

**A MEMÓRIA HISTÓRICA DA INDEPENDÊNCIA E A  
TELEDRAMATURGIA: *O Quinto Dos Infernos* (Carlos Lombardi,  
2002) e *IndependênciaS* (Luiz Fernando Carvalho, 2022)**

**THE HISTORICAL MEMORY OF INDEPENDENCE AND  
TELEDRAMATURGY: *O Quinto Dos Infernos* (Carlos Lombardi,  
2002) and *IndependênciaS* (Luiz Fernando Carvalho, 2022)**

André Luis Bertelli DUARTE<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo busca interpretar as maneiras como a memória histórica opera na elaboração e circulação de produtos culturais televisivos, mais especificamente as minisséries históricas, a partir de duas teledramaturgias produzidas sobre o processo de independência política do Brasil e exibidas na televisão aberta: *O Quinto dos Infernos* (Carlos Lombardi, 2002) e *IndependênciaS* (Luiz Fernando Carvalho, 2022).

**Palavras-chave:** Memória histórica, Teledramaturgia, Independência do Brasil.

**Abstract:** This article examines how historical memory functions in the creation and dissemination of television cultural products, specifically historical soap operas. The analysis focuses on two television dramas portraying Brazil's political independence, both aired on free-to-air television: *O Quinto dos Infernos* (Carlos Lombardi, 2002) and *IndependênciaS* (Luiz Fernando Carvalho, 2022).

**Keywords:** Historical memory, Television drama, Brazilian Independence.

O ano de 2022 foi marcado pela efeméride dos 200 anos da independência política do Brasil em relação a Portugal. Narrativas e discursos variados acerca do tema circularam no meio acadêmico, nos meios de comunicação de massa e no espaço público institucionalizado<sup>1</sup>. Neste contexto, chamou a atenção como a disputa pela memória relacionada a este acontecimento simbolizava as disputas políticas e identitárias do tempo presente.

No processo de construção de uma identidade nacional os bens culturais possuem um papel determinante, na medida em que favorecem a criação e reprodução de símbolos, imagens, formas e significados que são consumidos e compartilhados por uma parcela significativa da população que, de modo artificial, passam a se identificar por meio deles. Em livro recente, Lília Schwartz, Carlos Lima Júnior e Lúcia Stumpf demonstraram como as artes, particularmente o quadro *Independência ou Morte*, de Pedro Américo, foram importantes no forjamento de uma determinada memória sobre a Independência, e como

---

<sup>1</sup> Professor do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Uberlândia (ESEBA/UFU), e pesquisador da Rede Internacional de Pesquisa em Histórias e Culturas do Mundo Contemporâneo. Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: andrebduarte@ufu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6640-672X>.

foram ressignificadas ao longo do tempo em outros contextos, sempre favorecendo a retórica e as práticas de poder de determinados grupos (Schwarcz; Lima Junior; Stumpf, 2022).

Neste artigo, proponho uma reflexão sobre como a teledramaturgia é, ao mesmo tempo, um veículo de elaboração e transmissão da memória histórica e um meio estético e político para o questionamento e para a reelaboração desta memória herdada. Estabeleci como objetos de minha análise duas minisséries veiculadas na televisão aberta em momentos diferentes e que tinham como tema principal a representação do processo de independência política do Brasil: *O Quinto dos Infernos*, exibida pela Rede Globo no ano 2002, com um total de 47 capítulos; e *Independências*, transmitida pela TV Cultura no ano de 2022, com um total de 16 capítulos. O confronto entre as duas narrativas será balizado pela reflexão sobre a memória histórica e seus possíveis significados políticos no contexto em que circularam.

Para compreendermos a maneira como a temporalidade opera no interior das minisséries analisadas é necessário pensar não apenas sobre como as questões políticas de seu tempo influenciam na figuração do passado, mas também quais são as influências que o passado exerce sobre o presente de quem produz e de quem recebe essas narrativas. Nesta tarefa, tomaremos como ponto de partida o conceito de “memória histórica”, tal como definido pelo historiador Carlos Alberto Vesentini:

Por memória histórica [...] refiro-me à *presença constante da memória do vencedor em nossos textos e considerações*. Também me remeto às vias pelas quais essa memória impôs-se tanto aos seus contemporâneos quanto a nós mesmos, tempo posterior e especialistas preocupados com o passado. Mas com um preciso passado – já dotado, preenchido, com os temas dessa memória [grifos nossos] (Vesentini, 1986, p. 104).

Uma das ideias centrais do pensamento de Vesentini é a influência que o passado exerce sobre o presente por meio da manipulação da memória a partir da perspectiva do vencedor. Em outras palavras, o conhecimento que temos sobre determinado passado não é neutro e isento das lutas políticas que o caracterizaram: os sujeitos vencedores do processo histórico impõem a sua própria interpretação aos fatos e forjam a memória dos acontecimentos a partir de uma teia interpretativa que enreda todos os envolvidos – criando, assim, o “fato histórico”, o momento de realização da história:

Entender a história como uma memória e perceber a integração que ocorre de maneira contínua entre a herança recebida e projetada até nós e a reflexão a debruçar-se sobre esse passado, constituiu-se em questão e pareceu-me relevante para aproximação do que é tomado tão somente por historiografia. Esta poderia deixar ao leitor menos avisado a percepção de que o objeto mesmo sobre o qual ela se debruça – temas,

fatos, agentes aí colocados – tem uma existência objetiva independente do seu engendramento no processo de luta e da força de sua projeção e recuperação, enquanto tema, em cada momento específico que o retoma e o refaz. (Vesentini, 1997, p. 18).

A memória do vencedor é legada ao futuro por meio dos testemunhos dos agentes, das obras dos historiadores, dos currículos escolares, dos livros didáticos e, claro, também da ficção histórica. Os autores de ficção histórica pesquisam sobre o passado em que irão ambientar suas tramas, consultam obras e manuais historiográficos, e nestes estudos são enredados pela memória do vencedor, geralmente, reproduzindo-a em suas próprias obras, retroalimentando o alcance da própria memória histórica. Deste modo, analisaremos a relação que as minisséries selecionadas estabelecem com a memória do vencedor acerca da independência do Brasil, e quais são as implicações políticas desta relação no contexto em que foram exibidas. Neste sentido, as críticas e comentários publicados na imprensa no momento em que circularam – tanto por especialistas quanto pelo público leigo – são fontes privilegiadas para a análise da teia de significados históricos e políticos que circundam as duas minisséries.

#### *O Quinto dos infernos... ou uma pornochanchada histórica*

*O Quinto dos Infernos* foi escrita por Carlos Lombardi e dirigida por Marco Rodrigo e Edgar Miranda (direção de núcleo de Wolf Maya) e estreou na programação da emissora no início de 2002. A trama destacava as peripécias da vinda da família real portuguesa para o Brasil, em 1808, e avançava no tempo até o período posterior à Independência. *O Quinto dos Infernos* tinha como personagens, portanto, figuras fortemente presentes no imaginário histórico brasileiro, ou seja, tratava especificamente de eventos e personagens reconhecidos como parte da história oficial do Brasil.

A opção feita pelo autor para compor a minissérie foi a sátira, com grandes porções de sensualidade, sexo e formas da comicidade popular. Neste sentido, Carlos Lombardi optou por seguir o mesmo caminho trilhado por ele em telenovelas anteriores, especialmente *Quatro por Quatro* (Rede Globo, 1994), *Vira Lata* (Rede Globo, 1996), e *Uga Uga* (Rede Globo, 2000), nas quais desenvolveu o seu estilo pessoal com cenas de ação (inspiradas no universo das Histórias em Quadrinhos), diálogos rápidos e cheios de humor de duplo sentido, abusando da exposição de corpos masculinos e femininos.

Além disso, Lombardi seguiu a mesma linha criada por Carla Camurati no filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, de 1995, que também optou pelo cômico e pelo grotesco para contar a história da estadia da família real portuguesa no Brasil no início do

século XIX. Para tanto, o autor se baseou nos romances *Chalaça*, de José Roberto Torero, *As Maluquices do Imperador*, de Paulo Setúbal, *A Imperatriz do fim do mundo*, de Ivanir Calado, bem como em outros documentos e fontes da época. É digno de nota como a bibliografia de referência usada pelo autor foi composta por obras que não fazem parte da historiografia competente acerca do tema, além de conterem muitos dos enredos cômico-grotescos explorados ao longo da trama.

Em *O Quinto dos Infernos* vemos todas as características já usadas por outras narrativas (crônicas, histórias e ficção) acerca dos protagonistas da casa de Bragança no início do século XIX: Dom João VI é retratado como um homem excessivamente medroso, supersticioso, indeciso e glutão; Carlota Joaquina é uma rainha irascível, artilosa e com um apetite sexual notável; e Dom Pedro I é um jovem mais interessado em assuntos mundanos que do “espírito” (é brigão, boêmio, insaciável sexualmente).

O estilo escolhido por Carlos Lombardi para a minissérie desencadeou várias críticas e polêmicas, tanto no Brasil quanto em Portugal; não são poucas as críticas à minissérie que usavam pejorativamente o adjetivo “pornochanchada histórica” para caracterizar a produção (Dunder, 2002, p.12). Antes mesmo da estreia de *O Quinto*, portugueses se mostravam receosos da nova “visão bem humorada” dos acontecimentos históricos apresentada pela Globo, fundamentados na crítica ao filme de Carla Camurati. Numa reportagem que antecedeu a estreia da minissérie, o historiador e diretor do Instituto Camões – órgão cultural ligado à embaixada de Portugal no Brasil –, Rui Rasquilho, demonstrava este receio:

Preocupo-me com a deturpação. A passagem da Família Real não foi uma fuga ridícula e sim uma saída planejada. Não tenho nada contra o cômico, mas é preciso mostrar o outro lado pois *o público pode não ter embasamento histórico para entender* (Goulart; Fonseca, 2002) [grifos nossos].

Os telespectadores que se posicionaram sobre o que viam na tela por meio de cartas enviadas aos jornais reforçavam a classificação da minissérie: “Considero uma irresponsabilidade o que a TV Globo faz por meio da minissérie ‘O Quinto dos Infernos’. Muita gente deve estar pensando que a história do Brasil é uma pornochanchada” (Goulart; Fonseca, 2002, p. B2). E ainda: “A história do Brasil é intocável, mas foi agredida por uma chanchada, exibida pela Globo sob um nome pejorativo: ‘O Quinto dos Infernos’. Os brasileiros precisam ser estimulados ao amor à pátria” (Reis, 2002, p. T2). Professores de História também se manifestaram nestes canais, geralmente reclamando o fato de que a televisão possuía grande potencial educativo e que deveria se ater a ele, e não produzir “deformações” da história nacional. Até mesmo o “príncipe” do Brasil, João

de Orleans e Bragança, foi convidado a emitir a sua opinião sobre a minissérie e asseverou:

Estou detestando. É uma intenção explícita de aniquilar a autoestima do brasileiro. Estou revoltado como cidadão, e não como descendente da família. São 40 milhões de brasileiros que podem estar vendo aquilo e achando que é verdade. Acreditando que as pessoas realmente saíam de cueca no meio da rua. [...] Quero ver até onde chega a esculhambação. “O Quinto dos Infernos” é pura pornochanchada (Bergamo, 2002, p. E2).

Não foram poucos os comentários de críticos, personalidades diversas, especialistas e telespectadores proferidos contra o que era exibido na tela. Várias matérias jornalísticas produzidas na semana de lançamento da minissérie retratavam a (má) impressão provocada tanto no Brasil quanto no exterior. Nestas matérias, um amplo espaço foi dedicado às opiniões de historiadores profissionais acerca do conteúdo da minissérie. Destaquemos algumas delas:

João Jobson Andrade de Arruda: “Assisti uma vez e não consegui terminar de ver na segunda. Uma emissora como a Globo deveria informar e não fazer piadas [...] Um lixo televisivo, uma chanchada da pior espécie”.

Sidney Ferreira Leite: “Em minisséries como O Quinto dos Infernos corre-se o risco de deixar mais famosa uma história cheia de fuxicos do que a história real. É preciso lembrar que nesse horário há muitos jovens assistindo. A minissérie pode fazer rir, mas tira o compromisso com fatos importantes. É justamente o contrário de *A Muralha*, que era uma ficção de época, mas ajudou a conhecer um pouco a história da formação de São Paulo”.

Elias Tomé Saliba: “A série apenas repete estereótipos grosseiros. D. João VI é visto apenas como um glutão, Carlota Joaquina como uma devassa, e o marquês de Marialva surge como uma eminência parda”. [...] “A narrativa histórica, quer seja imbuída de ficção televisiva ou de busca pela verdade, é subjetiva, mas os fatos continuam lá, esperando serem desenterrados pelas melhor narrativa, que será aquela que melhor conseguir reatar os laços do passado com o tempo presente”.

Mary Del Priore: “O episódio presta-se à caricatura, pois se inspira na bibliografia republicana e positivista do fim do século 19 que, para afirmar o novo regime, enxovalhou o anterior. [...] Emprestando um contexto histórico, no caso a vinda da família real portuguesa ao Brasil em 1808, a série apenas vende ao espectador apenas mais uma pornochanchada global”.

Ronaldo Vainfas: “Essas caricaturas não são construídas de uma hora para outra, mas surgem a partir de situações e fatos. É uma ampliação de traços críticos, às vezes ligados à História, outras à Memória” (Dunder, 2002, p. D5).

Ainda que apresentem determinados juízos de valor (negativos) sobre a minissérie, a maioria dos historiadores consultados procura compreender a representação de *O Quinto dos Infernos* tanto a partir de suas fontes históricas quanto a partir de seus recursos narrativos. Neste sentido, eles buscam situar a minissérie no âmbito da memória histórica mais ampla forjada ao longo do tempo acerca dos personagens e temas que os contorna, notadamente D. João VI e Carlota Joaquina, com caracteres pejorativos<sup>ii</sup>, processo acentuado – conforme assinala Mary del Priore – por uma bibliografia de matriz republicana e liberal que assumiu diferentes formas nos séculos XIX e XX. Ao condenarem o tratamento dado aos personagens e situações na minissérie, estes historiadores procuraram oferecer aos leitores do jornal um contraponto, lembrando a importância do período joanino na História do Brasil, a criação da imprensa régia, Biblioteca Nacional, Banco do Brasil, etc. Neste exercício estava implícita a crença de que a minissérie era capaz de construir determinada interpretação histórica que deveria ser contraposta por outras visões e matizes.

Analisando mais atentamente a fala dos especialistas parece evidente que o que incomodava-os em *O Quinto dos Infernos* era menos as suas imprecisões factuais e mais a opção de seus realizadores em narrar a história sob um matiz cômico e farsesco definido como (porno)chanchada. Esta definição esteve colada à minissérie desde a sua estreia, alimentada pelas críticas e comentários produzidos sobre ela e que foram publicados nos principais jornais. No *Estado de São Paulo*, Karla Dunder definiu a minissérie como “uma pornochanchada, devido ao uso de nus masculinos e femininos e à linguagem escrachada, que está muito distante da verdade dos fatos” (Dunder, 2002, p. D5). O mesmo tom foi assumido, também no *Estado*, por Leila Reis, que criticava Carlos Lombardi pela falta de originalidade, uma vez que Carla Camurati já havia recorrido ao mesmo procedimento com muito mais inventividade e sucesso (Reis, 2002, p. T2).

Carlos Lombardi se mostrava ciente de que a minissérie poderia causar este tipo de polêmica e se defendia dizendo que os personagens e a trama não se restringiriam ao meramente caricatural: “Além de covarde e ridículo, D. João era prático e inteligente; além do hirsutismo, Carlota Joaquina era uma mulher à frente do seu tempo”, dizia o autor para salientar a complexidade dos contornos dados aos personagens. Além disso, Lombardi também insistia que muito do que se passava na ficção era extraído da realidade: “tem muita verdade histórica que as pessoas vão achar que eu inventei” (Goulart; Fonseca, 2002). Ele ainda defendia que a minissérie era sim uma maneira de interpretar a história:

O trabalho de pesquisa me inundou de dados, mas, por outro lado, me deu a convicção de que a história não é uma ciência exata. Tudo depende do posicionamento de cada historiador. [...] Essa subjetividade me deu mais liberdade para criar. Não acho que *O Quinto* é uma brincadeira, mas é uma interpretação minha dos personagens e do que aconteceu na época. Mesmo assim, estou consciente de que posso ter problemas com historiadores inconformados com a minha visão (Jimenez, 2002, p. 4) [grifos nossos].

As palavras do autor são esclarecedoras da maneira como ele via os limites entre a história e a ficção na confecção de seu trabalho: a certeza da subjetividade da narrativa histórica conferia legitimidade para suas criações ficcionais sobre personagens e eventos. Neste sentido, Lombardi adota a perspectiva de que não tinha como objetivo contar a história “como de fato aconteceu”, mas, antes, queria fornecer uma determinada interpretação sobre o passado.

Por tudo o que foi apresentado, nota-se que o debate na ocasião da exibição de *O Quinto dos Infernos* foi intenso. Muitas pessoas se mostravam escandalizadas e ofendidas pelo teor da representação do passado nacional exibida na tela, e seus criadores se defendiam com diferentes argumentos. As pessoas que viam com desgosto a caracterização dos personagens na minissérie não julgavam adequado a representação de figuras que deveriam ser vistas como elevadas (reis, rainhas, príncipes, ministros, isto é, governantes) naqueles trajes, tipos e situações. Neste sentido, Carlos Lombardi promove uma dessacralização da História.

O que causa estranhamento é que o estilo adotado pela ficção não era novidade, pelo contrário, inseria-a numa longa tradição historiográfica e artística, desenvolvida tanto no Brasil quanto em Portugal, que destacava os aspectos negativos da dinastia de Bragança como forma de fortalecer a propaganda e o regime republicano.

Isso significa que, quando Carlos Lombardi se lançou ao trabalho de escrever *O Quinto dos Infernos*, já havia uma memória histórica instituída, de matriz republicana, que caracterizava os personagens daquela maneira. As cores mais vivas encontradas na minissérie dizem mais respeito à sátira dos costumes – sobretudo as piadas de duplo sentido sexual que foram fartamente utilizadas – do que a um tratamento distinto da História.

Tal perspectiva fica ainda mais evidente se trazermos para a análise as cenas da minissérie que retratam a proclamação da independência do Brasil, por Dom Pedro I, em 1822. O príncipe português chega ao riacho do Ipiranga - num enquadramento de câmera idêntico o quadro de Pedro Américo – acompanhado de Chalaça e Plácido quando é acometido por uma forte dor de barriga. Ao apejar do seu cavalo e se dirigir a um arbusto próximo, é interpelado por Chalaça: “a leitoa do Bonifácio? (risos)”. Ao sair do arbusto

(note-se que a imagem do monarca em posição escatológica é sonogada ao espectador da minissérie), comenta: “essa leitoa conseguiu o que nem todas as divisões da marinha portuguesa conseguiram”. Neste clima cômico – recurso narrativo também explorado por Carla Camuratti em *Carlota Joaquina* – a comitiva recebe o comunicado da princesa Leopoldina sobre o decreto das cortes de Lisboa reduzindo seus poderes como príncipe regente. A música adquire um tom épico e Dom Pedro, sobre o cavalo, exclama: “soldados, laços fora. O Brasil não se curva mais àqueles filhos da mãe. Independência ou morte! Está declarada a independência do Brasil”. No decorrer do breve discurso, e do “brado do Ipiranga”, a câmera assume uma posição rebaixada, captando o monarca de baixo para a cima, dotando-lhe de uma condição elevada. Reforça, enfim, o papel central de Dom Pedro I no processo de independência política do Brasil (O Quinto, ep. 41, 2002). À luz da memória do vencedor, portanto, *O Quinto dos Infernos* não trazia nenhum elemento questionador, ao contrário, reforçava-a, ainda que utilizasse recursos narrativos considerados absurdos por uma parte considerável de seus espectadores. No contexto em que foi exibida – ainda no horizonte das “celebrações” dos 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil –, a minissérie corroborava a ideia de que a História é feita pelos grandes personagens, homens como D. Pedro I, brancos, que lideravam a nação em direção a novos tempos. A crítica ao absolutismo monárquico, como demonstramos, não era nenhuma novidade, sendo parte central da memória do vencedor – republicana e (neo)liberal – forjada sobre os acontecimentos.

Uma perspectiva bastante diferente seria adotada anos mais tarde sob a liderança do diretor Luiz Fernando Carvalho num projeto feito para repensar os 200 anos da independência, e que foi exibido pela TV Cultura com o nome *IndependênciaS*.

#### *IndependênciaS: uma dramaturgia polifônica para uma história democrática*

O dia 07 de setembro de 2022, efeméride oficial dos 200 anos da independência do Brasil, ficou marcado pelos discursos proferidos pelo presidente da república, Jair Bolsonaro, em Brasília e em São Paulo, recheados de constrangimentos, ressentimentos e ódios. É importante observar que Bolsonaro não recorreu à tradicional retórica da unidade nacional, da comunhão e do nacionalismo para se dirigir a todos os brasileiros num momento de celebração dos valores que os unem. Fiel à sua estratégia comunicacional, o presidente se apropriou destes conceitos e símbolos a partir da visão sectária, limitada e odienta que é própria do espectro político que representa.

No mesmo dia, à noite, a TV Cultura de São Paulo estreava aquele que pode ser considerado desde já o seu projeto mais ambicioso em muitos anos, a saber, a minissérie *IndependênciaS*, produzida sob a batuta de Luiz Fernando Carvalho especialmente para a efeméride do bicentenário. Logo na abertura, a minissérie já indicava qual seria a perspectiva adotada para contar a história do processo de independência do Brasil: na tela via-se o quadro de Pedro Américo, *Independência ou Morte*, em processo de arruinamento, com pedaços que se soltam da pintura, indicando a sua deterioração e desmoronamento. Ao mesmo tempo, os rostos de suas principais personagens são rabiscados e sobrepostos por personagens como Maria Felipa, Maria Quitéria, Frei Caneca, Chaguinhas, José Bonifácio, Gonçalves Ledo, Francisco Montezuma e Sórora Joana Angélica; no centro, o rosto de D. Pedro é substituído pelo busto de Maria Leopoldina.

A abertura de *IndependênciaS*, neste sentido, se relaciona com movimentos mais amplos de questionamento, intervenção e, em casos mais extremos, de destruição de símbolos ligados à história da colonização ocorridos nos últimos anos na América, na África e na Ásia. O próprio diretor comenta esta perspectiva no manifesto “Grito no Ar rasgado”, escrito especialmente para a estreia:

Partimos da necessidade de se contrapor à representação da independência emoldurada a partir de um gesto único. Ora, este gesto não existe. É uma falácia. A representação dos processos históricos precisa ser revista. Não acredito no quadro de Pedro Américo. Em tudo soa falso, espécie de *fake news* da época, imperialista e excludente. Nos perguntamos: onde estão as mulheres? Onde foi parar Maria Felipa, Leopoldina, Maria Quitéria e mártires como Sorora Maria Angélica? José Bonifácio? Frei Caneca? Chaguinhas! E o povo, heróis anônimos de tantos levantes populares? Marisqueiras de Itaparica, onde? *Foi preciso raspar a tinta grossa da oficialidade, foi preciso inscrever outros nomes, desbastando décadas e décadas de apagamento para que enfim se revelassem, emergindo do avesso da tela. Não estamos vandalizando nada materialmente, mas simbolicamente. Novos tempos exigem um novo quadro, equânime e plural, mas que já está sendo pintado pela própria sociedade brasileira* (A Representação dos Processos, 2022).

Nota-se, nas palavras de Luiz Fernando Carvalho, que o quadro de Pedro Américo foi tomado deliberadamente como ponto de partida, representativo da história oficial, para o estabelecimento de um olhar crítico que perscruta a história, os processos, as narrativas e as memórias em busca de novos sentidos que sejam capazes de representar a pluralidade característica da sociedade brasileira. Ainda que a dimensão apontada por ele já tivesse sido explorada pela historiografia brasileira profissional ao longo do tempo<sup>iii</sup>, Carvalho chamava a atenção para a permanência de uma iconografia representativa de uma História

oficial que precisava ser repensada. Mas como tudo isso poderia ser representado dramaturgicamente e cenicamente? Um novo olhar sobre a história requereria uma nova estética?

As primeiras cenas de *Independências* mostram ondas revoltas que trazem ao litoral brasileiro tanto a corte de Bragança quanto navios apinhados de africanos escravizados. Dentre estes, se encontra a jovem Peregrina. Em poucas cenas, Peregrina jovem (Alana Ayoka) é violentada; já adulta (Isábel Zuua), assassina a sua dona brutalmente e é condenada pelo crime, pelo qual é levada à forca. Sua mãe pranteia sua morte, mobilizando elementos de cultos afro-brasileiros, notadamente o candomblé; Peregrina ressurge então dos mortos como “encantada”, transcendendo a vida física. A partir desse mote, Peregrina se tornará a narradora dos 16 (dezesesseis) livros – episódios – que contam a história. Torna-se na narrativa uma *griot* africana, responsável pela transmissão dos ensinamentos ancestrais, pelos saberes tradicionais, utilizando da palavra, do canto e da dança. Personagem fictícia, Peregrina representa, metaforicamente, o processo violento de apagamento sofrido por pessoas como ela da história oficial, que agora retornam dos mortos para narrar os acontecimentos a partir dos elementos de suas próprias culturas e vivências.

Um dos episódios de resgate de personagens esquecidos ocorre no sexto capítulo, chamado “o retorno” – *holufema* na língua quimbundo. O telespectador com o mínimo de conhecimento dos fatos históricos básicos imagina que o episódio irá tratar do retorno de D. João VI e Carlota Joaquina a Lisboa, em 1821, entretanto o capítulo se inicia com a performance de um escravizado chamado Holufema, que representa o desejo de retorno à mãe África. Holufema constrói uma canoa e se lança em *kalunga* sob a proteção de Iemenjá, enquanto os seus companheiros cantam e dançam na praia. O gesto de Holufema traduz os anseios de libertação dos escravizados transubstanciados no sonho do retorno à pátria imaginada (*Independências*, ep. 06, 2022).

Enquanto os monarcas retornam à Portugal (D. João melancólico e preocupado com o que o aguarda em Lisboa), José Bonifácio retorna ao Brasil e se une ao irmão, Martim Francisco, na defesa de ideias de libertação do jugo colonial proposto pelas Cortes de Lisboa. Tem notícias do outro irmão, Antônio Carlos, preso no Recife pela participação na “Revolução de 1817”. A narração, neste momento, aborda a contradição implícita no tratamento dado por D. João aos revoltosos do Recife e do Porto (estes, anistiados; aqueles, exilados e enforcados). Frei Caneca discursa no patíbulo e a legenda informa: “vão-se os homens, fica a luta por justiça e liberdade”. Na sequência, o “liberal” Martim Francisco, como líder do Governo Provisório estabelecido na capitania de São

Paulo, em 1821, se vê às voltas com a revolta dos oficiais das tropas de artilharia de Santos, liderada por Francisco das Chagas, o “Chaguinhas”, que exigiam tratamento e soldos equivalentes aos soldados lusos. Críticos do tratamento dispensado aos revoltosos de Pernambuco, os irmãos Andrada são cúmplices do enforcamento de Chaguinhas, revelando os limites e as contradições de seus ideais de liberdade. A narração marca a injustiça da condenação e execução de Chaguinhas, oficial de baixa patente, negro. A *griot* Peregrina clama por justiça, memória e reparação por aqueles que, como Chaguinhas, se rebelaram contra a opressão colonial e foram assassinados e esquecidos. Chaguinhas é enforcado e Peregrina arremata: “o machado esquece, mas a árvore se lembra” (IndependênciaS, ep. 06, 2022).

Este episódio demonstra como a proposta central da minissérie é a realização de uma leitura à contrapelo da história da independência do Brasil, de modo a valorizar outros processos, outros personagens e lançar outras luzes sobre os personagens alçados ao panteão de heróis nacionais pela *teia* urdida pela memória do vencedor, revelando seus interesses e contradições no interior daqueles processos históricos.

Os acontecimentos explorados, nessa perspectiva, se desdobram em várias direções para oferecer um olhar abrangente sobre o contexto em que se deu o processo de independência do Brasil. O enredo de *IndependênciaS* não é linear, cronológico ou teleológico. Os acontecimentos históricos não são apresentados em associação por causa e efeito, como nos romances e telenovelas históricos tradicionais. A desconstrução proposta pela equipe de Luiz Fernando Carvalho é total e envolve também as formas tradicionais do narrar. Privilegia-se os sentidos mais amplos da história em detrimento do factual, do circunstancial, o que se revela nos cenários indefinidos, teatrais, nas posturas e gestos dos atores e atrizes muito distantes do realismo/naturalismo. O objetivo principal da estética da minissérie é provocar constantemente sobre o que foi esquecido, elementos que conectam o passado representado com o presente vivido (o “passado que não passa”). Os exemplos são muitos.

No primeiro episódio, vemos D. João (Antônio Fagundes) em uma de suas primeiras ações como estadista no Brasil: a promulgação da carta régia de 13 de maio 1808, que determina a “guerra ofensiva” contra os índios botocudos do Rio Doce e a permissão de seu cativeiro pelo intervalo de dez anos. Na cena seguinte, Peregrina comenta, em quimbundo, que os dez anos foram multiplicados por dez e por mais dez. Segue-se uma performance de uma mulher indígena que, em tupi, chora o esbulho de suas terras e o assassinato de seus familiares envolta em ossos, crânios e lama. (IndependênciaS, ep. 01, 2022). A relação estabelecida entre a ofensiva do estado joanino

contra os botocudos e a invasão das terras indígenas no presente (chanceladas pelo governo), a destruição dos biomas e povos pela ação predatória do extrativismo (a referência ao rompimento da barragem da Samarco, em Mariana, é explícita) criam uma metáfora que provoca o telespectador a pensar historicamente, realizar esta mediação temporal. Tal perspectiva, que atravessa toda a série, é comentada por Luiz Fernando Carvalho nos seguintes termos:

Há um triste espelhamento entre o Brasil do século 19 e o do século 21. Isso faz com que você olhe para aquelas imagens da minissérie e diga: “Mas as imagens são do Brasil de hoje, a maquiagem, o figurino é de hoje, moderno”. Não estou fazendo um filme de época, é uma série sobre o presente. É uma notícia trágica que tenho que te dar: nosso presente está repleto de passado, essa é a moral da história. (Biderman, 2022)

A sofisticação da proposta teledramatúrgica de *IndependênciaS* vai além do mero resgate da história dos oprimidos, dos esquecidos. A historicidade dos temas e identidades ocorre a partir de uma epistemologia que privilegia os saberes, as narrativas, as formas e as visões de mundo representativas dos grupos sociais representados na trama. Esta abordagem é fortalecida pela equipe de apoio que auxiliou Luiz Fernando Carvalho e o dramaturgo que assina o texto, Luís Alberto Abreu. Dentre os colaboradores, figuram intelectuais, artistas e pesquisadores tais como Ynaê Lopes dos Santos, Cidinha da Silva, Tiganá Santana e Kaká Werá Jecupé, dentre outros, que trouxeram esses elementos para a estética da teledramaturgia.

Kaká Jecupé, por exemplo, é o autor de *A Terra dos Mil Povos*, livro onde relata os diversos saberes históricos encerrados na memória cultural dos povos indígenas brasileiros. Na obra, ele resgata o ensinamento oral da tradição, “que consiste em deixar o espírito fluir e se manifestar através da fala aquilo que foi passado pelo pai, pelo avô e pelo tataravô”, assim como a memória contida na grafia-desenho, “a maneira de guardar a síntese do ensinamento, que consiste em escrever através de símbolos, traços e formas registrados, por exemplo, no trançado de palmeira transformado em cestaria, no barro, na parede e até mesmo no corpo, através de pinturas feitas com jenipapo e urucum”. Em outra passagem da obra, o autor registra a tradição do sonho, característica de povos Jê do Brasil central, para os quais “o sonho é o momento sagrado em que o espírito livre realiza várias tarefas: purifica o corpo físico; viaja até a morada ancestral; voa através da aldeia e, algumas vezes, através do Wahutedew’á, o Espírito do Tempo, que vai até as margens do futuro, assim como caminha pelas trilhas do passado” (Jecupé, 1999).

O corpo de colaboradores formado por especialistas em histórias e culturas africanas e afro-brasileiras igualmente traz para a tessitura da minissérie elementos das

filosofias, das cosmogonias, dos ritos, dos ritmos e da poesia de origem africana, que incluem visões sobre o tempo, a história, visões religiosas sobre o destino etc. Estes elementos ajudam a explicar a narrativa não-linear produzida pelos autores, que rompe com a perspectiva racional, cronológica e teleológica característica da visão iluminista, europeia, da história. Luiz Fernando Carvalho, ao seu estilo, cria momentos em que a tela se divide em duas, três, até quatro cenas simultâneas, explorando os diferentes significados e reações de personagens representativos de segmentos distintos da história. Neste sentido, podemos afirmar que a minissérie produz uma narrativa histórica polifônica, na medida em que é capaz de apresentar diversas camadas de discursos contidos nos processos históricos que deram “origem” ao Brasil. *IndependênciaS* é, portanto, bem-sucedida em avaliar o passado à luz de um presente mais democrático, onde as diferentes vozes, os diversos saberes, formas e crenças podem ser reconhecidos como legítimos e pertencentes às diversas identidades que compõem o Brasil.

Em entrevista concedida antes da estreia, Luiz Fernando Carvalho comentou esse aspecto da minissérie da seguinte maneira:

Sempre nos foi contada uma história cheia de leva e traz, toma lá, dá cá, cheia de circunstâncias que privilegiaram a classe dominante, a cultura branca eurocêntrica e que abriu mão de forma muito violenta de todas as outras culturas e saberes que não se adequassem a esse modelo. A história do Brasil é riquíssima, as potências estão todas aí. Nós não estamos mortos, não estamos falidos, sem perspectivas. Há potencialidades, há vida, mas falta consciência, educação para aprender a enxergar a potência, a poética, o sensível que é mais delicado (Biderman, 2022).

A fala é significativa por dois aspectos: por um lado, o diretor reforça que o seu objetivo foi explorar a História a partir do sensível, do simbólico e do poético; por outro, demonstra consciência de que a potencialidade da narrativa tem como principal desafio a dificuldade de compreensão pelo público que, de modo geral, não foi educado para enxergar a potência e a delicadeza do que é abordado da maneira como é abordado. Mais adiante, Carvalho também anota que o público pode ter dificuldades pois está “muito adestrado em uma linguagem naturalista, novelesca” (Biderman, 2022).

Todas essas questões abordadas pelo diretor ganham ainda mais amplitude se pensarmos que *IndependênciaS* é um projeto abrigado, planejado e executado por uma emissora de televisão não apenas aberta como pública, financiada com dinheiro público:

Nos tempos de hoje, onde a linguagem internacionalizada dos streamings se torna cada vez mais presente no cotidiano das pessoas, o convite da TV Cultura é um enorme desafio: refazer o diálogo entre entretenimento e educação. Não vejo como poderia um diretor realizar

seu trabalho sem sentir a necessidade de enfrentar os desafios éticos e estéticos do seu tempo. Se faz necessário aos artistas e especialistas que trabalham no veículo pensarem numa nova função para a televisão aberta. Esta nova função estaria, no meu modo de sentir, diretamente ligada à educação, e, por tanto, a uma produção de consciência e reeducação dos sentidos através de conteúdos relevantes (Costa, 2022).

A comparação entre *IndependênciaS* e *O Quinto dos Infernos*, analisada anteriormente, evidencia uma mudança importante na forma de representar as figuras, as formas e as epistemologias que compõe a chamada cultura brasileira. Em *IndependênciaS*, a equipe liderada por Luiz Fernando de Carvalho traz para o centro uma diversidade de sujeitos, culturas, visões de mundo, que criam uma visão da História polifônica e polissêmica. Em última análise, tornam os sujeitos afro-brasileiros, indígenas, sertanejos em *sujeitos da História* a partir de suas próprias formas, representações e epistemologias. Neste sentido, se relaciona com um contexto de pensamento decolonial, de luta por políticas e ações afirmativas e por emancipação de setores marginalizados que caracteriza a sociedade brasileira atual.

#### *Conclusão: teledramaturgia e a história à contrapelo*

Em umas das mais notáveis de suas *Teses sobre o conceito de história*, Walter Benjamin estabelece uma relação direta entre a “herança” dos “vencedores” do processo histórico e os “dominadores” do tempo presente, chamando a atenção também para o papel desempenhado pelos bens culturais neste processo. A passagem é tão significativa que exige que a citemos na íntegra. Diz Benjamin:

Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (Benjamin, 1987, p. 236).

Analisar as duas minisséries que definimos como objeto desta análise à luz das palavras de Walter Benjamin nos oferece perspectivas instigantes. As relações que *O*

*Quinto dos Infernos* e *IndependênciaS* estabelecem com a memória dos vencedores e dos vencidos no processo histórico e político brasileiro são notáveis em seus antagonismo.

As polêmicas desencadeadas pela representação do passado em *O Quinto dos Infernos* não dizem nenhum respeito a possíveis questionamentos da memória do vencedor estabelecida sobre os fatos representados na tela. Vimos que as principais críticas direcionadas à minissérie – que a classificavam depreciativamente como pornochanchada – reclamavam da associação entre personagens históricos tidos como importantes da história oficial do Brasil e costumes incoerentes com a sua condição de personagem histórico “elevado”. Entretanto, esse estilo devia tanto à estética televisiva do seu tempo – basta lembrar que Carlos Lombardi também foi o dramaturgo responsável por telenovelas como *Uga-Uga* (2000) e *Kubanacan* (2003) no mesmo período e que apelavam para as mesmas formas e tramas – quanto a uma tradição satírica de matriz republicana que caracterizou aqueles personagens daquela maneira. Em outras palavras, a sátira à família real portuguesa e à sua estadia no Brasil não apenas não afrontavam a história “oficial” construída sobre o Brasil quanto reforçavam a memória histórica do republicanismo de matriz liberal, que liderava o “cortejo triunfal” daqueles tempos.

*IndependênciaS* apresenta uma proposta radicalmente diferente em relação à memória dos mesmos acontecimentos e processos. Seu olhar se dirige para os corpos dos que estão prostrados no chão. No decorrer da narrativa, estes corpos se erguem e narram a história a partir de seus pressupostos estéticos, políticos e epistemológicos. A trama que emerge dessa inversão é completamente distinta daquela manifesta em *O Quinto*. O tempo todo o que está colocado na tela é a relação temporal entre o presente e o passado e a repetição dos processos de violência e apagamento impostos a amplos setores da sociedade brasileira, independentemente do regime político em que vivem. Com efeito, Luiz Fernando Carvalho e sua equipe escovam a história a contrapelo de modo poucas vezes visto na televisão brasileira.

No contexto da efeméride dos 200 anos do Brasil livre, *IndependênciaS* nos provoca não somente sobre como lidar com a herança do passado, mas, sobretudo, nos provoca sobre a necessidade de repensar as representações, as estéticas e as sensibilidades desse passado para a pavimentação de uma sociedade brasileira verdadeiramente democrática.

#### **Referências:**

A REPRESENTAÇÃO DOS PROCESSOS históricos precisa ser revista, diz diretor de *IndependênciaS*. *UOL*, 07/09/2022. Disponível em: [https://cultura.uol.com.br/entretenimento/noticias/2022/09/07/4766\\_independencias-](https://cultura.uol.com.br/entretenimento/noticias/2022/09/07/4766_independencias-)

minissérie-exclusiva-da-tv-cultura-e-exibida-neste-7-de-setembro.html. Acesso em 13/06/2023.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGAMO, M. O príncipe no inferno. São Paulo: *Folha de São Paulo*, 13/02/2002, p. E2.

BIDERMAN, Iara. Independências: a história é essa. *Folha de São Paulo*, 07/09/2022. Disponível em: <https://www.quatrocinco.com.br/br/entrevistas/historia/independencias-a-historia-e-essa>. Acesso em: 13/06/2023.

COSTA, Fábio. 200 anos de Independência são celebrados com minissérie de Luiz Fernando Carvalho na Cultura. *Observatório da TV*, 30/08/2022. Disponível em: <https://observatoriodatv.uol.com.br/colunas/fabio-costa/200-anos-da-independencia-sao-celebrados-com-minisserie-de-luiz-fernando-carvalho-na-cultura>. Acesso em: 13/06/2023.

DUNDER, Karla. “Quinto dos Infernos”, pornochanchada histórica. Caderno 2. *O Estado de São Paulo*, 10/01/2002, p. 12.

GOULART, Gabriela; FONSECA, Rodrigo. Muita pompa e algumas críticas. *Jornal do Brasil*, 2002.

INDEPENDÊNCIAS. Direção: Luiz Fernando Carvalho. São Paulo: TV Cultura, 2022. 16 episódios. Tv.

JECUPÉ, Kaká Werá. *A terra dos mil povos: história indígena brasileira contada por um índio*. São Paulo: Ed. Peirópolis, 1999.

JIMENEZ, Keila. Globo estreia “O Quinto dos Infernos”. *O Estado de São Paulo*, 06/01/2002, p. 4.

O QUINTO dos Infernos. Direção: Marco Rodrigo e Edgar Miranda. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2002. 47 episódios. 4 DVD.

REIS, L. O Quinto dos Infernos tem muitos pecados. São Paulo: *O Estado de São Paulo*, 13/01/2002, p. T2.

SCHWARTZ, Lilia; LIMA JUNIOR, Carlos; STUMPF, Lúcia. *O Sequestro da Independência: uma história da construção do mito do Sete de Setembro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

VESENTINI, Carlos Alberto. *A Teia do Fato: uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica*. São Paulo: Hucitec, 1997.

Artigo recebido em 17/06/2024

Aceito para publicação em 07/10/2024

Editor(a) responsável: Sofia Zambelli Menck

---

<sup>i</sup> Destaco especialmente os trabalhos da “Comissão Especial da Independência do Brasil” criada pela Câmara dos Deputados, no ano de 2017. Coordenada inicialmente pelo deputado Evandro Gussi (PV-SP) e depois pelo deputado Enrico Misasi (PV-SP), a comissão dedicou-se, em cada um dos anos até o bicentenário, a pensar/celebrar personagens e eventos tradicionalmente ligados ao movimento da independência. O trabalho da Comissão Especial resultou no seminário *O Movimento da Independência: Ontem e Hoje/ 200 Anos de Independência do Brasil*, realizado entre os dias 28 e 30 de junho de 2022 na Câmara dos Deputados. Participaram como expositores no seminário historiadores, políticos e intelectuais que debateram temas postos pela Comissão em 06 mesas temáticas (cada uma delas vinculada a um personagem específico: D. João, D. Pedro, José Bonifácio, Maria Leopoldina, Hipólito José da Costa e Sórora Joana Angélica, respectivamente).

<sup>ii</sup> Sobre esse processo de construção e apropriação artística destes personagens, no Brasil e em Portugal, consultar: DUARTE, André Luis Bertelli. D. João VI: três momentos de uma caricatura histórica. *Fênix* – revista de História e Estudos Culturais.

<sup>iii</sup> Um dos melhores expoentes desta produção historiográfica é encontrado em OLIVEIRA, Cecília de Salles Oliveira; MATTOS, Cláudia Valadão de. *O brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado, 1999. Mais recentemente, um estudo crítico mais abrangente sobre essa representação pode ser encontrado em SCHWARTZ, Lília; LIMA JUNIOR, Carlos; STUMPF, Lúcia. *O Sequestro da Independência: uma história da construção do mito do Sete de Setembro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.