seguindo a máxima de Mallarmé, “*Tout au monde, existe pour aboutir à un livre*” (apud TACCA, 1999), Juana parece haver existido para transformar-se num discurso híbrido, trespassado da história da Espanha e de literatura em que, por superposição de textos, cria-se o palimpsesto de Juana.

Para desvendar um original, cabe a operação de restauração das diferentes camadas que camuflam, parcialmente, as bases dos discursos passados. Este estudo deteve-se nas camadas mais visíveis dessa tela. A intertextualidade entre os diferentes textos analisados resulta tão evidente, do próprio motivo do título, que nos remete à vertigem de *Pierre Menard, escritor del Quijote*, de Jorge Luis Borges, reescrevendo ponto por ponto uma história sempre igual e uma história sempre diferente, atualizada pelo momento da escrita e reatualizada pelo momento da leitura.

Nessas páginas sobre Juana I, o desconforto da idéia repetida pelos séculos e os séculos; os motivos literários e suas interpretações levam-nos à representação, novamente borgeana, das poucas metáforas de base da biblioteca virtual do mundo. O mito de Juana I parece ressignificar sempre sobre os mesmos pilares: sua possível loucura, as intrigas da corte, seu amor e seus ciúmes doentios, sua cólera de esposa traída, sua submissão ao poder do varão nos assuntos de Estado, sua capacidade maternal (no sentido reprodutor, mas não forçosamente no sentido afetivo do termo), sua morbidez perante a morte, seu culto do corpo do homem – vivo ou morto.

Nessa tela inicial vão se somando elementos condizentes com uma arte que prioriza o aplauso da maioria. O aclamado drama do romântico conservador Tamayo Baus acentua a trama do ciúme e do amor santificado pelo matrimônio; já a representação cinematográfica de Vicente Aranda insere cenas de nudez e sexo. Nelas, a rainha reivindica seu direito ao prazer e, reivindicando-o, se desvaloriza como rainha. É humanizada, como a primeira, e mais que desarticular, confirma o clichê arcaizante que postula, para essa como para outras personagens femininas da história oficial, que Juana, antes de rainha é, essencialmente, mulher. Essa linha de concepção da personagem como da concepção de gênero e do papel que à mulher lhe cabe na história, constrói-se no discurso romântico de Tamayo y Baus, passa inalterado pelos anos 20, atinge os cinquenta do passado século quando Obregón (1955) publica seu livro *Juana la Loca: más mujer que reina* e se reproduz quase inalterado, em alguns textos de finais do século XX e inícios do século XXI.

Poderíamos indagar, a partir dessa primeira intertextualidade que revela e condensa outras, qual seria o significado e a função dessa repetição, com base nos postulados de Borges (2005) e de Pérez Valdés (1999).

A priori, e analisando de perto o *corpus* pseudo-literário escolhido, fato que representa um recorte drástico, se totalizarmos a produção sobre Juana I produzida nos últimos 160 anos, observamos a pobreza dos motivos que se repetem de modo muito similar, atravessando épocas e espaços com leves variações, essencialmente no que tange às transposições de caráter semântico.

Porém, é justamente esse aspecto que merece mais atenção para nosso estudo. Juana, transformada em mito, parece recorrer a um texto que se transforma num rito que, repetido, conforma, confirma e transforma o mito antigo, uma das primeiras camadas desse palimpsesto de Juana.

Na análise ou na restauração das diferentes camadas que compõem o monumental texto sobre Juana I, observamos a linha tênue que separa os textos literários dos históricos, a “história” e a “ficção”, escritas ambas entre aspas. Se há uma personagem histórica que, de sua construção discursiva, prenda o discurso literário a uma suposta corrente de verdade histórica, e a verdade histórica ao processo de ficcionalização inevitável para o historiador – que se debruça sobre um objeto mítico –, essa personagem chama-se Juana I.

Referências Bibliográficas

- ANÓNIMO. **Historia de la célebre reina de España Doña Juana, llamada vulgarmente la Loca**. Madrid: Marés y Compañía, 1866.
- ARAM, Bethany. **La reina Juana: gobierno, piedad y dinastía**. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- ARAM, Bethany. Dos reinas propietarias: Isabel la Católica y Juana I: sus derechos y aptitudes. In: MORANT, Isabel (org.). **Historia de las mujeres en España y América Latina**. Madrid: Cátedra, 2005. vol. I, p. 595-613.
- ARANDA, Vicente; LARRETA, Antonio. **Juana la Loca: guión cinematográfico**. Pozuelo de Alarcón (Madrid): Enrique Cerezo, 2001.
- BAJTÍN, Mijaíl. **La estética de la creación verbal**. México: Siglo XXI, 1982.
- BELLI, Gioconda. **El pergamino de la seducción**. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficciones**. 3. ed. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- ESCUDERO, Alfonso M. **Prólogo**. In: TAMAYO Y BAUS, Manuel. **La locura de amor: un drama nuevo**. 2ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1965, p. 9-33.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. **Juana la Loca: la cautiva de Tordesillas**. 21 ed. Madrid: Espasa-Calpe, 2005.
- FERNÁNDEZ BUENO, Marta. **El pasado literario en la obra de Christoph Hein**. 2002. Tesis (Doctorado en Filología Alemana) – Facultad de Filología, Universidad Complutense, Madrid, 2002.
- FRANCÉS, Sorkunde. **Juana, Archiduquesa de Flandes**. Bilbao: Beta III Milenio S.L., 2004.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando. **Los mitos de la historia de España**. Barcelona, Planeta, 2005.
- GARCÍA-LORCA, Federico. Elegía a Doña Juana la Loca. In: GARCÍA-LORCA, Federico. **Obra poética completa**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 28-31.
- GENETTE, Gérard. **Palimpseste: la littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.
- HERMANY-VIEILLE, Catherine. **Loca de amor**. 10. ed. Barcelona: Martínez Roca, 2002.
- KRISTEVA, Julia. **Semeiotiké: recherches por une sémanalyse**. París: Seuil, 1969.
- OBREGÓN, Antonio de. **Juana la Loca: más mujer que reina**. Madrid: Boris Bureba, 1955.
- OLAIZOLA, José Luis. **Juana la Loca**. 4. ed. Barcelona: Editorial Planeta, 2004.
- OREJUDO UTRIKKA, Antonio. **Selección de textos**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.es>
- PÉREZ VALDÉS, José Antonio. Potencia de la repetición. **Alfa**, Revista de la Asociación Andaluza de Filosofía. Andalucía, n. 5, año III, 1999.
- PFANDL, Ludwig. **Juana la Loca**. 3. ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1941.
- REYES, Graciela. **Polifonía textual**. La citación en el relato literario. Madrid: Gredos, 1984.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Elías. **La Concordia de Vaillafáfila**, 27 de junio de 1507. Zamora: UNED, 1999.
- SANZ Y RUIZ DE LA PEÑA, Nicomedes. **Doña Juana I de Castilla: la reina que enloqueció de amor**. 2 ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1942.

TACCA, Oscar. ¿Quién es Pierre Menard? In: Academia Argentina de Letras. **Homenaje a Jorge Luis Borges**. AAL: Buenos Aires, 1999, p. 180-203.

TACCA, Oscar. **Riqueza de Pierre Menard, autor del *Quijote***. Argentina: universidad del Nordeste, s.d. Disponible en: http://www.iacd.oas.org/Interamer/Interamerhtml/azarhtml/az_tacca.htm

TAMAYO Y BAUS, Manuel. **La locura de amor. Un drama nuevo**. 2ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1965.

ZALAMA, Miguel Ángel. *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas*. **Estudios y Documentos**, 58. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000.

¹ **María Dolores Aybar-Ramírez**. Professora Assistente Doutora de Língua e Literatura Espanhola e Hispano-americana na UNESP – Araraquara – SP. Departamento de Letras Modernas: Espanhol. E-mail: lolaybar@uol.com.br