

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO**

**ENTRE O MITO E A HISTÓRIA:
AS REPRESENTAÇÕES DAS REFORMAS POMBALINAS NO CINEMA**

THIAGO DE BRITO VARJÃO

São Cristóvão – SE

2025

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO**

**ENTRE O MITO E A HISTÓRIA:
AS REPRESENTAÇÕES DAS REFORMAS POMBALINAS NO CINEMA**

THIAGO DE BRITO VARJÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Sergipe como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Educação.

Linha de Pesquisa: História da Educação

Orientador: Prof. Dr. Luiz Eduardo Meneses de Oliveira

São Cristóvão – SE

2025

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

V313e Varjão, Thiago de Brito
Entre o mito e a história : as representações das Reformas Pombalinas no cinema / Thiago de Brito Varjão ; orientador Luiz Eduardo Meneses de Oliveira. – São Cristóvão, SE, 2025.
245 f. : il.

Tese (doutorado em Educação) – Universidade Federal de Sergipe, 2025.

1. Educação – História - Brasil. 2. Cinema. 3. Reforma do ensino - Brasil. 4. Educação e Estado. 5. Pombal, Sebastião José de Carvalho e Mello, Marquês de, 1699-1782. I. Oliveira, Luiz Eduardo Meneses de, orient. II. Título.

CDU 37.014.3:791(81)(091)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**



THIAGO DE BRITO VARJÃO

ENTRE O MITO E A HISTÓRIA: As Representações das Reformas Pombalinas no Cinema

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Sergipe e aprovada pela Banca Examinadora.

Aprovada em 29.07.2025

Documento assinado digitalmente
gov.br LUIZ EDUARDO MENESES DE OLIVEIRA
Data: 06/08/2025 04:58:01-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Luiz Eduardo Meneses de Oliveira (Orientador) Programa de Pós-Graduação em Educação / UFS

José Eduardo Franco

Assinado de forma digital por José Eduardo Franco
Dados: 2025.08.11 13:17:30 +01'00'

Prof. Dr. José Eduardo Franco
Programa de Pós-Graduação em Educação / UFS

Documento assinado digitalmente
gov.br CARLOS CEZAR MASCARENHAS DE SOUZA
Data: 08/08/2025 09:51:54-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Carlos Cezar Mascarenhas de Souza
Universidade Federal de Sergipe / UFS

Documento assinado digitalmente
gov.br HAMILCAR SILVEIRA DANTAS JUNIOR
Data: 07/08/2025 17:43:53-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Hamilcar Silveira Dantas Junior
Universidade Federal de Sergipe / UFS

Cristiana Isabel Lucas Silva

Assinado de forma digital por Cristiana Isabel Lucas Silva
Dados: 2025.08.11 09:52:06 +01'00'

Prof.^a Dr.^a Cristiana Isabel Lucas Silva
Universidade Aberta do Brasil / UAB

**SÃO CRISTÓVÃO (SE)
2025**

*À minha querida mãe, Vânia.
Obrigado por absolutamente tudo.*

AGRADECIMENTOS

Acredito que a vida é, por si só, um exercício diuturno de agradecimento. Porém, neste momento, deixo aqui meus sinceros votos de gratidão àqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram ao longo da minha jornada... e ela se inicia muitos anos atrás, desde a infância. Sendo assim, gostaria de agradecer a cada professor e a cada professora que tive na vida, da Alfabetização ao Ensino Superior. Sem vocês, a vida teria sido um tanto quanto tediosa.

Ao meu orientador, o professor Dr. Luiz Eduardo, pela confiança que depositou em minha proposta de trabalho desde o momento em que eu sequer sabia qual rumo tomaria. Apesar dos meus “sumiços”, sempre acreditou no potencial deste trabalho e sempre me deu liberdade para pesquisar e desenvolver a tese.

Obrigado a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED–UFS). Em especial à professora Dra. Eliane, a quem conheci pessoalmente anos depois da pandemia; afinal, nossos encontros foram *online*. Lembro-me de que, em um evento na universidade, ao me ver, ela me abraçou, perguntou como eu estava, como me sentia, e pediu para tirarmos uma foto juntos. Esse gesto me marcou profundamente. Aos professores Dr. Fábio Zoboli e Dr. Cristiano Mezzaroba, pelo carinho com que sempre me receberam nos grupos de pesquisa e eventos. Ao professor Dr. Joaquim Tavares, pelas contribuições feitas durante a qualificação da tese e por ter feito a pergunta, que considero fundamental, que norteou este trabalho.

Agradeço também aos professores do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE–UFS): ao professor Dr. Carlos Mascarenhas, por me acompanhar desde o mestrado, pelos diálogos sobre os rumos do trabalho e pelas importantes contribuições durante a qualificação; ao professor Dr. Fernando Mendonça, pela gentileza e entusiasmo que sempre demonstra ao falar sobre filmes e livros; e ao professor Dr. Hamilcar Dantas, por sempre estar disposto a ensinar e compartilhar muito material sobre cinema. Estendo esse abraço aos colegas do grupo de estudos de Cinema e História, agora Cine HISport, muito obrigado pelos debates, estudos e pelepas.

Aos amigos e colegas da Cátedra Marquês de Pombal, por estes bons últimos anos de conversas, eventos, pesquisas, cafés, chás e biscoitos.

Aos funcionários da Universidade Federal de Sergipe: ao pessoal da segurança, que sempre me recebiam com um aceno e um bom dia, boa tarde e boa noite; aos zeladores e zeladoras, que sempre se empenhavam em manter tudo organizado; ao pessoal da manutenção e da limpeza, por sempre deixarem tudo um brinco, e assim termos um ambiente limpo e confortável para trabalhar;

ao pessoal da biblioteca, do restaurante universitário, aos técnicos e a todos da secretaria do PPGED, por sempre serem solícitos e nos receberem com carinho.

Ao meu avô Zé Doidinho (*in memoriam*), pelas histórias, presepadas e por me ensinar a ser um contador de histórias. À minha avó Dona Maria, pelo carinho e pelo amor em forma de comidas deliciosas com que sempre me recebeu. Ao meu avô Euclides (*in memoriam*), que não cheguei a conhecer, mas que, pelas histórias que me contam, era um bom homem. À minha avó Dona Zefinha (*in memoriam*), pelo cuidado, carinho e amor que sempre teve comigo. Aos meus primos e primas, aos meus tios e tias, aos que aqui estão e aos que partiram. À minha grande amiga e tia Márcia (*in memoriam*), que sempre me incentivou a ser curioso, a estudar e a buscar por mundos novos. Agradeço ao meu pai, pelas histórias de mal-assombro e dos bichos que sempre me contava sobre o sertão.

Às minhas queridas amigas que, mesmo morando muito longe, sempre me deram muito carinho e amor. Valeu, Carol! Obrigado pelas conversas e conselhos, pelo carinho e por sempre dizer que me ama. À minha amiga Sabrina Amorim, que, apesar de sumida, sei que nutre muito afeto por mim. À Paola Fonseca, pelo carinho e por sempre ter uma palavra de consolo e esperança. À minha queridíssima Chay (*in memoriam*), que hoje seria a professora doutora neurobióloga Chay, mas a vida fez com que você partisse cedo demais, querida. Obrigado por tudo. Eu e minha sentimos muito a sua falta.

Ao pessoal do sertão: Tonha, Eiel, Ninho, Marineide, Tia Zefinha, Tio Tonho, muito obrigado por tudo. É lá que sinto felicidade e paz.

Aos meus amiguinhos e amiguinhas a quem muito amei e sou grato: Pichichinho (*in memoriam*), um amigo de asas e penas que me acompanhou por mais de dezessete anos, da infância à vida adulta. À Shirlinha (*in memoriam*), que, gatunamente, entrou em nosso quintal e nunca mais saiu. Obrigado, querida, por sempre se deitar ao meu lado quando eu observava as estrelas e as constelações no escuro do quintal de casa, sempre que ouço a *Ave Maria* de Bach, sua música preferida, eu me lembro de você. À Pequeninha (*in memoriam*), a filhota de Shirley, por ser tão engraçada, danada, por mostrar que confiar leva tempo e cuidado, e por me fazer correr atrás de você por mais de três horas tentando aplicar uma dose de vacina. Um dia... e assim espero, encontrarei a todos vocês.

Agradeço também a Deus e à natureza, pela saúde que tem me acompanhado nos últimos tempos e por me mostrar onde mora a felicidade.

À minha querida mãe, por todo o amor, carinho, dedicação e amizade que sempre teve por mim. Obrigado por tudo, mãe.

RESUMO

Esta tese pretende investigar as múltiplas representações (Chartier, 2002) de um dos mais polêmicos personagens da história de Portugal, Sebastião José de Carvalho e Melo (1699–1782), o Conde de Oeiras (1759) e Marquês de Pombal (1770), a partir do cotejamento entre discursos (Bakhtin, 1997) provenientes do que se escreveu acerca de sua ação política e de suas reformas de Estado. Nas narrativas historiográficas e biográficas, o Marquês de Pombal se apresenta como um personagem mitificado (Eliade, 2000; Barthes, 2001) com características únicas no que concerne à cultura luso-brasileira. As representações que cercam a ação política do ministro demonstram o ódio (antipombalismo) e o amor (filopombalismo) à sua trajetória e ao seu legado. Seria o Marquês de Pombal um reformista iluminado que trouxe novas bases à educação, à política e à economia de Portugal e de suas colônias, ou estaria mais para um tirano que comandou com mão de ferro, perseguindo de forma feroz seus dissidentes, especialmente os jesuítas e sua tradição cultural e pedagógica? A partir de um *corpus* filmico, centrado no período pombalino ou que faz referência à atuação de Pombal e seu legado mesmo que posteriormente, entendemos o cinema como fonte de pesquisa (Ragazzini, 2001; Barros, 2019) e como documento histórico (Ferro, 1973) na construção dos imaginários que cercam o cinema (Morin, 2014). Assim, será feita a análise (estrutura narrativa, construção dos personagens, representações e recursos estéticos), o estudo comparativo com a historiografia e a documentação, o mapeamento e a investigação da constituição do mito pombalino no cinema e, por fim, a articulação com o campo da História da Educação. O cinema, como uma linguagem e um produto cultural, é capaz de propagar os modelos que cercam o mito pombalino. Dessa forma, os discursos filopombalinos e antipombalinos se entrecruzam e repercutem nas imagens que se fazem deste personagem histórico. Dentro desse campo de embates, o cinema desponta ao apresentar, representar, reconstruir e solidificar, pela reiteração, os mitos que marcam a trajetória do ministro.

Palavras-chave: Marquês de Pombal; Mito; Cinema; História da Educação; Reformas Pombalinas.

ABSTRACT

This thesis aims to investigate the multiple representations (Chartier, 2002) of one of the most controversial figures in Portuguese history, Sebastião José de Carvalho e Melo (1699–1782), the Count of Oeiras (1759) and the Marquis of Pombal (1770), by comparing discourses (Bakhtin, 1997) that have been written about his political actions and his state reforms. In historiographical and biographical narratives, the Marquis of Pombal presents himself as a mythified figure (Eliade, 2000; Barthes, 2001) with unique characteristics in Luso-Brazilian culture. The representations surrounding the minister's political actions demonstrate hatred (anti-Pombalism) and love (philopombalism) for his trajectory and legacy. Was the Marquis of Pombal an enlightened reformer who brought new foundations to the education, politics, and economy of Portugal and its colonies, or was he more of a tyrant who ruled with an iron fist, ferociously persecuting his dissidents, especially the Jesuits and their cultural and pedagogical tradition? Based on a film *corpus* focused on the Pombaline period or that references Pombal's work and his legacy, even later, we understand cinema as a source of research (Ragazzini, 2001; Barros, 2019) and as a historical document (Ferro, 1973) in the construction of the imaginaries that surround cinema (Morin, 2014). Thus, we will conduct analysis (narrative structure, character construction, representations, and aesthetic resources), carry out a comparative study with historiography and documentation, map and investigate the constitution of the Pombaline myth in cinema, and, finally, articulate it with the field of History of Education. Cinema, as a language and a cultural product, is capable of propagating the models that surround the Pombaline myth. In this way, the pro-Pombaline and anti-Pombaline discourses intersect and reverberate in the images that are made of this historical figure. Within this field of conflict, cinema emerges by presenting, representing, reconstructing and solidifying, through reiteration, the myths that mark the minister's trajectory.

Keywords: Marquis of Pombal; Myth; Cinema; History of Education; Pombaline Reforms.

RESUMEN

Esta tesis tiene como objetivo investigar las múltiples representaciones (Chartier, 2002) de una de las figuras más controvertidas de la historia portuguesa, Sebastião José de Carvalho e Melo (1699–1782), Conde de Oeiras (1759) y Marqués de Pombal (1770), mediante la comparación de los discursos (Bakhtin, 1997) escritos sobre su actuación política y sus reformas estatales. En las narrativas historiográficas y biográficas, el Marqués de Pombal se presenta como una figura mitificada (Eliade, 2000; Barthes, 2001) con características únicas en la cultura luso-brasileña. Las representaciones en torno a la actuación política del ministro demuestran odio (anti-Pombalismo) y amor (filopombalismo) por su trayectoria y legado. ¿Fue el Marqués de Pombal un reformador ilustrado que sentó las bases de la educación, la política y la economía de Portugal y sus colonias, o fue más bien un tirano que gobernó con mano de hierro, persiguiendo ferozmente a sus disidentes, especialmente a los jesuitas y su tradición cultural y pedagógica? A partir de un *corpus* filmico centrado en el periodo pombalino o que hace referencia a la obra de Pombal y su legado, incluso posterior, entendemos el cine como fuente de investigación (Ragazzini, 2001; Barros, 2019) y como documento histórico (Ferro, 1973) en la construcción de los imaginarios que rodean al cine (Morin, 2014). Así, analizaremos la estructura narrativa, la construcción de personajes, las representaciones y los recursos estéticos, realizaremos un estudio comparativo con la historiografía y la documentación, mapearemos e investigaremos la constitución del mito pombalino en el cine y, finalmente, lo articularemos con el campo de la Historia de la Educación. El cine, como lenguaje y producto cultural, es capaz de propagar los modelos que rodean al mito pombalino. De esta manera, los discursos pro-Pombalino y anti-Pombalino se entrecruzan y repercuten en las imágenes que se construyen de esta figura histórica. En este campo de conflicto, el cine emerge presentando, representando, reconstruyendo y consolidando, mediante la reiteración, los mitos que marcan la trayectoria del ministro.

Palabras clave: Marqués de Pombal; Mito; Cine; Historia de la Educación; Reformas Pombalinas.

RÉSUMÉ

Cette thèse vise à étudier les multiples représentations (Chartier, 2002) de l'une des figures les plus controversées de l'histoire portugaise, Sebastião José de Carvalho e Melo (1699–1782), Comte d'Oeiras (1759) et Marquis de Pombal (1770), en comparant les discours (Bakhtine, 1997) consacrés à son action politique et à ses réformes étatiques. Dans les récits historiographiques et biographiques, le Marquis de Pombal se présente comme une figure mythifiée (Eliade, 2000; Barthes, 2001) présentant des caractéristiques uniques dans la culture luso-brésilienne. Les représentations entourant l'action politique du ministre témoignent de haine (anti-pombalisme) et d'amour (philopombalisme) pour sa trajectoire et son héritage. Le Marquis de Pombal était-il un réformateur éclairé qui a jeté de nouvelles bases à l'éducation, à la politique et à l'économie du Portugal et de ses colonies, ou était-il plutôt un tyran qui régnait d'une main de fer, persécutant féroce­ment ses dissidents, en particulier les jésuites et leur tradition culturelle et pédagogique ? À partir d'un *corpus* cinématographique centré sur la période pombaline ou faisant référence à l'œuvre et à l'héritage de Pombal, voire plus tard, nous appréhendons le cinéma comme une source de recherche (Ragazzini, 2001; Barros, 2019) et comme un document historique (Ferro, 1973) dans la construction des imaginaires qui l'entourent (Morin, 2014). Ainsi, nous analyserons (structure narrative, construction des personnages, représentations et ressources esthétiques), réaliserons une étude comparative avec l'historiographie et la documentation, cartographierons et étudierons la constitution du mythe pombalin au cinéma et, enfin, l'articulerons avec le champ de l'histoire de l'éducation. Le cinéma, en tant que langage et produit culturel, est capable de propager les modèles qui entourent le mythe pombalin. Ainsi, les discours pro-pombalins et anti-pombalins se croisent et se répercutent sur les images que l'on se fait de ce personnage historique. Dans ce champ conflictuel, le cinéma émerge en présentant, représentant, reconstruisant et consolidant, par la répétition, les mythes qui jalonnent la trajectoire du ministre.

Mots-clés: Marquis de Pombal ; Mythe ; Cinéma ; Histoire de l'éducation; Réformes Pombalines.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES

Ancine – Agência Nacional do Cinema

BDTD – Biblioteca Digital de Teses e Dissertações

BFI – *British Film Institute*

Concine – Conselho Nacional de Cinema

Condecine – Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

Embrafilme S.A. – Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima

Embratel – Empresa Brasileira de Telecomunicações

FSA – Fundo Setorial do Audiovisual

IHS – *Jesus Hominum Salvator* (Jesus Salvador dos Homens)

IMDb – *Internet Movie Database*

MGM – Metro-Goldwyn-Mayer

MP – Medida Provisória

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

AMDG – *Ad Majorem Dei Gloriam* (Para a Maior Glória de Deus)

LISTA DE QUADROS, TABELAS E GRÁFICOS

Quadro 1	Filmes utilizados na tese	18
Gráfico	A	21
Gráfico	B	21
Gráfico	C	22
Quadro 2	Algumas obras literárias e históricas sobre o Marquês de Pombal (séculos XVIII–XXI)	47
Quadro 3	Espectador <i>versus</i> Analista: posturas distintas diante da obra fílmica	88
Quadro 4	Xica da Silva	131
Quadro 5	Os Inconfidentes (1972) X Tiradentes (1999)	144
Quadro 6	Joaquim e o legado pombalino	152
Quadro 7	Comparativos: A Missão	178
Quadro 8	Descrição e Função	178
Quadro 9	Tipos de humor: Animação sobre Pombal	196
Tabela 1	Escala de intensidade das representações nos filmes	201
Quadro 10	Comparativo das principais características atribuídas a Pombal ou ao período pombalino	202
Quadro 11	Recursos estéticos e narrativos utilizados para representar Pombal ou o período pombalino	202
Quadro 12	Funções discursivas do mito pombalino no cinema	203

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	O retrato do Marquês de Pombal	27
Figuras 2, 3, 4, 5 e 6	Gravuras feitas à época sobre o Terremoto de Lisboa, em 1755	31
Figuras 7, 8, 9 e 10	Compêndio Histórico	56
Figuras 11 e 12	Gravuras sobre a execução dos Távoras	58
Figuras 13, 14 e 15	Padre Gabriel Malagrida	61
Figura 16	O último cortejo fúnebre da extinta Ordem dos Jesuítas	69
Figura 17	L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, dos Irmãos Lumière	74
Figuras 18 e 19	Xica navegando em mares mineiros	116
Figura 20	Abertura do filme Xica da Silva	123
Figuras 21 e 22	Xica da Silva, a imperatriz do Tijuco	128
Figuras 23, 24, 25 e 26	O enquadramento claustrofóbico como elemento de denúncia	134
Figuras 27 e 28	As medidas pombalinas como herança do autoritarismo fiscal	138
Figura 29	O ator Humberto Martins no papel de Tiradentes	139
Figura 30	O ator Júlio Machado interpretando Joaquim	147
Figuras 31 e 32	O Diretório dos Índios como instrumento de poder sobre o corpo indígena	156
Figuras 33 e 34	A linguagem do silêncio	165
Figuras 35 e 36	A redenção de Mendoza	166
Figura 37	A música como instrumento pedagógico jesuíta	171
Figura 38	Entre a fé e a resistência	172
Figura 39	Padre Gabriel celebra uma missa em meio ao ataque dos exércitos	174
Figuras 40 e 41	O remorso de Altamirano	176
Figura 42	O oboé de Gabriel	177
Figuras 43 e 44	A destruição de Lisboa através da animação	187
Figuras 45, 46 e 47	O riso e a abertura	192
Figura 48	O anacronismo como forma de humor	193
Figura 49	Pombal, o homem da mão de ferro	197

SUMÁRIO

1. Introdução.....	15
1.1. Objetivos.....	19
1.1.1. Objetivo Geral.....	19
1.1.2. Objetivos Específicos.....	20
1.2. Revisão da Literatura.....	21
1.3. Percurso Metodológico da Pesquisa.....	23
1.4. Sistematização da Tese.....	25
2. O gesto e o futuro: o retrato como profecia mítica.....	27
2.1. Pombal e as reformas da instrução pública.....	32
2.2. Pombal: entre o real e o imaginário.....	42
3. Antijesuítismo: os males de origem.....	49
3.1. Do atentado à expulsão: Pombal, os Jesuítas e a fabricação de um inimigo público.....	57
3.2. O mito negativo dos jesuítas.....	63
3.3. <i>Ultima funeris pompa extincti Ordinis Iesuitarum</i>	68
4. Luz, câmara e ação: o cinema como fonte histórica.....	72
4.1. O cinema como fonte de pesquisa.....	77
4.2. O filme como vestígio.....	81
4.3. A análise da obra cinematográfica.....	84
4.4. O papel da Embrafilme e da Ancine no cinema brasileiro.....	90
5. O cinema brasileiro e o mito de Pombal.....	102
5.1. <i>Xica da Silva</i> (1976).....	108
5.2. <i>Os Inconfidentes</i> (1972) e <i>Tiradentes</i> (1999).....	132
5.3. <i>Joaquim</i> (2017).....	146
5.4. <i>Brava Gente Brasileira</i> (2000).....	155
6. <i>A Missão</i> (1986).....	161
7. Sebastião José Carvalho e Melo e o cinema de animação.....	184
8. Representações visuais e narrativas do Marquês de Pombal no cinema.....	199
9. Considerações finais.....	209
Referências.....	217
Apêndices.....	223
Apêndice A.....	224
Apêndice B.....	242

1. Introdução

Esta pesquisa consiste em identificar, descrever e analisar as maneiras pelas quais o Marquês de Pombal é representado nas produções fílmicas que o têm como personagem presente–ausente; isto é, cuja presença não se manifesta diretamente na narrativa, mas é constantemente evocada por meio de suas ações, decretos ou da influência exercida sobre eventos e personagens, assim como naquelas ambientadas e/ou que fazem referência ao denominado período pombalino.

Analisamos de que maneira as obras e/ou seus realizadores confirmam, contestam ou estabelecem um diálogo com os discursos historiográficos, literários, cinematográficos e com a documentação disponível sobre o Marquês de Pombal e o período pombalino.

O período pombalino, compreendido entre 1750 e 1777, é marcado por profundas transformações políticas, econômicas e sociais tanto em Portugal quanto em suas colônias, especialmente no Brasil. Sob a liderança do Marquês de Pombal, implementou-se uma série de reformas administrativas que visavam à centralização do poder monárquico, o fortalecimento do Estado e a modernização da administração colonial. Entre essas medidas se destacam a reorganização do sistema educacional, a expulsão dos jesuítas, a intervenção na economia mineradora e a reestruturação da legislação colonial. Esses eventos configuram um cenário complexo e contraditório, em que a razão iluminista e a repressão caminharam lado a lado, formando a base para interpretações diversas sobre a atuação pombalina.

Do ponto de vista teórico, esta investigação se apoia em abordagens interdisciplinares que envolvem os estudos culturais, a história da educação, as teorias da recepção, entre outras, assim como os estudos cinematográficos que analisam o cinema como agente produtor de sentidos sociais e históricos. Citamos como exemplos autores como Linda Hutcheon e Mikhail Bakhtin, que fornecem ferramentas analíticas para compreender como as narrativas fílmicas dialogam com os discursos históricos, produzindo releituras que podem confirmar, questionar ou subverter a historiografia oficial. Essa perspectiva permite enxergar o cinema não apenas como um meio de registro, mas como um espaço de negociação simbólica entre passado e presente, realidade e ficção.

Além disso, a pesquisa reconhece que a construção do mito em torno do Marquês de Pombal envolve uma dimensão performativa e discursiva que atravessa diferentes linguagens. A figura pombalina, imersa em representações¹ que ora a exaltam como agente iluminista e reformista, ora a criticam por sua natureza autoritária, revela-se como um símbolo multifacetado que reflete as

¹ Nesta tese, concebemos as representações a partir dos conceitos de Chartier (2002). Para o autor, a representação não é mera cópia da realidade, mas uma forma de construção de sentido. Ela media a relação entre o sujeito e o mundo e está sempre inserida em práticas sociais concretas. Isso significa que toda representação é produzida por alguém, em um contexto específico, com interesses, estratégias e efeitos.

tensões e os conflitos sociais de sua época, bem como os interesses políticos e culturais das produções contemporâneas. Nesse sentido, analisar o cinema sobre o período pombalino é investigar também as dinâmicas de poder e memória que se manifestam na produção e recepção dessas obras.

A investigação caracteriza-se por sua abordagem interdisciplinar, articulando conceitos e metodologias provenientes da história, da literatura, dos estudos cinematográficos e culturais, a fim de compreender a construção do mito pombalino em diferentes mídias, tendo o cinema como eixo central. Tal perspectiva permite revelar as tensões entre a história documentada e as representações que se fazem sobre o ministro, bem como os processos de produção do sentido em torno de uma personagem histórica controversa e emblemática.

Como personagem multifacetado e complexo, seu legado ultrapassa os eventos históricos, adentrando o campo das construções simbólicas e dos mitos sociais. Sua imagem foi objeto de numerosas interpretações e ressignificações, desde a historiografia oficial até os discursos literários e artísticos.

Nesse sentido, o cinema não apenas retrata a história, mas também a interpreta e a recria, atuando como um espaço de diálogo entre o real e o imaginário, o histórico e o ficcional. As produções fílmicas que abordam Pombal ou seu contexto histórico são, portanto, objetos privilegiados para a investigação das múltiplas camadas de sentido que envolvem a figura do ministro e sua época, pois combinam elementos visuais, narrativos e simbólicos capazes de influenciar as percepções e as memórias coletivas.

A presente investigação justifica-se, em primeiro lugar, pela ausência de estudos acadêmicos sistemáticos que tratem da figura do Marquês de Pombal no cinema, lacuna que esta pesquisa propõe preencher com caráter inédito. Até o momento, não há registros de trabalhos que abordem especificamente o cruzamento entre a trajetória histórica de Sebastião José de Carvalho e Melo e suas representações no campo audiovisual, seja como personagem explícita, seja como figura presente-ausente, evocada pelas tramas, pelos efeitos de sua política ou pelas transformações sociais que seu governo provocou.

Essa carência se torna ainda mais relevante quando se considera o papel do cinema na construção da memória coletiva e na formação das imagens históricas na contemporaneidade. Compreender como o audiovisual retrata ou evoca o Marquês de Pombal significa adentrar um campo de disputas simbólicas, ideológicas e políticas sobre o passado, sobre a história da educação, do poder, da colonização e da formação histórica do Brasil.

O levantamento das produções fílmicas que abordam direta ou indiretamente a figura do Marquês de Pombal, bem como o chamado período pombalino, foi realizado por meio de uma

extensa pesquisa documental e digital em acervos nacionais e internacionais. A investigação concentrou-se especialmente nas bases de dados da Cinemateca Brasileira, da Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, da *Cinémathèque Française*, do portal *European Film Gateway*, da *Filmoteca Española*, do *British Film Institute* (BFI) e do *Internet Movie Database* (IMDb).

Para a identificação desses filmes, foram utilizadas cinco palavras-chave: “Dom José I”; “Marquês de Pombal”; “Pombal”; “Jesuítas”; “Missões Jesuíticas”; “Missões”; “Índios” e “Indígenas”, combinadas com os operadores lógicos booleanos *AND*, *OR* e *NOT* para restringir a busca. Ademais, foram utilizadas expressões associadas a eventos e personagens da época, sempre em versões traduzidas e adaptadas ao idioma local, bem como em sua forma original em português, de modo a garantir o maior alcance possível dos resultados e evitar a perda de dados por variações linguísticas ou limitações de indexação².

Essa varredura sistemática permitiu a identificação de obras conhecidas e de títulos raros, muitas vezes mencionados apenas em catálogos especializados ou em notas de rodapé de arquivos de cinematografias nacionais ou jornais da época. O caráter transnacional da pesquisa revelou, inclusive, o modo como o Marquês de Pombal e suas políticas reverberam em cinematografias para além do Brasil e de Portugal, reafirmando o interesse por sua figura em contextos históricos e culturais distintos.

Ao integrar acervos de distintas tradições cinematográficas e historiográficas, esta etapa metodológica fortalece o caráter inédito e abrangente do trabalho, além de oferecer uma base sólida para a análise comparativa dos discursos fílmicos sobre o Marquês de Pombal, suas reformas e seus efeitos de longo prazo.

Desta forma, no *corpus* crítico representativo das múltiplas maneiras pelas quais o pombalismo é reconfigurado pela linguagem cinematográfica, destacamos as seguintes obras: *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, que traz a figura de Pombal como força indireta, atravessando a narrativa por meio das estruturas de poder, das relações coloniais e da política mercantilista; *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, que insere o pombalismo como pano de fundo do projeto ilustrado brasileiro e da repressão à liberdade; *Tiradentes* (1999), de Oswaldo Caldeira, que reforça o impacto das reformas e da vigilância pombalina na formação dos movimentos de resistência; *Joaquim* (2017), de Marcelo Gomes, que retrata os efeitos da mineração, do autoritarismo e do controle ilustrado sobre a colônia; *Brava Gente Brasileira* (2000), de Lúcia Murat, que confronta diretamente os desdobramentos das políticas pombalinas nas fronteiras do império e na vida dos povos indígenas, destacando as tensões entre civilização, barbárie e violência

² O levantamento completo dos dados pode ser consultado nos apêndices desta tese.

institucional; *A Missão* (1986), de Roland Joffé, que reflete sobre os efeitos da expulsão dos jesuítas e da reorganização colonial impulsionada por Pombal e, por fim, a animação *Marquês de Pombal: um herói inteligente ou um déspota prepotente?* (2020), de Jorge Ribeiro, que é uma peça central na pesquisa por ser única na abordagem direta e explícita do personagem, apresentando caráter pedagógico e institucional e abordando a construção da imagem de Pombal como mito reformador, mas, ao mesmo tempo, tirânico.

O seguinte quadro serve para orientar quanto aos filmes trabalhados nesta pesquisa, os quais, direta ou indiretamente, abordam o período pombalino, suas reverberações político-sociais ou a presença simbólica do Marquês de Pombal como agente reformador e figura mitificada.

Quadro 1 – Filmes utilizados na tese

Filme	Ano	Direção	Relação com o Período Pombalino
<i>Xica da Silva</i>	1976	Cacá Diegues	Contexto do Tijuco (atual Diamantina); alusão às reformas pombalinas.
<i>Os Inconfidentes</i>	1972	Joaquim Pedro de Andrade	Período pós-reformas; repressão política ligada ao sistema colonial.
<i>Tiradentes</i>	1999	Oswaldo Caldeira	A herança institucional das reformas pombalinas no contexto da Inconfidência Mineira.
<i>Joaquim</i>	2017	Marcelo Gomes	Reflexos socioeconômicos das reformas pombalinas na colônia brasileira, no século XVIII.
<i>Brava Gente Brasileira</i>	2000	Lúcia Murat	Fronteiras coloniais; presença simbólica da lógica reformista pombalina.
<i>A Missão</i>	1986	Roland Joffé	Expulsão dos jesuítas; impacto das reformas ilustradas.
<i>Marquês de Pombal</i> (animação educativa)	2020	Jorge Ribeiro	Foco direto na trajetória de Pombal; uso do humor como ferramenta pedagógica.

O cinema, nesse conjunto de obras, não apenas retrata a história, mas também a interpreta e a recria, configurando-se como espaço de disputa entre o real e o imaginado, entre o documento e a ficção, entre o mito e a crítica. O Marquês de Pombal, mesmo quando ausente fisicamente das cenas, é constantemente aludido por suas reformas, pela centralização do poder, pela racionalização das estruturas coloniais e pela repressão aos setores considerados arcaicos, como a Igreja, a nobreza tradicional e os povos indígenas.

A partir de uma abordagem interdisciplinar, este trabalho articula fundamentos da história cultural, da história da educação, da teoria da narrativa, da crítica cinematográfica e dos estudos de memória para investigar como os filmes constroem, contestam ou perpetuam o mito pombalino,

expressão que aqui se refere à consolidação simbólica de uma figura de autoridade, modernizadora e polêmica, cuja imagem permanece em disputa nos imaginários nacionais português e brasileiro.

Ao construir um *corpus* específico e realizar uma análise comparativa entre essas obras, esta tese oferece uma contribuição original para os estudos sobre a circulação de mitos no cinema. Trata-se de uma pesquisa pioneira, que se propõe não apenas a preencher uma lacuna, mas também a reelaborar o lugar do Marquês de Pombal nas memórias fílmicas, lançando luz sobre as camadas que envolvem sua presença, ou sua evocação, no cinema.

A partir dessa perspectiva, definem-se os objetivos que norteiam a investigação, com vistas a orientar as análises e as articulações teóricas e metodológicas que serão desenvolvidas ao longo do trabalho.

1.1. Objetivos

1.1.1. Objetivo Geral

Verificar como as obras cinematográficas selecionadas, bem como seus(as) realizadores(as), validam, contradizem ou estabelecem diálogos críticos com as narrativas historiográficas, literárias, audiovisuais e com a documentação existente sobre o Marquês de Pombal e/ou o período pombalino (1750–1777), a fim de compreender os modos pelos quais sua figura é representada, reelaborada e problematizada no discurso fílmico contemporâneo.

Consideramos o Marquês de Pombal como uma figura historicamente mitificada, cuja atuação reformista e centralizadora reverbera de modo significativo na memória educacional luso-brasileira. Ao mobilizar referências historiográficas, documentais e fílmicas, esta pesquisa busca compreender de que maneira o cinema constrói e veicula imagens sobre Pombal, contribuindo para a formação de sentidos e disputas em torno da sua figura.

A proposta insere-se no campo da História da Educação, ao reconhecer o cinema como uma prática pedagógica potente e um instrumento formador, capaz de educar o olhar e mobilizar criticamente o espectador. Os discursos cinematográficos, especialmente os de cunho histórico, participam ativamente da criação de narrativas, práticas educativas, mitologias e operam como formas de ensino (formal e informal) e de produção de conhecimento histórico e cultural.

1.1.2. Objetivos Específicos

1. Mapear e selecionar obras cinematográficas que retratam diretamente ou evocam o período pombalino e a figura do Marquês de Pombal, com base em pesquisa sistemática nas principais cinematecas e bases audiovisuais nacionais e internacionais;
2. Analisar comparativamente as representações do Marquês de Pombal nas obras selecionadas, considerando os elementos narrativos, visuais, simbólicos e discursivos mobilizados por seus(as) realizadores(as), com ênfase nos efeitos produzidos sobre o espectador;
3. Confrontar essas representações com a historiografia e a documentação histórica, identificando consonâncias, dissonâncias ou estratégias de subversão em relação às narrativas oficiais e institucionais sobre o período pombalino;
4. Investigar a constituição do mito pombalino no cinema, observando os recursos estéticos e narrativos que favorecem a construção de imagens heroicas, críticas ou ambíguas do Marquês de Pombal, em suas múltiplas facetas;
5. Analisar como as representações filmicas sobre o Marquês de Pombal e o período pombalino contribuem para a constituição e circulação de saberes históricos, disputam sentidos sobre o passado colonial e são apropriadas como narrativas culturais no âmbito da História da Educação.

Com base nos objetivos específicos delineados, esta pesquisa se estrutura como uma investigação de caráter interdisciplinar, voltada à compreensão crítica das formas pelas quais o cinema participa da construção, difusão e problematização das representações sobre o Marquês de Pombal e o período pombalino. A partir do mapeamento das obras cinematográficas, busca-se analisar comparativamente essas representações, atentando para os elementos estéticos, simbólicos e narrativos mobilizados por seus(as) realizadores(as).

Ao confrontar tais imagens com a historiografia e a documentação histórica, pretende-se evidenciar consonâncias, rupturas e estratégias discursivas que tensionam ou reiteram os discursos institucionais. Além disso, o estudo aprofunda a análise da constituição do mito pombalino no cinema, investigando como esse personagem histórico é reelaborado enquanto símbolo, ora heroico, ora crítico, ora ambíguo.

Por fim, enfatiza-se o papel do cinema como instrumento pedagógico e campo privilegiado de produção, cujas representações audiovisuais impactam diretamente na constituição de saberes, na circulação de ideias e na formação educacional de diferentes públicos, inscrevendo esta proposta no campo da História da Educação.

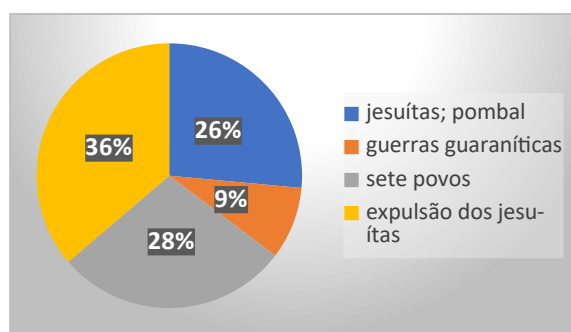
1.2. Revisão da Literatura

O levantamento realizado entre os dias 10 e 14 de janeiro de 2024 nos catálogos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD) teve como propósito mapear a produção acadêmica brasileira relacionada ao Marquês de Pombal e ao período pombalino, buscando identificar temas, abordagens e lacunas que justificassem e orientassem a presente investigação. A busca textual foi conduzida com os seguintes descritores combinados por operadores lógicos booleanos: “jesuítas; pombal”, “guerra guaranítica”, “sete povos” e “expulsão dos jesuítas”, sempre com o uso de aspas duplas para delimitação exata dos termos.

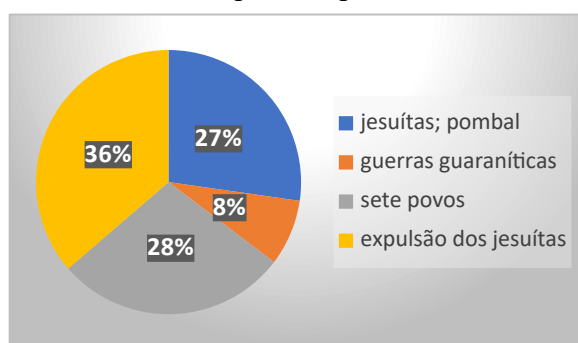
A partir desse levantamento, foram localizados 99³ trabalhos acadêmicos, entre teses e dissertações, após a exclusão de registros duplicados. Dentre essas produções, a maioria significativa, 79% correspondem a dissertações de mestrado, enquanto as teses de doutorado representam 16%. Os temas mais recorrentes se referem à presença jesuítica, aos conflitos resultantes da “guerra guaranítica”, à organização dos “sete povos das missões” e, em especial, à expulsão dos jesuítas; esta última, com 37 trabalhos, desponta como o tópico mais explorado no conjunto analisado.

Com base nessa busca, obtiveram-se os dados descritos nos gráficos apresentados a seguir.

A) Incluindo todos os trabalhos encontrados:

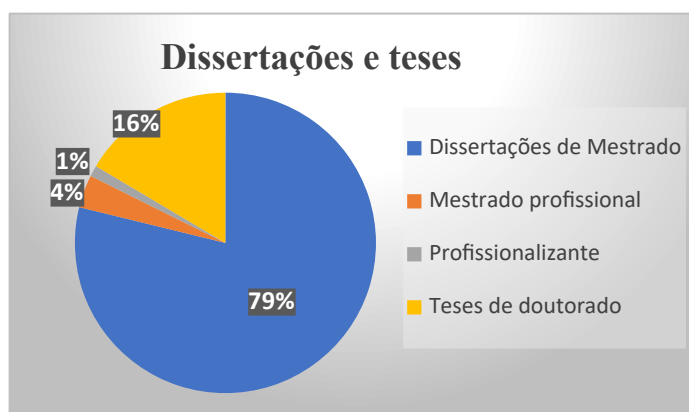


B) Excluindo os trabalhos que se repetem:



³ A lista completa com o levantamento dos trabalhos pode ser consultada nos apêndices desta tese.

C) Teses e Dissertações (excluídas as que se repetem):



A partir desse levantamento, constatou-se que em nenhum dos trabalhos identificados tem como objeto central a figura do Marquês de Pombal em sua representação cinematográfica, tampouco propõe uma análise sistemática das imagens filmicas do período pombalino. Essa constatação reforça o caráter inédito desta pesquisa, que se debruça sobre um *corpus* audiovisual específico com vistas a compreender como a figura de Pombal tem sido representada, evocada ou omitida no cinema.

Tal ausência de estudos cinematográficos sobre o tema nas bases consultadas indica uma lacuna significativa nos campos da História da Educação, da História Cultural e dos Estudos Fílmicos, especialmente considerando o papel do cinema como produtor de sentidos históricos e formador de imaginários sociais.

Através do mapeamento, observa-se a diversidade de áreas do conhecimento nas quais os trabalhos estão inseridos, abrangendo os campos da Educação, Letras, Linguística, Artes, Arquitetura, História, Direito e Economia, o que evidencia o caráter transversal do tema. Entretanto, até o momento, não se identificou nenhuma proposta que articule diretamente o Marquês de Pombal e o cinema. A partir deste trabalho, procura-se desbravar caminhos inéditos ao refletir sobre o papel da governança de Pombal tendo como principais condutores as narrativas cinematográficas, e apontando para sua relevância na implementação de suas reformas administrativas.

No que diz respeito à constituição teórica, por se tratar de um estudo de natureza interdisciplinar, traça-se um caminho que percorre diversas áreas do conhecimento, as quais contribuem significativamente para a construção do debate sobre a temática. Nesse sentido, torna-se essencial realizar um levantamento bibliográfico de obras que abordam o Marquês de Pombal enquanto figura mitificada, reformista e contraditória, reconhecendo suas múltiplas representações na história, na literatura e no cinema.

Propõe-se, assim, um estudo de caráter analítico e histórico, fundamentado na leitura, interpretação e análise de filmes e textos selecionados que tematizam o período pombalino. Para tanto, considera-se fundamental observar os discursos que emergem desses documentos à luz da historiografia e dos estudos culturais.

A fundamentação teórica sobre o pombalismo mobilizará autores que abordam o tema por vias históricas, sociológicas e antropológicas. Entre os principais referenciais estão Roland Barthes (*Mitologias*) e Mircea Eliade (*Aspectos do mito*), cujas contribuições serão essenciais para a discussão das noções de mito ao longo do trabalho. Também serão utilizados os estudos de Roger Chartier (*A história ou a leitura do tempo, A história cultural: entre práticas e representações*), Luiz Eduardo Oliveira (*O mito de Inglaterra, A legislação pombalina sobre o ensino de línguas*), Joaquim Veríssimo Serrão (*O Marquês de Pombal: o homem, o diplomata e o estadista*), Laerte de Carvalho Ramos (*As reformas pombalinas da instrução pública*), Maria Lucia Spedo Hilsdorf (*História da educação brasileira*), Kenneth Maxwell (*Marquês de Pombal: Paradoxo do Iluminismo, A Devassa da Devassa*), Francisco José Calazans Falcon (*A época pombalina, Iluminismo*), José Eduardo Franco (*O mito do Marquês de Pombal*) e Antônio Alberto Banha de Andrade (*A reforma pombalina dos estudos secundários: 1759–1771*), entre outros.

No que se refere ao estudo das representações, da construção de personagens e da articulação entre cinema, história e narrativas audiovisuais, partiremos das contribuições de Marc Ferro (*Cinema e História*), Antonio Candido (*A personagem de ficção, Vários escritos, Formação da literatura brasileira*), Jacques Aumont (*A imagem, Estética do cinema*), David Bordwell (*Narration in the Fiction Film*), Edgar Morin (*O cinema ou o homem imaginário*), Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (*Ensaio sobre a análise fílmica*), entre outros.

1.3. Percurso Metodológico da Pesquisa

Esta pesquisa adota uma abordagem qualitativa, histórico-interpretativa e interdisciplinar, orientada pelos pressupostos da História Cultural, da História da Educação e dos Estudos Fílmicos. O percurso metodológico parte do entendimento de que os filmes, ao representarem personagens históricos e períodos específicos, operam como formas de produção de conhecimento, memória e subjetividades. Assim, o cinema é aqui compreendido não apenas como arte ou entretenimento, mas

como uma linguagem pedagógica e um documento cultural que participa da constituição de imaginários sociais e educativos.

O estudo se organiza em cinco etapas principais e complementares:

1) Levantamento e seleção do *corpus* fílmico e documental

Realizou-se um mapeamento sistemático de filmes que representaram, direta ou simbolicamente, o período pombalino ou a figura do Marquês de Pombal. Essa busca foi realizada em cinematecas, bancos de dados audiovisuais, acervos institucionais e plataformas acadêmicas. Paralelamente, foram selecionadas obras historiográficas, literárias e educacionais que dialogam com os temas em questão.

2) Análise fílmica

Os filmes selecionados serão analisados segundo os princípios da análise fílmica interdisciplinar, conforme as propostas de Marc Ferro, Francis Vanoye, Jacques Aumont, André Bazin etc. A análise considerará os seguintes elementos: estrutura narrativa, construção de personagens, elementos simbólicos, recursos estéticos (como montagem, som, luz, enquadramento) e os efeitos de sentido produzidos pelas obras.

3) Estudo comparativo com a historiografia e a documentação histórica

As representações cinematográficas serão confrontadas com fontes documentais, legislações da época, estudos historiográficos e obras acadêmicas de referência sobre o período pombalino. O objetivo é identificar os pontos de convergência, ruptura ou subversão em relação às narrativas institucionais e à memória histórica oficial.

4) Mapeamento e análise da constituição do mito pombalino

Com base em autores como Roland Barthes, Mircea Eliade, José Eduardo Franco, entre outros, será realizada uma investigação sobre os processos de mitificação do Marquês de Pombal no cinema. Pretende-se compreender como as imagens heroicas, críticas ou ambíguas são construídas e com quais recursos discursivos e simbólicos se sustentam.

5) Articulação com o campo da História da Educação

Por fim, a pesquisa examinará as implicações pedagógicas e formativas dessas representações, refletindo sobre como o cinema contribui para a circulação de ideias e valores no campo educacional. Essa etapa dialoga com os aportes teóricos de Roger Chartier, Kenneth Maxwell, Maria Lucia Hilsdorf, Luiz Eduardo Oliveira, Laerte de Carvalho Ramos, entre outros.

O enfoque metodológico adotado privilegia, portanto, uma leitura crítica e contextualizada das representações audiovisuais, visando compreender de que modo o Marquês de Pombal é apropriado, ressignificado ou questionado pelas linguagens cinematográficas, e quais os efeitos dessas representações sobre a formação da memória histórica e educacional.

1.4. Sistematização da Tese

A tese foi organizada da seguinte forma:

No primeiro capítulo apresenta-se a Introdução, onde é feito um panorama da tese e a delimitação do corpus. Ademais, foram apresentados os objetivos gerais e específicos da pesquisa, bem como gráficos referentes aos dados levantados; apresentam-se, também, a Revisão da Literatura e o Percurso Metodológico.

No segundo capítulo, examinamos a construção do mito em torno da figura do Marquês de Pombal. Após o terremoto de Lisboa (1755), o ministro consolidou-se como arquiteto de um novo modelo de governo, tornando-se o estrategista central do reinado de D. José I. Neste capítulo, analisaremos o processo de mitificação de Pombal, cujo projeto reformista alicerçou a transição da Coroa para as Luzes. Nesse contexto, as reformas pombalinas encarnam um paradoxo, pois, embora pautadas pelas ideias iluministas, suas ações coexistiam com a repressão sistemática a opositores.

O terceiro capítulo aborda a campanha antijesuítica, analisando como os inacianos foram transformados em inimigos do Estado e excluídos do sistema educacional. A expulsão da Companhia de Jesus simbolizou a vitória de um modelo pedagógico estatal e laico, legitimado por uma eficiente máquina de propaganda pombalina.

No quarto capítulo, examinamos o cinema como fonte de pesquisa. Dessa forma, passamos a encarar os filmes como vestígios do que se produziu sobre Pombal. Por meio da análise fílmica, podemos desmontar, remontar e interpretar as representações que se constroem sobre o ministro. Ao final desse capítulo, abre-se um espaço para tratar do papel das instituições Embrafilme e Ancine na consolidação do audiovisual brasileiro.

Essa etapa preparou o terreno para os capítulos quinto, sexto e sétimo, nos quais se concentram as análises das obras cinematográficas selecionadas e das representações do Marquês de Pombal. Nessas produções, identificou-se a construção de um mito pombalino reconfigurado,

marcado ora pela ausência, ora pela crítica direta, sempre em tensão com as narrativas oficiais da história.

No oitavo, reunimos um conjunto de quadros que sistematizam as formas como o Marquês de Pombal foi representado nas diversas obras cinematográficas analisadas ao longo desta tese. Os quadros fornecem uma chave interpretativa sobre como o cinema atua na construção e reconstrução dos imaginários sobre Pombal.

Por fim, as considerações finais reúnem os principais achados da pesquisa e indicam possibilidades para futuras investigações sobre o tema.

*Já era Tirolesa, o Garrincha, a Galeria
A Mayrink Veiga, o Vai-da-Valsa, e hoje em dia
Rola a bola, é sola, esfolo, cola, é pau a pau
E lá vem Portela que nem Marquês de Pombal
Mal, isso assim vai mal, mas viva o carnaval
Lights e sarongues, bondes, louras, King-Kongs
Meu pirão primeiro é muita marmelada*

(Linha de Passe – João Bosco com Aldir Blanc e Paulo Emílio).

2. O gesto e o futuro: o retrato como profecia mítica

Em 1766, os pintores franceses Louis-Michel Van Loo e Claude-Joseph Vernet produziram uma das mais emblemáticas representações do poder ilustrado português: o retrato do Marquês de Pombal (Figura 1). Nele, o ministro aparece sentado, cercado por papéis de Estado, com a mão direita erguida em direção aos navios que cruzam o Tejo. O gesto é ambíguo, ao mesmo tempo ordem e profecia, como se ali se condensasse a promessa de um Império renovado pela razão.

A cena parece ecoar, décadas antes, os versos de Fernando Pessoa, em *Mar Português*, nos quais o poeta afirma: “Tudo vale a pena, se a alma não é pequena”. E não por acaso. A pintura não retrata apenas um homem, mas um projeto: a mão que aponta para os navios, emblemas do comércio mercantilista e da expansão imperial, é a mesma que assinou a reforma dos ensinos, que articulou uma engenhosa máquina publicitária para justificar a expulsão dos jesuítas, e que comandou a reconstrução de Lisboa após o terremoto de 1755. O que Van Loo e Vernet capturaram foi uma mitologia em gestação: a ideia de que Pombal não governava o presente, mas desenhava o futuro.

Figura 1: O retrato do Marquês de Pombal



Fonte: Arquivos do Museum with no frontiers

Duzentos anos depois, no Brasil do século XX, esse mesmo nome reaparece em *Linha de Passe* (1979), canção de João Bosco, com letra de Aldir Blanc e Paulo Emílio. No vendaval poético da música, onde se misturam carnaval, futebol, *King Kong*, sarongues e bondes, o Marquês de Pombal é evocado como um ícone em meio à desordem futebolístico-carnavalesca: “E lá vem Portela que nem Marquês de Pombal”.

Nesse contexto, o nome já não remete apenas ao estadista iluminista, mas ao símbolo de uma travessia pomposa e coreografada, que impõe ordem estética à desordem cotidiana. A referência carrega tanto o peso do autoritarismo quanto a aura da grandiosidade, e é logo seguida pelo verso ácido: “Mal, isso assim vai mal”, que funciona como um contraponto irônico, desmontando qualquer leitura ingênua da grandiosidade pombalina. Se no século XVIII Pombal era retratado como o arquiteto do futuro, no século XX ele desfila na avenida como um fantasma do despotismo, lembrando que todo projeto de ordem carrega em si o germe do descontrole, tal qual as inversões do Carnaval.

Essa justaposição entre a imagem pictórica do século XVIII e a música popular do século XX nos convida a pensar: como se constitui o mito do Marquês de Pombal? A dupla imagem, o Pombal do quadro solene e o Pombal do samba irreverente, revela o processo de mitogênese em ação. Como um personagem histórico se converte em símbolo, ora glorioso, ora ambíguo, ora paródico? É a partir dessa inquietação que se inicia este capítulo, que pretende compreender o processo de mitogênese pombalina: os caminhos pelos quais Sebastião José de Carvalho e Melo se transformou em ícone. Da pintura à canção e ao cinema, Pombal transita entre os tempos e os gêneros, sustentando sua imagem por meio de narrativas, imagens e representações que merecem ser desvendadas.

Paul Veyne (1992) nos convida a refletir sobre as complexas relações entre crença, verdade e história. Para o autor, aquilo que chamamos de “verdade” histórica não é absoluto, mas sim uma construção imaginária atravessada por crenças socialmente compartilhadas. Veyne (1992) provoca ao perguntar: “Como podemos acreditar pela metade ou acreditar em coisas contraditórias?”⁴ (1992, p. 4, tradução nossa). Tal indagação é fundamental quando se pensa em figuras históricas que atravessam os séculos envoltas em representações ambíguas, carregadas de paixões, horrores ou admiração.

Nesse cenário, não se trata de buscar uma verdade pura ou definitiva sobre os personagens históricos, mas de entender como determinadas imagens, interpretações e símbolos foram sendo

⁴ “Comment peut-on croire à moitié ou croire à des choses contradictoires?” (Veyne, 1992, p. 4).

sedimentados ao longo do tempo, assumindo o *status* de mito. É justamente esse o caso do Marquês de Pombal. Sua imagem foi construída e reconstruída em diferentes contextos, oscilando entre o elogio ao estadista iluminista e a denúncia do autoritarismo centralizador. Entre reformas e repressões, sua figura deixou de ser apenas um dado da história para tornar-se um emblema político e pedagógico, constantemente reatualizado pelas narrativas históricas, escolares, literárias e, neste caso, audiovisuais. Ao abordarmos o mito pombalino, não nos interessamos em reafirmar ou negar sua existência concreta, mas sim em analisar os sentidos que lhe foram atribuídos e os efeitos que essas construções simbólicas produziram na cultura e na memória histórica.

Diante disso, cabe perguntar: um terremoto seria um cataclismo suficientemente poderoso para criar um mito? Ou seria capaz de reestruturar um país em torno da figura de um único homem? O sismo de 1755, que causou uma devastação sem precedentes na cidade de Lisboa, foi o evento que levou Portugal a um novo patamar de reconstrução. Ao mesmo tempo, o desastre abriu espaço para que figuras políticas habilidosas, como Sebastião José de Carvalho e Melo, ascendessem ao poder com legitimidade reforçada pela crise.

Como um diplomata experiente e estrategista, Pombal soube aproveitar a tragédia para atrair a confiança do rei e apresentar um ambicioso projeto de reformulação do Estado. É a partir desse momento que os jesuítas passam a ser combatidos não apenas como uma força religiosa rival, mas também como representantes de um modelo educacional que se tornara, aos olhos da Coroa, incompatível com os ideais da modernização ilustrada (Hilsdorf, 2003).

A catástrofe natural, portanto, não apenas serviu de palco para o protagonismo de Pombal como também foi transformada em matéria-prima para a edificação de sua figura mítica. A resposta enérgica à destruição de Lisboa, a rápida remoção dos escombros, a imposição de medidas de ordem pública, a reconstrução da cidade e a punição aos dissidentes compuseram o núcleo da narrativa que o apresentou como o artífice de uma nova ordem.

Essa imagem, cuidadosamente cultivada por meio de decretos, panfletos e reformas, projetava um governante iluminado, austero e racional, capaz de subjugar o caos e erguer das ruínas um país renovado. É nesse ponto que a política se converte em mito, não apenas pela exaltação das ações, mas pela produção de um imaginário em que a autoridade do ministro se confundia com a promessa de modernidade. O Marquês de Pombal deixava de ser apenas um homem do presente e passava a ocupar, desde já, um lugar na história como figura fundadora de um tempo por vir.

Pombal reunia todas as condições necessárias para dar um passo decisivo rumo à consolidação de seu poder. Contava com o apoio irrestrito de D. José I (1714–1777), cuja confiança

pessoal permitiu ao ministro agir com ampla liberdade política. Como observa Cleber Felipe (2022, p. 6), “O futuro marquês de Pombal era o homem forte que reconstruiu Lisboa depois que um dos mais terríveis fenômenos naturais da história do país. Era o homem da pólvora”. A metáfora é reveladora, pois, ao associar o estadista à força destrutiva e, ao mesmo tempo, regeneradora da pólvora, o autor traduz o papel de Pombal como figura paradoxal, capaz de impor ordem em meio ao caos, mas também de instaurar, com mão firme, um novo regime de racionalidade e controle.

O terremoto ocorrido em 1755 elevou Pombal à condição de superministro e transformou-o no principal artífice de um projeto de reconstrução que pretendia não apenas restaurar a capital, mas reformular todo o corpo político do reino. A catástrofe, embora natural, adquiriu contornos que excederam os limites físicos do desastre.

No sábado de 1 de novembro de 1755 foi Lisboa sujeita a um violento sismo que reduziu muitos dos seus bairros a escombros, ficando o terremoto como legenda trágica na história da capital. Outras zonas do País e da Espanha sofreram também os efeitos do megassismo. Mas, para as gentes do tempo, Lisboa fora o único palco da tragédia; e assim ficou conhecida pelos correios diplomáticos e comerciais que sem demora levaram a notícia para as cortes europeias. A imagem da urbe em ruínas provocou movimentos de compaixão e a ajuda material das outras nações, inquirindo-se os espíritos cultos sobre as causas de tamanha catástrofe, para uns de castigo divino contra os pecados humanos, para outros de simples efeito de causas naturais e, portanto, estranhas à ação da Providência. Como a imprensa e a literatura foram pródigas no noticiário da tragédia, a “filosofia” do terremoto ganhou reflexos na Europa, constituindo um tema de variadas considerações (Serrão, 1982, p. 69).

A tragédia de Lisboa (Figuras 2, 3, 4, 5 e 6), portanto, não apenas causou destruição física e luto social, como também desencadeou debates filosóficos, teológicos e políticos em toda a Europa. Nesse cenário, Pombal soube ocupar o vazio deixado pelas ruínas para propor uma nova ordem. A reconstrução da cidade se converteu em metáfora da refundação do Estado, conduzida com punho firme por um ministro que se projetava como o intérprete racional do desastre, não como executor da vontade divina, mas como engenheiro do futuro.

Diante deste fato, o Marquês de Pombal tornou-se uma das maiores personalidades da história de Portugal, sendo elevado à condição de personagem mitificado no imaginário coletivo português. Ao tratarmos da noção de mito, baseamo-nos nos pressupostos de Mircea Eliade (2000), para quem o mito é compreendido como uma narrativa originária, uma recriação inaugural do mundo ou de uma ordem. Trata-se, portanto, da gênese, da reprodução de algo que passou a existir. Segundo o autor, o mito narra uma história sagrada que se dá em um tempo primordial e

fundacional, em um espaço inaugural e exemplar: “É sempre, portanto, a narração de uma criação: descreve-se como começou a existir. O mito fala daquilo que realmente aconteceu, daquilo que se manifestou plenamente” (Eliade, 2000, p. 12–13).

Figuras 2, 3, 4, 5 e 6, respectivamente: Gravuras feitas à época sobre o Terremoto de Lisboa, em 1755.



Fonte: Arquivo Nacional Torre do Tombo

Mas a ressalva é importante: nem tudo aquilo que é narrado ou transmitido por meio de histórias pode ser considerado mito, uma vez que as narrativas variam em seus processos de circulação, recepção e significação nos diferentes contextos culturais. Distingue-se, assim, a narrativa mítica das histórias ordinárias ou anedóticas, pois estas últimas se caracterizam por sua natureza efêmera, vulgar ou meramente fabulosa (Eliade, 2000). Já o mito, em oposição, ganha relevância porque revela ao homem das sociedades arcaicas o seu lugar no universo desde os tempos originários, conferindo sentido e ordenação no cosmos. Para esse homem arcaico, é essencial conhecer as histórias da sua comunidade: “Não só porque os mitos lhe fornecem uma explicação de mundo e da própria maneira de estar no mundo, mas sobretudo porque, ao recordar, ao reactualizá-los, ele é capaz de repetir o que os Deuses, os Heróis ou os Antepassados fizeram *ab origine*” (Eliade, 2000, p. 19).

Malinowski (1933), ao apresentar os conceitos da antropologia social e tratar dos preceitos acerca dessas narrativas e das estruturas sociais das populações tradicionais, afirma que o mito seria um elemento indispensável de todas as civilizações, pois é constantemente regenerado a cada novo

acontecimento histórico. Sendo assim, cada novo ciclo de mudanças faz nascer uma mitologia, que está apenas relacionada indiretamente ao fato histórico⁵ (Malinowski, 1933). Portanto, conforme o autor, ela é um subproduto contínuo da fé viva e necessariamente requer milagres. Seria uma espécie de estado sociológico que carece de precedentes e de um código moral⁶ (Malinowski, 1933).

Conforme nossas escolhas teóricas, o mito também abarca os estudos de Roland Barthes (2001). Para este autor, nossas vidas cotidianas se alimentam dos mitos; ele nos diz que o mito seria uma fala, um sistema de comunicação onde são necessárias as condições de linguagem para que a fala se transforme em um mito. Portanto, tudo que é suscetível a um discurso⁷ é um mito. Entretanto, este discurso mítico não surge *ex nihilo*, mas das circunstâncias históricas concretas, e igualmente depende dos processos sociais históricos.

Ao compreendermos que os mitos em torno do Marquês de Pombal se enraízam não apenas em sua figura, mas sobretudo nas ações concretas empreendidas ao longo de seu governo, é fundamental voltarmos o olhar para o conjunto de reformas administrativas que sustentaram tais construções narrativas. Assim, passamos agora a examinar as transformações institucionais promovidas por Pombal, com especial atenção às estratégias de centralização do poder e reorganização do aparelho estatal.

2.1. Pombal e as reformas da instrução pública

O caminho que se percorre ao tratar de Pombal é inundado de polêmicas. O filopombalismo e o antipombalismo se chocam constantemente na construção desse mito (Franco; Rita, 2003), criando uma dicotomia que perdura há mais de dois séculos. A partir de um *corpus* constituído por documentos das mais variadas vertentes, desde decretos oficiais até sermões religiosos, de cartas particulares até panfletos satíricos, Pombal apresenta diversas facetas que variam conforme o contexto de produção e os interesses em jogo. Dessa maneira, deixa de ser tratado apenas como um

⁵ “Le mythe constitue donc un ingrédient indispensable de toute civilisation. Il est, nous l’avons vu, en voie de régénération constante; tout changement historique fait naître une nouvelle mythologie qui, toutefois, ne se rattache qu’indirectement au fait historique” (Malinowski, 1933, p. 45).

⁶ “Le mythe est un sous-produit constant d’une foi vivante, ayant besoin de miracles, d’un état sociologique qui a besoin de précédents et d’un code moral qui exige une sanction” (Malinowski, 1933, p. 45).

⁷ Entendemos o discurso a partir da perspectiva de Mikhail Bakhtin (1997), segundo o qual o discurso está na fronteira do enunciado concreto, só sendo elegível como uma parte da comunicação verbal, por meio da alternância dos sujeitos falantes. Isto é, a alternância entre os emissores é fundamental, assim, pode-se afirmar que só existe mito onde há a constituição de uma sociedade, pois é por meio desta que os mitos se propalam, se modificam e perduram.

fenômeno político para ser objeto de reflexão científica, transformando-se em verdadeiro campo de batalha historiográfica.

Mas as imagens sobre o Marquês de Pombal trazem consigo um problema fundamental: muito se escreveu sobre suas ações e atos, mas, por outra via, pouco sobre o que estas representaram de fato nos processos históricos de longo prazo. Essa assimetria revela como o personagem frequentemente suplantou o contexto, tornando-se mais relevante que as próprias reformas que implementou. Ao tratar do ministro, pudemos perceber uma espécie de vício nos textos, na medida em que o que se diz está contaminado ideologicamente. Para Franco e Rita (2003), esse fato se dá porque Pombal foi personificado de maneira radical, ora como herói iluminado que salvou Portugal do obscurantismo, ora como vilão tirânico.

Na medida em que este político, ‘déspota’ e ‘iluminado’, foi mitificado e usado como bandeira e símbolo dos ideais revolucionários que, ao longo do século XIX e das primeiras décadas do século XX, os movimentos laicos, anticlericais e antilegitimistas, quiseram implantar (Franco; Rita, 2003, p. 23).

O Marquês de Pombal é uma figura histórica que transcendeu seu tempo para se tornar um símbolo político reconfigurado ao longo dos séculos XIX e XX. Os autores destacam a dualidade fundamental que marcou sua representação, simultaneamente déspota e iluminado, demonstrando como essa ambiguidade permitiu que diferentes grupos ideológicos se apropriassem de sua imagem conforme seus interesses. Desta forma, enfatiza-se como movimentos laicos, anticlericais e antilegitimistas transformaram Pombal em bandeira de seus ideais revolucionários, utilizando sua figura como emblema de modernização e ruptura com tradições.

Essa análise revela um processo complexo de mitificação histórica, no qual o personagem concreto dá lugar a um arquétipo político maleável. Assim, a imagem de Pombal foi progressivamente desvinculada de suas ações concretas no século XVIII para servir como referência em debates políticos posteriores.

Os feitos de Pombal constituem um macrocosmo do que se pode denominar mitogênese pombalina, um processo pelo qual a figura histórica do Marquês se transmutou em arquétipo, gerando narrativas contraditórias que oscilam entre a glorificação e a demonização. O pombalismo, nesse sentido, funciona como o berço de sagas e epopeias que recriam o ministro de D. José I (1714–1777) ora como mito de origem (Eliade, 2000), ora como mito de fim, dependendo do viés ideológico que o interpreta.

Como mito de origem, Pombal é retratado como um salvador, um herói que combatia os males de sua época, o declínio social, a estagnação política e a decadência religiosa. Nessa perspectiva, ele emerge como o arquiteto de uma nova ordem, o reformador iluminado que resgatou Portugal do obscurantismo. Suas ações são narradas como gestas fundacionais, capazes de refundar o Estado e a sociedade. Por outro lado, como mito de fim, Pombal é reduzido a um carrasco cruel, um tirano que conspirou contra a Companhia de Jesus e perseguiu seus adversários de forma implacável. Nessa versão, ele não é o iniciador de uma era, mas o destruidor de uma suposta idade de ouro lusitana, um vilão que corrompeu tradições e instaurou o caos.

Essas representações não se limitam ao campo historiográfico; transbordam para o imaginário coletivo, manifestando-se em discursos e imagens dos mais variados matizes. Das lendas populares aos sermões religiosos, da poesia panfletária às reconstruções cinematográficas, o mito pombalino se reinventa continuamente, adaptando-se a novos contextos e necessidades políticas. É significativo observar que o mito de fim, em certa medida, se entrelaça ao mito de origem. Ambos partem de um lugar de nostalgia, seja a lembrança de um passado glorioso perdido (no caso dos antipombalinos), seja a promessa de um futuro redentor (no caso dos filopombalinos).

Essa dinâmica revela como a mitogênese pombalina não se sustenta em fatos objetivos, mas em projeções ideológicas, onde o Marquês deixa de ser um homem histórico para se tornar um símbolo polissêmico, capaz de significar esperança ou ruína, dependendo de quem o invoca. Assim, a mitogênese pombalina não é apenas um fenômeno do passado, mas um processo contínuo, que ainda hoje ressoa na maneira como interpretamos suas reformas.

Conforme visto anteriormente, segundo a perspectiva de Mircea Eliade (2000), o mito opera como uma narrativa sagrada, ambientada em um tempo primordial, em que ações de seres sobrenaturais ou heroicos estabelecem os fundamentos da realidade. Essas histórias não são meras alegorias, mas modelos cosmológicos que explicam a origem das coisas, definem comportamentos e justificam situações concretas. No caso do Marquês de Pombal, sua mitificação segue essa lógica, afinal ele é retratado não apenas como um estadista histórico, mas como uma figura exemplar, cujas ações adquirem um significado que transcende o contexto do século XVIII.

Em sociedades em crise, surge frequentemente o mito do restaurador, aquele que promete devolver a ordem perdida, reerguendo instituições e valores corroídos. Pombal, nesse sentido, foi elevado à condição de Messias secular por seus defensores, especialmente no contexto pós-terremoto de Lisboa e das reformas do Estado português. Sua imagem foi construída como a do regenerador que combateu a decadência do Império, expurgou os inimigos, como os jesuítas, e

reinstaurou a grandeza nacional. Esse discurso ecoa a estrutura dos mitos de restauração, nos quais um herói surge para reparar um mundo em deterioração.

Essa ambiguidade reforça o caráter simbólico de sua figura. Assim como no hinduísmo temos a figura de Shiva como um deus que, ao mesmo tempo, é criador e destruidor, Pombal cumpre a mesma função mítica, dependendo do grupo que o evocava. Sua trajetória foi reinterpretada como um drama cósmico, no qual ele assumia o papel de herói civilizador ou vilão tirânico.

A mitogênese pombalina ilustra como figuras históricas podem ser ressignificadas como personagens míticos, servindo a propósitos que vão além da mera recordação do passado. Seja como restaurador ou como aniquilador, Pombal deixou de ser um homem para se tornar um símbolo, uma narrativa viva que ainda hoje é recontada, seja na historiografia, na literatura ou no imaginário popular. Sua história, portanto, não é apenas sobre o que ele fez, mas sobre o que ele passou a representar.

Aqui, apresentamos alguns exemplos para este caso. Tanto na literatura quanto no cinema, foco desta tese, podemos encarar Pombal como uma figura ambígua. Por uma via, temos o ministro humanista, iluminista, reformista da Universidade de Coimbra e agraciado com as odes de Basílio da Gama, em *O Uruguay* (1769). Na contramão, o Pombal detestável e perverso aos olhos de Camilo Castelo Branco, em *Perfil do Marquez de Pombal* (1882). No filme *A Missão* (1986), dirigido por Roland Joffé, o ministro é visto como um inimigo dos indígenas e jesuítas. Já na série de ficção histórica *O Processo dos Távoras* (2001), dirigida por Wilson Solon e roteirizada por Francisco Moita Flores, o marquês carrega os traços do filopombalismo e do antipombalismo. É, ao mesmo tempo, agraciado pelas palavras do rei e malquisto pela rainha.

Sobre o caso da família dos Távoras torna-se oportuno lembrar que, em setembro de 1758, D. José I foi atingido por tiros ao retornar ao Palácio da Ajuda. Em seguida, circulou a história na qual o rei fora vítima de um atentado. Os rumores davam conta de que tal conspiração estava intimamente ligada à família dos Távoras, e esta tinha como cúmplices a Companhia de Jesus.

A voz do povo não tardou em atribuir o facto à ligação amorosa que D. José I mantinha com a marquesa nova de Távora, em cuja intimidade estivera pouco antes do atentado. Foi apenas um passo para este ser encarado como represália familiar contra a vergonha que o comportamento do Rei fizera recair sobre os Távoras (Serrão, 1982, p. 69).

No contexto das reformas, a expulsão dos jesuítas em 1759 e a subsequente criação das aulas régias representaram muito mais que medidas administrativas. Configuraram-se como atos fundadores de uma nova ordem educacional, em que o ensino deixava de ser um domínio da Igreja para se tornar instrumento do poder real. Essa transformação estava profundamente conectada a um projeto econômico mais amplo, no qual a formação de quadros técnicos e a difusão de conhecimentos utilitários apareciam como condições necessárias para a recomposição da economia portuguesa (Oliveira, 2014). O conhecimento comercial, em particular, ganhava status de matéria essencial, revelando a íntima conexão entre as reformas educacionais e os objetivos mercantilistas do Estado.

O aspecto mais revelador desse processo talvez resida na maneira como as medidas pombalinas foram sendo progressivamente mitificadas. O que começou como um conjunto de políticas concretas transformou-se, com o passar do tempo, em poderoso símbolo político. A pedagogia jesuítica, outrora dominante, foi sendo representada nos documentos oficiais como emblema do obscurantismo, enquanto as novas instituições educacionais apareciam como portadoras da luz da razão. Essa dicotomia, cuidadosamente construída no discurso oficial, permitiu que o governo pombalino se apresentasse não como mero administrador, mas como agente de uma verdadeira missão civilizatória.

Sobre as investidas reformistas do ministro, a Lei do Diretório, de 1757, mostra como esse documento operou uma curiosa inversão retórica. Ao mesmo tempo que se inspirava em modelos pedagógicos, apresentava-se como defensor de uma identidade nacional portuguesa. O atraso atribuído à administração eclesiástica servia, assim, como contraponto necessário para justificar a adoção de novas práticas, agora identificadas com os interesses da nação (Oliveira, 2022). Dessa forma, as reformas educacionais pombalinas não se limitavam a mudar métodos de ensino, mas também redefiniam o próprio conceito de portugalidade, vinculando-o a ideais de progresso e modernização.

O legado desse processo foi profundamente ambivalente. Se, por um lado, as reformas educacionais de Pombal efetivamente introduziram elementos modernizantes no sistema de ensino português, por outro, serviram como justificativa para medidas autoritárias e para a supressão de alternativas pedagógicas. Essa dualidade permanece no cerne do mito pombalino: a mesma figura que é celebrada como pioneira da educação pública é também lembrada pela violência com que implementou suas reformas. A análise desse paradoxo revela como o projeto educacional pombalino não pode ser compreendido apenas em seus aspectos pedagógicos, mas deve ser situado no contexto

mais amplo da construção do Estado moderno e das complexas relações entre conhecimento e poder no século XVIII.

No contexto das reformas pombalinas, os jesuítas representavam um obstáculo ao progresso e à integração plena dos povos indígenas na civilização europeia. Nessa perspectiva, a atuação pedagógica e missionária da Companhia de Jesus era interpretada como um sistema de dominação que, sob o pretexto da evangelização, mantinha as populações nativas em estado de suposta barbárie. A crítica filopombalina às práticas jesuíticas baseava-se em três eixos principais.

Em primeiro lugar, acusava-se os padres de promoverem um isolamento cultural deliberado. As reduções jesuíticas, embora reconhecidas por sua organização, eram vistas como espaços de segregação onde os indígenas permaneciam alheios aos avanços da civilização europeia. O ensino da língua geral, em detrimento do português, era apontado como prova desse projeto de manter as populações locais distantes dos códigos culturais metropolitanos.

Em segundo lugar, questionava-se o caráter utilitário da educação jesuítica. Para os reformadores pombalinos, o ensino ministrado nas missões carecia de elementos práticos que preparassem os indígenas para a vida econômica do Império. As artes liberais e a formação religiosa, predominantes no currículo jesuíta, eram consideradas inadequadas para formar súditos produtivos. Nesse aspecto, o pombalismo apresentava-se como portador de uma pedagogia moderna, que pretendia equiparar os indígenas aos demais vassallos da Coroa portuguesa.

Por fim, a ação catequética dos jesuítas era interpretada como uma forma de dominação espiritual que servia a interesses estranhos à Coroa portuguesa. A forte hierarquia e a disciplina da Companhia de Jesus eram vistas com desconfiança, como um Estado paralelo que minava a autoridade real. A expulsão dos jesuítas em 1759 foi justificada, nessa ótica, como medida necessária para libertar os indígenas dessa influência e permitir seu pleno acesso às luzes da civilização europeia.

Essa visão, no entanto, escondia contradições profundas. Ao mesmo tempo que se propunha a integrar os indígenas, o projeto pombalino impunha uma assimilação cultural completa, negando qualquer valor às culturas nativas. A suposta libertação promovida pelo pombalismo muitas vezes resultou na perda de proteções que as missões ofereciam contra a exploração colonial. O mito da ação civilizatória pombalina, assim, servia tanto para justificar a destruição do sistema jesuíta quanto para mascarar novas formas de dominação que se estabeleceram após a expulsão dos padres.

A historiografia recente tem revisto muitos desses pressupostos, demonstrando como a crítica pombalina aos jesuítas estava carregada de interesses políticos e econômicos. As acusações

de obscurantismo serviam principalmente para legitimar a apropriação dos bens da Companhia de Jesus e a reestruturação do sistema colonial. Nesse sentido, o discurso filopombalino sobre a educação indígena revela-se menos como um genuíno projeto pedagógico e mais como um instrumento de reorganização do poder no Império português.

Os jesuítas estarão no centro dos debates desse projeto de reconfiguração porque tinham, como diz Falcon, posição sobranceira na esfera eclesiástica e quase monopólio na esfera cultural e educacional: redefinindo o campo de ação do Estado no sentido de assumir a administração, a justiça, a assistência e a educação, o governo de Pombal vai praticar um antijesuitismo violento (Hilsdorf, 2003, p. 17).

A política linguística implementada pelo Marquês de Pombal durante o século XVIII representa uma das facetas mais contraditórias do seu projeto reformista, revelando a tensão fundamental entre os ideais iluministas de progresso e as práticas colonialistas de supressão cultural. O Diretório dos Índios de 1757, documento central dessa reforma, estabelecia a obrigatoriedade do português em todo o território colonial sob a justificativa de modernização e unificação do Império. Contudo, sob esse verniz progressista, escondia-se um projeto profundamente assimilacionista que visava não apenas substituir, mas erradicar as línguas nativas, criando uma espécie de genocídio linguístico.

O resultado foi uma modernização truncada, que combinava elementos do Iluminismo europeu com práticas autoritárias típicas do colonialismo. Se, por um lado, o projeto pombalino buscava criar cidadãos úteis ao Estado através da língua portuguesa, por outro, negava qualquer valor às culturas locais, impondo uma homogeneização linguística que servia antes aos interesses metropolitanos do que ao desenvolvimento genuíno das populações indígenas. Essa contradição fundamental, entre o discurso civilizatório e a prática opressiva, não apenas marcou profundamente a história linguística do espaço lusófono, como continua a ecoar nos debates contemporâneos sobre educação indígena e políticas linguísticas no mundo pós-colonial.

Longe de ser mera curiosidade histórica, a reforma linguística pombalina oferece um prisma privilegiado para entender como as línguas podem ser simultaneamente instrumentos de emancipação e ferramentas de dominação, dependendo dos interesses a que servem e das formas como são implementadas. Seu legado ambíguo desafia-nos a repensar criticamente as relações entre língua, poder e identidade, não apenas no passado colonial, mas nas sociedades contemporâneas que dele descendem. Pombal procurou sanar, através da instrução pública, os problemas mais imediatos do reino no esforço de recuperação econômica. As reformas de ensino tinham o intuito de preencher um vazio causado pela expulsão dos jesuítas.

Quer se queira quer não, a Companhia de Jesus era a instituição mais visada e indirectamente responsabilizada por toda a orientação ou estagnação do ensino. Tudo nascia, no entanto, nos educadores de leite, em que se bebia a religião, que os jesuítas por seu turno, ensinavam nas escolas formativas da consciência e dos conhecimentos humanístico-filosóficos, projectando-se igual influência, directamente ou não, na própria didáctica universitária, quer em Évora, quer em Coimbra. Era mais do que tempo de o ensino particular ficar sujeito ao poder estatal (Andrade, 1981 p. 7).

Outro ponto do projeto reformista do Marquês de Pombal atribuía às ciências um papel nuclear na concepção de uma monarquia estável e próspera, articulando de forma peculiar os princípios iluministas com os fundamentos do Estado absolutista e da fé cristã. No universo da Legislação Pombalina, o saber científico não se configurava como mero instrumento técnico, mas como alicerce indispensável para o desenvolvimento da nação. Esta visão integrada se revela particularmente na forma como as reformas educacionais foram concebidas e implementadas, especialmente na remodelação da Universidade de Coimbra, onde se buscava formar uma burocracia competente capaz de modernizar o Estado sem questionar seus fundamentos absolutistas.

O conhecimento científico era valorizado na exata medida em que contribuía para a eficiência administrativa e para o fortalecimento do poder central. Disciplinas como matemática, física e ciências naturais ganharam espaço nos currículos não como expressão de livre pensamento, mas enquanto ferramentas pragmáticas para a gestão do Império. Esta apropriação seletiva do Iluminismo criava um paradoxo característico: ao mesmo tempo em que se promovia o avanço das ciências, mantinha-se rígido controle sobre os conteúdos que poderiam ser ensinados e pesquisados. A mesma legislação que modernizava os planos de estudo proibia a circulação de obras consideradas perigosas para a autoridade real, revelando os limites do projeto reformista pombalino.

O discurso oficial insistia na perfeita compatibilidade entre ciência e religião, apresentando a pureza da fé como complemento necessário ao progresso científico. Esta estratégia retórica permitia a Pombal combater a influência jesuíta, acusada de obscurantista, sem romper com a Igreja Católica, mantendo a religião como pilar fundamental da ordem social. A instrução pública era celebrada como caminho inevitável para a felicidade da nação, conceito que amalgamava noções iluministas de progresso com os interesses concretos do Estado.

Ao vincular o desenvolvimento científico ao bem comum, o discurso pombalino construía uma narrativa em que as reformas educacionais apareciam simultaneamente como antídoto contra o atraso atribuído ao período jesuítico, como garantia de justiça social através da promessa de

mobilidade por mérito intelectual, e como expressão de patriotismo, já que o avanço das ciências seria indissociável da grandeza portuguesa.

A promulgação da Lei Geral dos Estudos Menores, em 1759, representou muito mais que uma simples reforma educacional, pois foi constituída como uma peça fundamental no projeto de redefinição reformista. Ao estender suas normas a todos os domínios ultramarinos, a legislação educacional pombalina buscava criar um sistema unificado de ensino que servisse como alicerce para a construção de uma nova imagem de Portugal no cenário europeu. Neste contexto, o antijesuitismo assumia papel central na retórica governamental, apresentando-se não como mera perseguição religiosa, mas como necessidade para o progresso da nação.

Os jesuítas eram retratados nos documentos oficiais como obstáculos ao desenvolvimento, responsáveis por manter Portugal no atraso em relação às demais potências europeias. A acusação era a de que os padres da Companhia de Jesus obscureciam a nação com seus métodos pedagógicos, o que serviu de justificativa moral para sua expulsão, criando uma narrativa maniqueísta em que Pombal surgia como o herói necessário para romper com as estruturas do passado. Esta visão dicotômica, que opunha a idade das trevas jesuítica à era das luzes pombalina, revela-se particularmente na forma como a reforma educacional foi concebida e implementada.

Para os filopombalinos, o Marquês encarnava a figura do reformador destemido, a espada que cortava os laços com uma tradição considerada caduca e prejudicial aos interesses nacionais. Esta imagem foi cuidadosamente construída através de uma ampla campanha propagandística que associava as antigas práticas educativas jesuíticas à decadência do reino, enquanto as novas instituições pombalinas eram apresentadas como portadoras do progresso e da modernidade. O projeto educacional transformava-se, assim, em metáfora do próprio destino nacional: Portugal deveria renascer como nação iluminada, deixando para trás o que era visto como séculos de obscurantismo e atraso.

A noção de atraso cultural e pedagógico em relação ao resto da Europa, frequentemente invocada nos documentos da época, servia como motor psicológico para as reformas. Esta percepção de defasagem, real ou imaginária, alimentava o desejo de equiparação com as demais potências iluministas, criando um terreno fértil para a aceitação das mudanças radicais propostas por Pombal (Oliveira, 2022). A educação reformada aparecia, então, como caminho inevitável para superar esta suposta inferioridade civilizatória, prometendo colocar Portugal novamente no circuito das nações modernas.

O mito da nação portuguesa reformada e iluminada desenvolveu-se em simbiose com o mito pessoal de Pombal como grande estadista. Ambos se alimentavam mutuamente: as conquistas educacionais atribuídas ao Marquês reforçavam sua imagem de líder visionário, enquanto sua figura carismática dava coerência e força ao projeto de renovação nacional. Esta construção ideológica revela-se particularmente eficaz ao examinarmos como sobreviveu ao próprio regime pombalino, transformando-se em referência duradoura nos debates sobre educação contemporânea.

A análise deste processo nos permite compreender como as reformas educacionais do período transcenderam seu caráter administrativo para se tornarem elemento central da restauração da nação. A educação pombalina não se limitava a transmitir conhecimentos; pretendia forjar um novo tipo de cidadão, adequado aos projetos de um Estado que se queria moderno e centralizado, e a Lei Geral dos Estudos Menores foi seu grande instrumento.

A chamada Lei Geral dos Estudos Menores é indiscutivelmente a mais importante peça pombalina sobre o ensino de línguas. Com tal reforma, que deu novo sentido ao ensino de Humanidades com as modernas orientações linguísticas e pedagógicas do chamado “século das luzes”, a educação passou oficialmente a ser gerida pelo Estado, que por sua vez tornou-se responsável por controlar a seleção e a carreira dos professores, institucionalizando assim a profissão docente (Oliveira, 2022, p. 67–68).

A reforma educacional implementada pelo Marquês de Pombal, na segunda metade do século XVIII, marcou uma transformação fundamental na relação entre Estado e educação no mundo lusófono. O traço mais significativo desta reforma residiu precisamente na intervenção direta do poder estatal em um domínio que até então se encontrava sob o virtual monopólio da Companhia de Jesus. Esta mudança representou uma ruptura com o modelo anterior e o estabelecimento de um novo paradigma no qual o Estado assumia, pela primeira vez de forma sistemática, responsabilidades no campo da instrução pública.

O caráter inovador das reformas pombalinas manifestava-se precisamente na criação de uma estrutura mista, que combinava elementos públicos e privados. Por um lado, o Estado assumia o controle direto sobre aspectos fundamentais da política educacional, estabelecendo diretrizes curriculares, supervisionando a formação docente e garantindo a uniformidade do ensino. Por outro lado, permitia a participação de outras ordens religiosas no processo educativo, embora agora submetidas a um marco regulatório estatal (Sodré, 2003). Esta configuração híbrida representava uma solução pragmática para o desafio de substituir rapidamente a extensa rede educacional jesuítica, ao mesmo tempo em que mantinha certa continuidade com a tradição de ensino religioso.

Sodré (2003) destaca ainda como este modelo inicial, apesar de suas limitações e contradições, estabeleceu as bases para desenvolvimentos posteriores. A reforma joanina do início do século XIX viria a ampliar e consolidar esta tendência de crescente envolvimento estatal na educação, demonstrando a natureza pioneira e prospectiva das medidas pombalinas (Sodré, 2003). O que começara como resposta imediata à expulsão dos jesuítas transformou-se em um processo mais amplo de secularização e estatização do ensino, que marcaria profundamente a história educacional de Portugal e de suas colônias.

Esta transição do monopólio jesuítico para um sistema misto sob supervisão estatal refletia mudanças mais amplas na concepção do papel do Estado na sociedade. A educação deixava de ser vista como assunto exclusivo da Igreja para se tornar instrumento de política governamental, voltado para a formação de cidadãos úteis ao projeto de modernização do império. Esta nova orientação, embora ainda incipiente no período pombalino, continha em germe muitas das discussões que marcariam o desenvolvimento dos sistemas educacionais no século XIX. A análise de Sodré (2003) permite compreender a reforma pombalina não como evento isolado, mas como momento fundamental em um processo mais amplo de transformação das relações entre educação, religião e poder político.

2.2. Pombal: entre o real e o imaginário

A literatura do século XVIII, particularmente no movimento arcádico brasileiro, transformou o pombalismo em um projeto identitário que ultrapassou em muito a figura histórica do Marquês de Pombal para se tornar um símbolo cultural de amplo alcance. Como bem demonstra Antonio Candido (2000), poetas como Basílio da Gama e Silva Alvarenga incorporaram em suas obras os ideais reformistas associados ao ministro português, convertendo-o em personagem literário e emblema intelectual. A célebre ode *À Mocidade Portuguesa*, de Silva Alvarenga, que Candido (2000) considera uma das mais notáveis produções políticas do século XVIII, exemplifica essa apropriação estética do pombalismo, elevando o estadista à condição de herói civilizador e arquiteto de uma nova era.

Esta construção literária não se restringiu à poesia, mas expandiu-se por múltiplas expressões culturais que, em conjunto, teceram uma complexa rede de significados em torno da figura do Marquês. Desde as celebrações oficiais do período pombalino até as representações

contemporâneas no cinema, observamos um constante processo de ressignificação deste mito político, que se adapta às necessidades de cada contexto histórico enquanto preserva certos núcleos narrativos fundamentais.

O pombalismo literário manifestou-se de três formas principais: na produção de obras que celebravam as reformas como ruptura com um passado obscurantista; nas manifestações culturais populares que descontextualizaram a figura histórica para transformá-la em arquétipo do reformador; e nos discursos políticos e pedagógicos que reinventaram Pombal como símbolo de modernização.

A transformação de Pombal em herói da vanguarda portuguesa e suposto precursor de valores democráticos revela os mecanismos complexos da construção mitológica. Como mostra a análise de Candido (2000) sobre a ode de Alvarenga, a literatura desempenhou papel crucial neste processo, oferecendo formas estéticas que conferiam legitimidade cultural ao projeto pombalino. Os versos cuidadosamente elaborados, as metáforas clássicas e a estrutura formal da poesia arcádica serviram como veículo privilegiado para difundir uma imagem idealizada do reformador. Esta construção identitária baseada no pombalismo literário estabeleceu padrões de representação que ecoariam na cultura luso-brasileira muito além do século XVIII, demonstrando como a literatura atua não apenas como reflexo de ideologias dominantes, mas como agente ativo na formação de imaginários duradouros.

A ascensão do Marquês de Pombal ao poder foi a consolidação de um projeto político regalista que redefiniu radicalmente as relações entre Estado, Igreja e aristocracia em Portugal. Como destacam Franco e Annabela (2003), sua atuação caracterizou-se por uma combinação implacável de reformismo ilustrado e autoritarismo persecutório, que subjuguou sistematicamente três pilares do Antigo Regime: a nobreza tradicional, a Companhia de Jesus e a hierarquia eclesiástica.

O antijesuitismo pombalino não foi mera retórica política, mas um instrumento cuidadosamente elaborado de reorganização do poder. A expulsão dos jesuítas em 1759, justificada como medida de modernização educacional e de defesa do Estado, serviu, na prática, a objetivos múltiplos: desarticulou uma rede internacional de influência que desafiava o poder real; liberou vastas propriedades e recursos para a Coroa; e estabeleceu um precedente de intervenção estatal em assuntos tradicionalmente eclesiásticos. A violência, em suas dimensões simbólica e física, desta medida, incluindo a prisão, tortura e morte de religiosos, revelava a face mais sombria do reformismo pombalino.

[...] em função da sua política regalista e antijesuítica e subjugadora da poderosa nobreza tradicional ao poder absoluto do Estado. Nobres, Jesuítas e hierarquia eclesiástica foram domados pelo chicote da política reformista e persecutória daquele Ministro que alcançou das mãos do monarca D. José I um poder quase que ilimitado (Franco; Annabela, 2003, p. 33).

Paralelamente, Pombal conduziu uma ofensiva metódica contra a nobreza tradicional, particularmente após o Processo dos Távoras, em 1759. Através de um aparato jurídico transformado em arma política, o ministro quebrou o poder das grandes casas aristocráticas, confiscou seus bens e redefiniu as hierarquias do prestígio social em torno da lealdade ao Estado centralizado.

Esta reengenharia do poder foi possibilitada pela concentração sem precedentes de autoridade nas mãos de Pombal. O ministro soube capitalizar a confiança de D. José I para criar uma estrutura de governo paralela, onde seus familiares e aliados controlavam os principais órgãos administrativos, judiciais e econômicos. O resultado foi um regime híbrido, formalmente monárquico, mas funcionando como uma ditadura ministerial, que combinava elementos do despotismo esclarecido com práticas do absolutismo mais cru.

O paradoxo deste projeto residia em sua dupla face: enquanto promovia reformas modernizantes na economia e educação, reproduzia nas relações de poder os métodos mais arcaicos do autoritarismo. Essa contradição marcaria profundamente o legado pombalino, deixando como herança tanto instituições estatais fortalecidas quanto um perigoso precedente de concentração de poder e supressão de dissidências. A análise de Franco e Annabela (2003) ilumina precisamente esta tensão entre o reformismo apregoado e o autoritarismo praticado, convidando-nos a questionar até que ponto as luzes do pombalismo não foram, em muitos aspectos, ofuscadas por suas próprias sombras.

O Marquês de Pombal consolidou-se como uma das figuras mais complexas e controversas do Portugal setecentista, governando de 1750 até a morte de D. José I em 1777 (Maxwell, 1997). Sua habilidade política permitiu-lhe manobrar as estruturas de poder a seu favor, criando um regime que combinava elementos do despotismo esclarecido com práticas autoritárias (Franco; Annabela, 2003).

No contexto brasileiro, muitas das transformações econômicas e sociais do período colonial foram atribuídas às políticas pombalinas, demonstrando como sua influência ultrapassou as fronteiras metropolitanas (Maxwell, 2001). Essa percepção revela o poder duradouro da imagem construída em torno do ministro, que se situa no limiar entre o real histórico e o imaginário. Dessa

forma, as representações ficcionais e as memórias individuais e coletivas, frequentemente, conferem ao passado uma presença mais vigorosa do que as narrativas historiográficas tradicionais (Chartier, 2009). É nesse espaço intermediário que o mito pombalino se consolida, adquirindo vida própria e se distanciando progressivamente da figura histórica concreta.

A mitologia em torno de Pombal atribui-lhe qualidades quase sobre-humanas, virtudes físicas, espirituais, éticas e morais elevadas, sempre em combate contra os obstáculos que se interpunham ao progresso do reino. Essa construção fetichista reforça principalmente os aspectos de bravura e determinação na luta contra supostos inimigos: seja a Companhia de Jesus, representada como emblema do obscurantismo; seja a nobreza tradicional portuguesa, pintada como força retrógrada; ou mesmo a Inglaterra, rival comercial a ser enfrentada. Como todo mito político eficaz, essa representação transmite informações e valores sem necessariamente preocupar-se com rigor crítico ou contextualização histórica. O que importa, em última instância, é o resultado produzido na memória.

Essa construção mítica explica por que, mais de dois séculos após seu governo, Pombal continua a suscitar debates acalorados e interpretações divergentes. Se, para alguns, ele representa o pioneiro das reformas modernizantes, para outros, encarna os excessos do autoritarismo estatal. Essa dualidade revela como os mitos não são meros desvios da história “verdadeira”, mas elementos constitutivos da maneira como as sociedades processam e dão sentido ao seu passado. No caso pombalino, como veremos a seguir, essa construção mitológica serviu tanto para legitimar seu projeto reformista quanto para mascarar suas contradições e violências.

Os historiadores de hoje já perceberam que a descredibilização dos grandes mitos colectivos e a relevação da faceta compreensivista e narrativa da própria escrita historiográfica conduziram a que ela – embora não seja redutível ao exclusivo campo da ficcionalidade, como alguns pretendem –, surja cada vez mais como uma alteração crítica e cognitiva, mas mediada em últimas instâncias, pelo tempo e pelo espaço em que o historiador se situa (Cartoga, 2001, p. 66).

A representação artística do Marquês de Pombal constitui um caso fascinante de como as figuras históricas são continuamente reinventadas através das linguagens literária e cinematográfica. Como bem observa Antonio Candido (2014), os criadores de personagens históricos navegam entre dois polos: a fidelidade documental e a recriação imaginativa. No caso pombalino, essa tensão se manifesta com particular intensidade, pois sua figura tem servido tanto como objeto de reconstituição histórica quanto como veículo para projeções ideológicas diversas. O cinema aprofunda ainda mais essa ambiguidade; para Morin (2014), a linguagem cinematográfica possui

um poder singular de produzir uma impressão de realidade que, mesmo quando distante dos fatos históricos, consegue convencer emocionalmente o espectador. Esse fenômeno remonta aos primórdios do cinema, como no célebre *A Chegada do Trem na Estação* (1896), dos irmãos Lumière.

A construção fílmica de Pombal segue o que a teoria cinematográfica contemporânea identifica como processo de recorte dos acontecimentos (Aumont *et al.*, 2008), no qual elementos históricos são selecionados e reorganizados para criar narrativas coerentes, ainda que simplificadas. Como analisa Bordwell (1985), o cinema combina diversas estruturas narrativas, visuais, sonoras e dramáticas para produzir uma ilusão de totalidade que frequentemente supera em impacto emocional a complexidade da realidade histórica.

Essa dinâmica explica por que as representações de Pombal, na literatura e no cinema, tendem a polarizar-se entre a glorificação do reformador visionário e a demonização do déspota cruel, com pouca nuance entre esses extremos. Essa simplificação narrativa responde ao que a *Poética* (2011), de Aristóteles, identificava como a necessidade fundamental da arte dramática: produzir encantamento e catarse no espectador. No cinema histórico, essa demanda resulta no que poderíamos chamar de “efeito Pombal”, ou seja, a transformação do estadista complexo em arquétipo literário e cinematográfico, moldado pelas exigências do enredo e pela sensibilidade artística. Como observa Candido (2014) em sua análise dos personagens históricos na literatura, figuras como Napoleão I, Ricardo Coração de Leão e, neste caso, o próprio Pombal, funcionam como esponjas culturais, absorvendo e refletindo os valores e conflitos das épocas que os recriam.

A comparação entre as representações literárias do século XVIII e as cinematográficas do século XX e XXI revela como o mito pombalino se transforma sem perder sua força. Se na literatura arcádica brasileira ele era o farol do progresso, no cinema moderno tornou-se símbolo das contradições do poder.

Como demonstra Ragazzini (2001), as fontes documentais do período pombalino não se revelam por si mesmas: exigem uma interpretação crítica capaz de decifrar tanto seus enunciados quanto seus silêncios. Nesse sentido, a reflexão de Barros (2019) sobre o cinema como fonte que sintetiza linguagens verbais, imagéticas e sonoras adquire especial relevância. Se os documentos oficiais oferecem uma versão normativa e controlada das reformas da época, as representações cinematográficas atuam no plano do implícito, dando forma sensível e dramática às consequências humanas dessas políticas e expondo contradições que a historiografia tradicional tende a racionalizar. A análise dessa tensão entre registro documental e ficcionalização será desenvolvida no capítulo 4 desta tese, no qual examinaremos como o cinema revela a complexidade do projeto pombalino.

A centralidade do Marquês de Pombal como figura literária e histórica é incontestável. O quadro abaixo sistematiza obras que, desde o século XVIII até a contemporaneidade, reinterpretam seu legado político, sua atuação no terramoto de Lisboa e até sua vida privada. A diversidade de gêneros, da poesia aos ensaios biográficos, revela não apenas a permanência de sua imagem no imaginário, mas sua transmutação em mito fundador da modernidade portuguesa.

Quadro 2 – Algumas obras literárias e históricas sobre o Marquês de Pombal (séculos XVIII–XXI)

Ano	Título	Autor	Nota sobre a Representação de Pombal
1756	<i>Juízo da verdadeira causa do terramoto...</i>	Gabriel Malagrida	Crítica religiosa ao governo pombalino após o terremoto.
1769	<i>O Uruguay</i>	Basílio da Gama	Poema épico com influência do antijesuitismo pombalino.
1781	<i>Caramuru. Poema Épico do descobrimento da Bahia</i>	Frei José de Santa Rita Durão	Exaltação indireta da política colonial pombalina.
1784	<i>Mémoires de Sébastien-Joseph de Carvalho et Melo...</i>	Francesco Gusta	Biografia europeia que consolida sua imagem como estadista.
1839	<i>O Marquês de Pombal drama original...</i>	Luiz José Baiardo	Representação teatral do terremoto e de seu governo.
1848	<i>A sobrinha do Marquês</i>	Almeida Garrett	Romance que aborda aspectos pessoais e políticos de Pombal.
1869	<i>O Marquês de Pombal. Lance d'olhos...</i>	Manuel Emídio Garcia	Defesa de Pombal como precursor do liberalismo.
1874	<i>O Terramoto de Lisboa</i>	Pinheiro Chagas	Romance histórico centrado no desastre e na resposta pombalina.
1882	<i>Perfil do Marquez de Pombal</i>	Camilo Castelo Branco	Análise crítica e biográfica da figura de Pombal.
1906	<i>O Marquez de Pombal sob o ponto de vista democrático</i>	Cezar da Silva	Releitura política de seu legado.
2003	<i>O mal sobre a terra: uma história do terremoto de Lisboa</i>	Mary del Priore	Estudo histórico com enfoque nas ações de Pombal.
2004	<i>O príncipe rosa-cruz</i>	José Braga Gonçalves	Ficção que explora aspectos místicos e políticos.
2005	<i>A voz da terra – romance histórico...</i>	Miguel Real	Narrativa ficcional sobre Pombal e o terremoto.
2009	<i>O terramoto de Lisboa e a invenção do mundo</i>	Luís Rosa	Reflexão sobre o evento e a reconstrução pombalina.

Ano	Título	Autor	Nota sobre a Representação de Pombal
2010	<i>Quando Lisboa tremeu</i>	Domingos Amaral	Romance histórico com Pombal como figura central.
2011	<i>A ira de Deus: a incrível história do terramoto...</i>	Edward Paice	Obra estrangeira que destaca seu papel na crise.
2012	<i>Mal por mal, antes Pombal</i>	José Jorge Letria	Narrativa que reavalia seu governo de forma provocativa.
2014	<i>As Mulheres do Marquês de Pombal</i>	María Pilar Queralt del Hierro	Abordagem biográfica sobre relações pessoais.
2018	<i>Retratos e imperfeições do tempo</i>	Gesivaldo Santos	Análise literária e histórica de sua representação.
2018	<i>Resumo da História Literária de Portugal...</i>	Ferdinand Denis	Contextualização de Pombal na literatura luso-brasileira.

Se a profusão de obras e o interesse contínuo em retratar o Marquês de Pombal atestam sua centralidade histórica, é na política antijesuítica, marca do seu governo, que encontramos a chave para compreender tanto a construção de sua imagem quanto as resistências que ela gerou. O capítulo seguinte analisará como o antijesuitismo não foi apenas uma estratégia de Estado, mas um projeto que mobilizou letrados, artistas e instituições. A partir do expurgo dos jesuítas em 1759, percebe-se como o combate à Companhia de Jesus tornou-se inseparável tanto da biografia de Pombal quanto de seu mito político.

“Pelo que fizestes se hão de condenar muitos, pelo que não fizeram todos”

(Padre Antônio Vieira, Sermão da Sexagésima, 1655).

3. Antijesuítismo: os males de origem

Como alertava o Padre Antônio Vieira em seu *Sermão da Sexagésima* (1655), errar pela omissão constituía falha gravíssima para quem detém o poder, e a crítica era dirigida especificamente às autoridades que negligenciaram seus deveres. A ironia histórica reside no fato de que o Marquês de Pombal, um século depois, confiscaria esse argumento para condenar precisamente os agentes mais ativos do império português: os jesuítas. Essa inversão semântica não foi acidental, mas uma peça-chave no processo de supressão da Companhia. O antijesuítismo, em nível global, se configura como um acontecimento e um movimento sociopolítico, cultural e religioso tão longínquo quanto a fundação da Companhia de Jesus no século XVI por Inácio de Loyola (Franco, 2012). A jesuitofobia teria nascido com a própria Companhia de Jesus, de forma uterina. Esse fenômeno acompanha os padres da Companhia desde a Europa, passando pela África e até as terras recém-descobertas.

De facto, a história da visão do Jesuíta como o Outro que se julga santo ou prevaricador, herói ou bandido, anjo ou diabo, mestre do bem ou congeminador do mal – é o exemplo mais acabado de uma bipolarização de apreciações de carácter antagónico, estigmatizadas por uma irreconciliação de avaliações radicalizadas em que se contam poucas cedências. Difícil é encontrar neste roteiro cindido transversalmente entre críticas e apologias pareceres menos radicais ou moderados. A Companhia de Jesus, efectivamente, teve o ensejo de suscitar os ódios mais viscerais e as admirações mais abnegadas (Franco, 2012, p.10–11).

A reflexão proposta por Franco (2012) sobre a imagem histórica da Companhia de Jesus revela um fenômeno cultural profundo: a construção dos jesuítas como um “Outro” absoluto, figura sobre a qual se projetam, de forma radical e irreconciliável, as mais antagônicas representações. Assim, a Ordem era descrita ora de forma santificada, ora demonizada, em alguns contextos era um bastião da fé; em outros uma ameaça à ordem estabelecida, sem espaço para avaliações moderadas ou nuances. Essa bipolarização não é mero acidente histórico, mas resultado de um processo complexo pelo qual os jesuítas foram convertidos.

A natureza radical dessas representações evidencia como a Companhia ocupou um lugar singular no imaginário ocidental. Franco (2012) argumenta que essa dicotomia foi tão intensa que raramente permitiu interpretações equilibradas. Os jesuítas tornaram-se, assim, objeto de paixões extremas: suscitaram tanto ódios viscerais quanto admirações abnegadas, sem meio-termo. Essa polarização não apenas reflete disputas políticas e religiosas, mas também revela um mecanismo mais amplo, pelo qual grupos ou instituições são reduzidos a categorias absolutas para servir a narrativas de poder.

No contexto do antijesuitismo pombalino, a análise de Franco (2012) adquire especial relevância. O Marquês de Pombal não criou *ex nihilo* a imagem negativa dos jesuítas; antes, soube explorar habilmente essa tradição já consolidada de representação bipolar. Ao enfatizar exclusivamente o polo negativo, transformando os jesuítas em figuras do mal, Pombal legitimou sua perseguição como uma necessidade política e moral. Em suma, a imagem dos jesuítas foi construída e manipulada ao longo dos séculos, servindo a diferentes projetos de poder.

A Companhia de Jesus diferenciava-se das ordens religiosas tradicionais do catolicismo, não apenas por sua estrutura organizacional inovadora, mas também pelo empenho dos jesuítas em renovar a vida espiritual em Cristo e sua estreita relação com a monarquia portuguesa; esses fatores, somados à rápida ascensão de sua influência e aos privilégios que lhes foram concedidos, desencadearam reações hostis por parte de setores conservadores da sociedade, do clero secular e da própria Coroa (Franco, 2012).

A expansão das ideias e práticas jesuíticas em Portugal e seus domínios ultramarinos, bem como sua presença constante tanto nas esferas eclesiásticas quanto nas comunidades locais, intensificaram as críticas contra a ordem. Os inacianos foram progressivamente estigmatizados como “estrangeiros” no próprio seio da cristandade, missionários que, embora se apresentassem como evangelizadores, traziam uma “roupagem nova” que desafiava as estruturas tradicionais de poder religioso. Sua formação intelectual sólida, seu ativismo pastoral e seu estilo de vida marcado pela disciplina e sobriedade contrastavam com o *modus operandi* de ordens mais antigas e privilegiadas, gerando desconforto e ressentimento.

Essa singularidade dos jesuítas, que em tese deveria fortalecê-los, tornou-se alvo de suspeitas. Seu compromisso com a educação, sua atuação nas missões além-mar e sua lealdade direta ao Papa, em detrimento de poderes locais, alimentaram narrativas que os retratavam como agentes de uma agenda oculta, acusados ora de excesso de zelo reformista, ora de ambição política disfarçada de piedade. Assim, o sucesso da Companhia em estabelecer-se como uma força

intelectual e pastoral de vanguarda acabou por alimentar o antijesuitismo, criando as condições para que, no período pombalino, fossem transformados em bodes expiatórios dos fracassos do império português.

A combinação entre sua distinção institucional e a hostilidade que despertavam explica por que os jesuítas foram alvo de uma perseguição tão eficaz orquestrada por Pombal. Não se tratava apenas de uma disputa política pontual, mas do ápice de um processo histórico de rejeição ao seu modelo, uma rejeição que Franco (2012) demonstra ter raízes na própria natureza inovadora da Companhia de Jesus.

Os padres da Companhia de Jesus destacaram-se como peças fundamentais no projeto colonial português, sendo frequentemente requisitados pela Coroa para missões em territórios distantes, como o Brasil, e para a criação de instituições de ensino. Reconhecidos por sua excelência intelectual e pedagógica, os jesuítas tornaram-se referência tanto na evangelização quanto na educação, atraindo aqueles que buscavam aprofundar sua fé e seu conhecimento. Sua reputação lhes garantiu acesso a cargos de prestígio, incluindo a formação da nobreza, consolidando sua influência em setores estratégicos da sociedade.

No entanto, esse sucesso acabou por despertar desconfiança e hostilidade. A rápida ascensão da Companhia, somada ao seu protagonismo em áreas sensíveis, como a educação e a espiritualidade, fez com que seus membros fossem alvo de acusações e calúnias. Críticas recorrentes os acusavam de acumular riquezas, manipular consciências e distorcer a doutrina católica para atender a seus interesses. Além disso, seu compromisso com a alfabetização e a formação intelectual era visto com reservas por setores que temiam o surgimento de uma classe letrada capaz de questionar a ordem estabelecida. A educação promovida pelos jesuítas, embora valorizada, era também percebida como uma ameaça, pois poderia desviar mão de obra de atividades consideradas essenciais para a economia colonial, como o comércio e a agricultura.

Assim, o mesmo prestígio que elevou os jesuítas a posições de destaque tornou-os alvo de suspeitas e inveja. Sua eficiência e independência, inicialmente celebradas, passaram a ser interpretadas como sinais de ambição desmedida e de uma suposta intenção de minar as estruturas de poder tradicionais. Essa tensão entre admiração e desconfiança pavimentou o caminho para o crescente antijesuitismo, que culminaria, no período pombalino, na perseguição e expulsão da Companhia de Jesus dos domínios portugueses.

O sucesso da Companhia de Jesus em suas missões evangelizadoras e educacionais acabou por se voltar contra si mesma, despertando suspeitas crescentes entre as autoridades e setores

influentes da sociedade colonial. A eficácia dos padres inacianos em cumprir seus objetivos pastorais, marcada pela organização e pela capacidade de adaptação cultural, paradoxalmente alimentou as críticas contra a ordem.

A competência administrativa dos jesuítas permitiu-lhes desenvolver um sistema missionário autossustentável, com ampla rede de colégios e propriedades rurais que garantiam os recursos necessários para sua obra. Seus métodos inovadores de contato com as populações nativas, embora eficazes na conversão, frequentemente colidiam com os interesses de colonos e autoridades locais. As estratégias pedagógicas e missionárias da Companhia tornaram-se alvo constante de polêmica, com críticos questionando os verdadeiros motivos por trás de suas atuações.

O crescente poder dos jesuítas alimentou narrativas que os retratavam como uma força autônoma e potencialmente subversiva no império português. O que em outros contextos seria festejado como uma eficiência administrativa e dedicação missionária, no caso da Companhia de Jesus passou a ser visto com desconfiança, como evidência de ambição desmedida e possível ameaça à ordem estabelecida.

Foram ainda os jesuítas que representaram, melhor de que ninguém, esse princípio da disciplina pela obediência. Mesmo em nossa América do Sul, deixaram disso exemplo memorável com suas reduções e doutrinas. Nenhuma tirania moderna, nenhum teórico da ditadura do proletariado ou do Estado totalitário, chegou sequer a vislumbrar a possibilidade desse prodígio de racionalização que conseguiram os padres da Companhia de Jesus em suas missões (Holanda, 1995, p. 39).

Desde suas primeiras incursões missionárias no Brasil e em outras partes do mundo, os jesuítas foram alvo de constantes contestações, investigações e acusações. Já no final do século XVI, circulava uma ampla documentação antijesuítica que buscava desacreditar a Companhia de Jesus e minar sua influência. À medida que as missões jesuíticas se expandiam, ocupando espaços antes dominados por outras ordens religiosas, seus adversários se empenhavam em demonizar seu trabalho, retratando-o como uma ameaça à ordem estabelecida.

Na América do Sul, em particular, a atuação dos jesuítas na catequese dos povos indígenas e na fundação de aldeamentos despertou a hostilidade dos colonos. Estes, sedentos por mão de obra escrava e interessados em enriquecimento rápido, viam os padres como obstáculos aos seus objetivos. Para os colonos, os jesuítas não estavam apenas evangelizando e civilizando os nativos, mas sim privando-os de uma fonte lucrativa de trabalho forçado. A proteção oferecida pelas missões

aos indígenas, impedindo sua escravização, era interpretada como uma interferência indevida nos assuntos econômicos da colônia.

Os críticos da Companhia argumentavam que ela havia se afastado de seus princípios originais de simplicidade e ordem, transformando-se em uma força corrompida. Ao estabelecer aldeias autônomas e defender a liberdade dos indígenas, os jesuítas estavam, na visão desses acusadores, perturbando a estrutura social colonial e prejudicando os interesses da Coroa. A resistência à escravidão indígena, em particular, colocava a Companhia em rota de colisão com as elites locais, que dependiam do trabalho escravo para manter suas lavouras e empreendimentos.

Dessa forma, os jesuítas passaram a ser vistos não como agentes de fé e civilização, mas como um entrave ao progresso econômico da colônia. Sua eficácia em organizar comunidades indígenas autossustentáveis e protegê-las da exploração despertou ressentimentos e acirrou os ânimos contra a Ordem. Essa tensão entre o projeto missionário jesuítico e os interesses econômicos dos colonos acabaria por alimentar o antijesuitismo, que, mais tarde, seria instrumentalizado pelo Marquês de Pombal para justificar a expulsão da Companhia de Jesus dos domínios portugueses.

A bem dizer os atritos mais recentes com os jesuítas, tiveram início com as dificuldades surgidas no Grão-Pará e Maranhão a partir da chegada ali, como capitão-general, de Francisco Xavier de Mendonça Furtado, irmão de Carvalho e Melo, cujas providências administrativas chocaram-se quase sempre com a reação dos inácianos. Tratava-se, no entanto, de um problema antigo, cujo ponto central era o de saber-se quem dominaria e, portanto, exploraria os indígenas, isto é, se os colonos ou os jesuítas (Falcon, 1993, p. 379).

A vasta documentação produzida contra os jesuítas entre os séculos XVI e XVII, por conta dos inúmeros litígios e discussões, constituiu o alicerce fundamental para o que Franco (2012) identifica como os primórdios do mito antijesuítico. Esse conjunto documental, formado por processos judiciais, denúncias eclesiásticas, relatos de colonos e panfletos difamatórios, criou um repertório narrativo que seria posteriormente reaproveitado e ampliado de forma estratégica, a partir de 1750, pelo Marquês de Pombal. A inteligência política do ministro português manifestou-se precisamente na habilidade de transformar acusações esparsas e desconexas em um sistema coerente de deslegitimação.

Conforme demonstra Franco (2012), o antijesuitismo pombalino não surgiu de forma abrupta ou isolada, mas representou antes o ponto culminante de um extenso processo histórico de estigmatização. Nesse percurso, todas as narrativas de censura, os relatos difamatórios e as

acusações diversas contra a Companhia de Jesus contribuíram progressivamente para consolidar o conjunto documental que serviria de base para os fundamentos do antijesuitismo institucionalizado.

Essa transição crucial, dos embates concretos para a construção de um mito, desenvolveu-se mediante três mecanismos fundamentais. Em primeiro lugar, ocorreu uma sistematização seletiva dos arquivos históricos, onde determinados documentos foram privilegiados enquanto outros foram suprimidos. Paralelamente, operou-se uma generalização retórica de casos isolados, transformando incidentes específicos em supostos padrões de comportamento. Por fim, implementou-se uma ritualização pública das acusações.

O resultado desse processo meticuloso foi a criação de um inimigo político perfeito para o projeto modernizador pombalino, uma versão cuidadosamente reconstruída da Companhia de Jesus, agora apresentada sistematicamente como força antagônica aos interesses do Estado português em formação. Essa representação distorcida, porém eficaz, permitiu justificar medidas drásticas contra a Ordem, ao mesmo tempo que consolidava o poder central do Estado.

Ainda hoje, os alvarás e provisões pombalinos são examinados como se não houvesse um outro caminho entre a alternativa que então se propôs: jesuitismo e antijesuitismo. Nesta alternativa, os jesuítas representam para os historiadores tudo o que há de antimoderno e Pombal, com seus homens, a autêntica antecipação das aspirações modernas. Ora, forçoso é reconhecer que os termos desta alternativa constituem um dos mais graves impedimentos para a justa compreensão de um dos momentos mais lúcidos da história lusitana (Carvalho, 1978, p. 29).

Uma espécie de mito negativo se forma a partir do ideário jesuítico. A jesuitofobia atravessou os séculos, desde sua criação até a sua completa dissolução, e os fragmentos residuais, espalhados na história, ainda hoje produzem novos debates sobre a atuação dos religiosos. O amor e ódio suscitam e fecundam as histórias que os envolvem. As concepções e idealizações que foram feitas sobre os jesuítas surgem a partir de uma fabulação social cristalizada nas controvérsias apologéticas. Esses conflitos fomentaram a construção do imaginário negativo antijesuítico que, por outra via, concebeu e apresentou novas discussões.

Este vector ideológico-político basilar do mito, assente num receio regalista e nacionalista em relação à presença de uma instituição de obediência ultramontana, muito poderosa dentro do Estado, teve em Portugal, como o seu grande fundador e promotor, o Marquês de Pombal. Ele forjou nos seus catecismos antijesuíticos a imagem preclara do mito negro dos Jesuítas. Aqui os religiosos da Companhia de Jesus são dados como os grandes

conspiradores da história, com uma tonalidade tão pesada que vai constituir uma referência inspiracional para os antijesuítas coetâneos e vindouros, quer em Portugal, quer ao nível Europeu. Pombal, aliás, vai investir, pelos canais diplomáticos e com os meios do Estado, na tradução de libelos e documentos antijesuíticos nas principais línguas internacionais da época no sentido de fazer surtir efeito nas monarquias europeias a sua odiosa campanha contra a instituição que ele via como uma espécie de doença degenerativa e contagiosa que corrompia a sociedade onde instalava o seu habitat (Franco, 2012, p. 122).

Pombal não se limitou a difamar os jesuítas internamente; o ministro mobilizou toda a máquina diplomática portuguesa para traduzir e disseminar libelos antijesuíticos nas principais línguas europeias. Essa campanha de internacionalização do ódio teve um duplo objetivo: por um lado, isolar a Companhia no cenário internacional; por outro, posicionar Portugal como vanguarda do pensamento iluminista. O resultado foi a criação de um consenso transnacional contra os jesuítas, que antecedeu e preparou o terreno para a supressão global da Ordem em 1773.

O aspecto mais original da análise de Franco reside na identificação do caráter paradigmático do antijesuítismo pombalino. Ao transformar os jesuítas em bodes expiatórios de todos os males do império, Pombal não apenas consolidou seu poder interno, mas também estabeleceu um modelo de perseguição política que seria replicado em outros contextos.

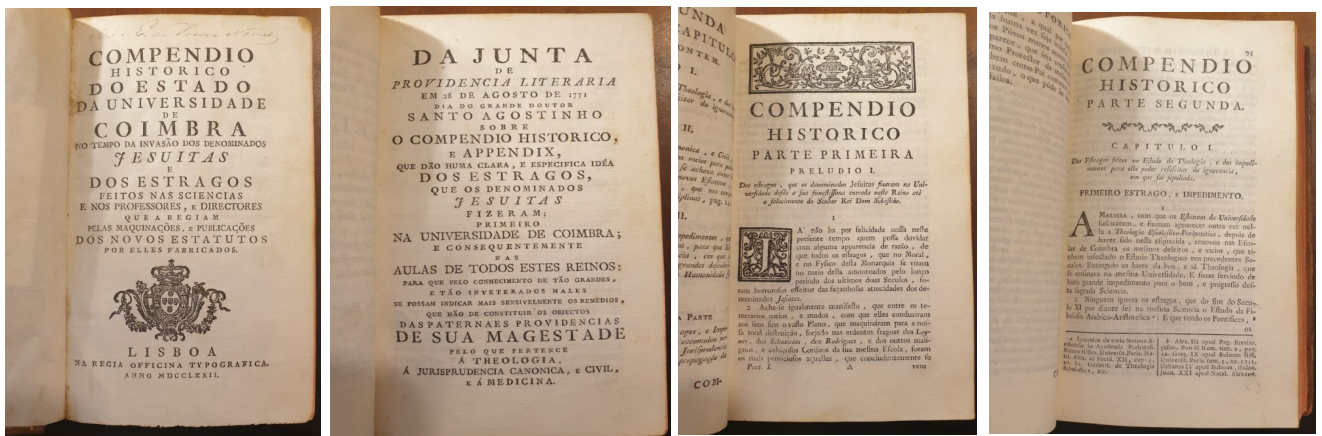
As narrativas antijesuíticas cristalizaram-se como um verdadeiro arsenal ideológico. O período pombalino marcou a transformação desse discurso em projeto de Estado, onde a produção escrita sistemática, como panfletos, compêndios e decretos, foi meticulosamente orquestrada para demolir a imagem pública da Companhia de Jesus. O caso paradigmático do *Compêndio Histórico do Estado da Universidade de Coimbra no tempo da invasão dos denominados jesuítas e dos estragos feitos nas ciências, nos professores, e diretores que a regiam pelas maquinações e publicações de novos estatutos por ele fabricados* (Figuras 7, 8, 9 e 10), de 1772, revela a sofisticação dessa estratégia: ao atribuir aos jesuítas a decadência dos estudos em Portugal, o texto operava uma revisão histórica calculada, convertendo educadores em sabotadores e reformadores em agentes do caos.

A eficácia dessa campanha residiu precisamente em sua capacidade de transformar complexidade histórica em caricatura persuasiva. Ao vincular a suposta derrocada dos estudos à presença jesuítica, Pombal não apenas justificava a expulsão da Ordem, mas estabelecia os fundamentos para sua própria reforma da Universidade de Coimbra, apresentada como redenção após décadas de dominação inaciana. Essa transição discursiva, onde o ataque ao passado legitimava o projeto futuro, revela como a literatura antijesuítica funcionou menos como registro

histórico e mais como instrumento de engenharia social, moldando percepções que perduram até a contemporaneidade.

A erudição histórica posterior retificou muitos dos erros contidos nesta publicação, mas estas emendas de maneira alguma alteram a própria substância do programa educacional traçado pela Junta de Providência Literária. É preciso lembrar que o Compêndio foi redigido num momento em que a questão dos jesuítas, transformada num problema político dos governos de Espanha, França e Portugal ainda não se resolvera (Carvalho, 1978, p. 39).

Figuras 7, 8, 9 e 10: Compêndio Histórico



Fonte: AbeBooks

O documento apresenta, apesar de seu caráter tendencioso, um conjunto significativo de noções pedagógicas e culturais acerca da situação da Universidade de Coimbra até a promulgação dos estatutos pombalinos. A crise da ordenação social e política era percebida como prenúncio da decadência do reino. Observa-se um embate entre duas concepções: de um lado, a tradição escolástica; de outro, as reformas ilustradas promovidas por Pombal. Trata-se de uma verdadeira disputa entre dois modelos educacionais distintos, representando não apenas diferentes métodos de ensino, mas também visões opostas sobre o papel do saber na constituição do Estado moderno.

Se a reforma da Universidade de Coimbra revelava o projeto pombalino de substituir a tradição escolástica por um modelo ilustrado, esse embate não se limitou ao campo educacional. A mesma lógica de ruptura com as antigas estruturas, especialmente aquelas associadas à Igreja e às famílias nobres tradicionais, manifestou-se de forma ainda mais violenta no caso dos Távoras, em 1758. O atentado contra D. José I serviu de pretexto para Pombal desferir um golpe definitivo contra seus inimigos: a execução dos Távoras e a expulsão dos jesuítas de Portugal, em 1759, foram acompanhadas por uma intensa campanha propagandística que associou a Companhia de Jesus a

conspirações, obscurantismo e traição. Assim, o mesmo discurso que justificara as reformas educacionais foi mobilizado para legitimar a destruição da ordem jesuítica em Portugal.

3.1. Do atentado à expulsão: Pombal, os Jesuítas e a fabricação de um inimigo público

Na noite de 3 de setembro de 1758, um evento aparentemente isolado transformaria para sempre o panorama político português. O rei D. José I, retornando de uma visita à sua amante Teresa de Távora, sofreu um atentado a tiros contra sua carruagem real. Embora o monarca tenha sobrevivido com ferimentos leves no braço, seu criado não resistiu aos ferimentos. Este incidente, inicialmente tratado como um mero acidente, seria o pretexto perfeito para que o Marquês de Pombal desencadeasse uma das mais brutais perseguições políticas do Portugal setecentista.

Nos meses seguintes ao ataque, assistiu-se a uma cuidadosa construção narrativa por parte do governo pombalino. O édito real de 13 de dezembro, que oferecia recompensas por informações sobre os supostos conspiradores, marcou o início de uma caça às bruxas que rapidamente ultrapassou os limites do caso específico. A poderosa família Távora, incluindo a própria marquesa de Távora, e o duque de Aveiro foram presos sob acusações de tentativa de regicídio, enquanto todas as casas jesuítas de Lisboa eram cercadas.

O processo que se seguiu foi marcado por irregularidades e violações sistemáticas do direito. A criação da Suprema Junta da Inconfidência, um tribunal especial constituído especificamente para julgar o caso, e a atuação da Mesa da Consciência e Ordens revelaram-se instrumentos eficazes na mão de Pombal para eliminar seus adversários políticos. As confissões foram obtidas sob tortura, os depoimentos manipulados, e as provas fabricadas para criar uma narrativa coerente com os objetivos do ministro.

A estratégia pombalina revelava um duplo objetivo: por um lado, destruir de vez a influência da Companhia de Jesus em Portugal, já enfraquecida pelas reformas educacionais; por outro, aniquilar o poder da velha aristocracia representada pelos Távoras, que resistiam ao projeto de centralização do poder régio. As execuções públicas, incluindo o esquartejamento e a tortura, serviram como advertência sangrenta a todos os que ousassem se opor ao novo regime.

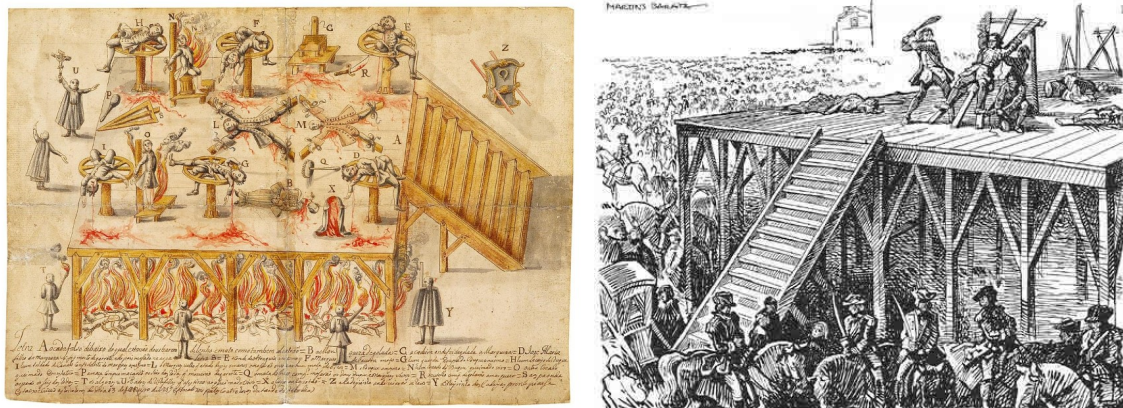
A expulsão dos jesuítas em 1759 e o subsequente confisco de seus bens representaram o coroamento desta operação política. Através de uma combinação calculada de violência judicial,

propaganda eficaz e manipulação dos fatos, Pombal conseguiu transformar um atentado numa conspiração de grandes proporções, eliminando simultaneamente dois dos principais obstáculos ao seu projeto de poder. O caso dos Távoras não foi apenas um julgamento, mas um espetáculo político.

Nas semanas que antecederam o veredito de 12 de janeiro de 1759, Lisboa transformou-se em um cenário de filme de guerra. A capital, tomada por um clima de cerco, viu o exército avançar sobre suas ruas, navios serem impedidos de zarpar, e membros da alta nobreza, além de uma dezena de padres jesuítas, serem detidos sem cerimônia. Entre os religiosos presos destacava-se a figura do padre Gabriel Malagrida, conhecido por suas profecias apocalípticas. Junto a eles, os padres Matos e Alexandre foram particularmente incriminados no processo, sendo acusados de cumplicidade direta com os nobres conspiradores.

O tribunal especial, em seu veredito, nomeou o duque de Aveiro, a marquesa de Távora e os três jesuítas como os líderes do suposto complô contra o rei. No entanto, em uma manobra, poupou-os da sentença de morte imediata, condenando apenas nove membros da família Távora, o duque de Aveiro e dois criados. A execução ocorreu em 13 de janeiro em Belém, num espetáculo de horror fartamente documentado. Os nobres foram esquartejados, seus corpos queimados e as cinzas lançadas, enquanto o povo assistia sob o olhar atento das tropas (Figuras 11 e 12).

Figuras 11 e 12: Gravuras sobre a execução dos Távoras



Fonte: Arquivos digitais do Museu de Lisboa

Enquanto os cadáveres ainda fumegavam, Pombal deu início à segunda fase de seu plano. Os jesuítas restantes, embora temporariamente poupados da força, permaneceram encarcerados, e novas levas de suspeitos, majoritariamente religiosos, foram sendo arrastados para as masmorras ao longo dos meses seguintes. Aos que ainda estavam confinados em suas residências, restava a angústia da espera.

Apenas sete dias após as execuções, Pombal ordenou o confisco de todas as propriedades da Companhia de Jesus em Portugal. Em paralelo, uma intensa campanha de difamação foi posta em marcha, pintando-os como inimigos da Coroa e da própria fé. O golpe final veio em 20 de abril, quando D. José I, em carta ao Papa Clemente XIII, formalizou as acusações contra os jesuítas e anunciou sua expulsão definitiva de Portugal.

Pombal não se contentara em decapitar a nobreza opositora; precisava erradicar a influência jesuítica em todas as esferas. As execuções dos Távoras serviam de advertência sangrenta, mas o confisco de bens e a propaganda antijesuítica garantiam que a Ordem jamais se reerguesse. Ao envolver o Papa, ele ainda testava os limites do poder régio diante da autoridade papal, um ensaio para o que viria a ser o regalismo pombalino. Malagrida, porém, ainda respiraria por mais um ano. Sua sentença, como a de outros jesuítas, aguardava o momento político oportuno. Quando chegasse, seria tão meticulosamente orquestrada quanto tudo o que Pombal já fizera.

Enquanto Roma ainda debatia o caso dos jesuítas, Pombal agiu com rapidez. Em junho de 1759, um édito real aboliu o tradicional método de ensino jesuítico, substituindo-o por um currículo moderno inspirado nas ideias de *Sir* Isaac Newton, John Locke e nos chamados “Estrangeirados” portugueses. Estes se inspiraram tanto nas ideias pedagógicas do estudioso português Luís António Verney como nas obras francesas da tradição cartesiana de René Descartes, da *Logique, ou l'art de penser* de Antoine Arnauld e Pierre Nicole, e dos Oratorianos (Congregatio Oratorii Iesu), fundada por Pierre de Bérulle no início do século XVII. O novo sistema, influenciado pelo racionalismo cartesiano e pela pedagogia oratoriana, privilegiava ciências, matemática e línguas clássicas, marcando uma ruptura com o modelo escolástico.

No primeiro aniversário do atentado, em 3 de setembro, um édito real declarou os jesuítas traidores do reino, ordenando sua expulsão. Dias depois, o primeiro grupo de 133 padres partiu para os Estados Pontifícios, iniciando um êxodo forçado que dispersaria centenas de religiosos. Paralelamente, todos os bens da Ordem foram confiscados, financiando as reformas do Estado. Este duplo movimento, a reforma educacional e a expulsão, consolidou o projeto pombalino, que afirmou a autoridade régia sobre a Igreja. A Companhia de Jesus, outrora poderosa, tornara-se vítima de uma transformação política que redefiniu Portugal na era das Luzes.

Em dezembro de 1760, o Marquês de Pombal apresentou pessoalmente à Inquisição a denúncia contra o jesuíta Gabriel Malagrida. O missionário italiano já figurava entre os principais acusados na tentativa de regicídio de 1758. Submetido a exaustivos interrogatórios, Malagrida

enfrentou um processo judicial cujo veredicto já estava decidido pela implacável máquina persecutória pombalina.

A resposta enérgica de Pombal ao terremoto de 1755, com suas medidas de reconstrução urbana, encontrou resistência em setores conservadores. Enquanto o ministro implementava um projeto racionalista de modernização, inspirado nos princípios iluministas, vozes como a do jesuíta Gabriel Malagrida interpretavam a catástrofe como um claro castigo divino, que exigia antes de tudo penitência espiritual, e não reconstrução material.

No polêmico *Juizo da verdadeira causa do terremoto, que padeceo a corte de Lisboa, no primeiro de novembro*, publicado em 1756, Malagrida atacou diretamente as ações governamentais, acusando-as de demonstrar falta de humildade perante a vontade de Deus. Para o missionário, a rápida remoção dos escombros e os ambiciosos planos de reconstrução representavam uma perigosa obstinação em retomar o antigo caminho do pecado, em vez de buscar a necessária redenção espiritual que a catástrofe exigia.

Esta postura representava um desafio direto à autoridade de Pombal e seu projeto. Enquanto o ministro via na reconstrução de Lisboa um símbolo do progresso e do poder regenerador do Estado, as críticas públicas de Malagrida minavam sua legitimidade e mobilizavam setores da população contra as reformas. Nesse contexto, o jesuíta personificava tudo o que o regime pombalino buscava superar. Assim, quando a oportunidade surgiu com o atentado de 1758, Malagrida transformou-se em alvo prioritário. Sua posterior condenação pela Inquisição não foi meramente uma vingança pessoal, mas sim o desfecho inevitável de um profundo conflito ideológico entre duas visões antagônicas de sociedade.

Ora, se o Espírito Santo, que, por ser veracidade infinita, nem pode enganar nem pode ser enganado nas letras e línguas de todos os profetas [*omnium prophetarum literis atque linguis*], confessa que tão grandes castigos e flagelos são todos efeitos das nossas culpas, não sei como se possa atrever um sujeito católico a atribuir unicamente a causas e contingências naturais a presente calamidade deste tão trágico terremoto. Não sabem estes católicos que este mundo não é uma casa sem dono? Não sabem que há providência em Deus? Que há Deus no Céu, que está vigiando continuamente sobre as nossas operações, se não nos mantivermos diligentemente no temor do Senhor, rapidamente será subvertida a nossa casa [*si in timore Domini non tenuerimus nos instanter, cito subvertetur domus nostra*], como nos declara o mesmo Senhor no Eclesiástico, capítulo 27? Finalmente, há coisa mais clara e manifesta nas Escrituras que aquela terrível medida com que a majestade divina mede os pecados das cidades e dos reinos? Por causa dos três crimes de Damasco, hei de convertê-la, e por causa dos quatro não a

converterei; por causa dos três crimes de Gaza, hei de convertê-la, e por causa dos quatro não a converterei; por causa dos três crimes de Tiro, hei de convertê-la, e por causa dos quatro não a converterei [*Super tribus sceleribus Damasci convertam eam, et super quatuor non convertam eam; super tribus sceleribus Gazae convertam eam, et super quatuor non convertam eam; super tribus sceleribus Tyri convertam eam, et super quatuor non convertam eam*] (Amós). E se ainda as cidades mais bárbaras e pagãs tinham uma certa e determinada medida, concluída a qual, os anjos destruidores descarregavam os golpes da ira de Deus sobre elas, que será das cidades católicas, cujos pecados, como acompanhados de maior conhecimento e desprezo do mesmo Senhor, se fazem infalivelmente dignos de maior castigo? E quando as Escrituras não falassem com tanta clareza, pode ser mais evidente o juízo e sentir da Igreja nesta matéria? Em três orações que manda aos seus ministros ajuntar nestes tremores, Ó Deus, que olhas sobre a terra e a fazes estremecer [*qui respicis terram et facis eam tremere*] etc., não confessa mais de seis vezes que é Deus, e não causa natural, quem sai ao campo com estas armas, ou para exterminar os pecados ou para exterminar os pecadores? De maneira que tão soberano Senhor sempre saiu vencedor, para vencer [*exiit vincens ut vincat*], ou acabando o pecado no pecador, que, abalado e atemorizado com tão horrendo flagelo, busca com uma sólida penitência o asilo da misericórdia; ou acabando o pecador no pecado, largando os obstinados ao furor executivo da sua justiça. O que se colhe deste discurso é que, quando ainda semelhantes vozes não se opusessem tão manifestamente às Escrituras, sempre seriam temerárias, mal soantes e escandalosas, porque diretamente opostas ao sentir da Igreja, que é sem dúvida a que se deve ouvir e seguir, como mestra indubitável e como a que conhece o sentir do esposo [*noscit sensum sponsi*] e pode unicamente acertar na inteligência dos seus fins⁸ (Malagrida, 1756, p. 646–647).

Figuras 13, 14 e 15: Padre Gabriel Malagrida



Fonte: Arquivos Éditions Ismael

⁸ O texto foi selecionado pela equipe constituída por José Eduardo Franco, Madalena Costa Lima, Ricardo Ventura e João Cambado; as traduções são de José Carlos Lopes de Miranda. A obra original está disponível para consulta no repositório digital Archive.org (<https://archive.org/>). Aqui, utilizamos a versão disponível na Revista de Literatura Brasileira – Teresa/USP através do endereço: <https://revistas.usp.br/teresa/article/view/188323/178978>.

O último processo por heresia da história portuguesa culminou numa execução na fogueira, consolidando definitivamente o poder do Marquês de Pombal. Nesse momento, o ministro não apenas se tornara uma das figuras mais poderosas do reino, como gozava da absoluta confiança do monarca D. José I, relação que lhe permitia implementar suas reformas com mão de ferro.

Inicialmente, as medidas da Coroa portuguesa contra a Companhia de Jesus despertaram atenção limitada na Europa. Enquanto os conflitos luso-espanhóis na América do Sul ocupavam espaços esparsos na imprensa continental, apenas publicações especializadas, como o jornal jansenista clandestino *Nouvelles Ecclésiastiques*⁹, dedicavam cobertura regular às investigações contra os jesuítas em Portugal.

O panorama mudou radicalmente após a divulgação do atentado contra D. José I em 3 de setembro de 1758. Lisboa, que já atraía olhares europeus desde o catastrófico terremoto de 1755, transformou-se novamente no centro das atenções. O processo judicial que se seguiu gerou uma torrente de reportagens e ilustrações que circulavam pelas cortes europeias, convertendo as execuções de nobres e clérigos numa verdadeira indústria do espetáculo do século XVIII.

Contudo, essa ampla divulgação longe esteve de ser imparcial. Os relatos que cruzavam as fronteiras revelavam profunda divisão de opiniões: se por um lado alguns viam a ação de Pombal como necessária defesa do Estado, outros a interpretavam como perseguição religiosa. Mesmo nos círculos informados, a questão jesuítica polarizava opiniões de forma irreconciliável, antecipando debates que marcariam o fim do antigo modelo de regime.

A máquina de produção editorial da corte portuguesa exerceu influência decisiva no rumo do debate público durante este período. A importância da campanha antijesuítica liderada por Pombal é inquestionável para a compreensão do caso, embora os estudos anteriores tenham privilegiado excessivamente a figura do ministro, seu caráter e motivações pessoais, em detrimento de uma análise sistemática de seus escritos e dos meios de divulgação utilizados.

Até recentemente, as avaliações sobre os efeitos concretos da campanha permaneceram marcadas por especulações. Embora o impacto duradouro da campanha nos séculos XIX e XX mereça atenção, é crucial reconhecer que seu sucesso imediato resultou de uma estratégia coordenada, apoiada por uma série de textos complementares, panfletos, manifestos e relatórios, que amplificaram sua difusão e penetração junto ao público. Essa produção multifacetada, muitas vezes subestimada, foi essencial para moldar a opinião pública internacional sobre o caso jesuítico.

⁹ Foi uma publicação religiosa e política na França, lançada no século XVIII. Era famosa por suas críticas ao clero e à Igreja Católica, tratando de temas controversos da época.

Se o trabalho pastoral dos jesuítas demonstrava o poder material e geopolítico da Companhia de Jesus, coube a Pombal transformar essa influência em uma narrativa de ameaça. Enquanto outros reinos europeus nutriam desconfianças difusas contra os inicianos, foi em Portugal pombalino que o antijesuitismo ganhou contornos sistemáticos. Através de uma máquina propagandística sem precedentes, Sebastião José não apenas justificou a expulsão de 1759, mas forjou um mito duradouro: o do jesuíta como inimigo do Estado, do progresso e até da própria fé cristã.

3.2. O mito negativo dos jesuítas

Sebastião José de Carvalho e Melo não apenas consolidou a imagem negativa dos jesuítas, como estruturou um corpus ideológico coerente que lhes atribuía padrões específicos de ação. Como visto anteriormente, por meio de uma intensa campanha propagandística, Pombal não apenas justificou a expulsão dos jesuítas em 1759, como criou as bases para sua supressão definitiva em 1773.

O mito ganhou força quando transcendeu a esfera dos rumores para se materializar em textos escritos, permeando a produção intelectual da época. Pombal foi o arquiteto dessa transformação, incentivando, supervisionando e, em muitos casos, redigindo pessoalmente panfletos, obras legislativas e tratados contra a Companhia de Jesus. Essa produção sistemática de documentos constituiu o que hoje reconhecemos como literatura antijesuítica pombalina, um conjunto coerente de textos que não apenas difamava a ordem religiosa, mas lhe conferia uma identidade mitificada como inimiga do Estado e do progresso.

Essa estratégia sistemática visava não apenas à desconstrução da imagem pública dos jesuítas, mas também a pressionar a Santa Sé para a supressão da Ordem, apresentada como condição essencial para a pacificação entre a Igreja e as monarquias europeias. O empreendimento pombalino incluiu a tradução e divulgação de obras que caracterizavam os jesuítas como entidades nefastas, qualificadas como um miasma social que corrompia as instituições por meio da deslealdade política e da subversão da ordem estabelecida. Essa campanha produziu um paradigma antijesuítico tão eficaz que mesmo pensadores regalistas e iluministas, em diferentes cortes europeias, passaram a defender a necessidade de expurgar o que consideravam uma aberração institucional a serviço dos interesses da Companhia.

A Companhia de Jesus tornou-se o bode expiatório ideal para explicar o suposto subdesenvolvimento e degeneração do país, posicionando Portugal em patamar inferior às demais nações iluminadas. Portugal transformou-se na vanguarda do processo de exclusão dos jesuítas mediante a metodologia desenvolvida por Pombal, cujo argumento apresentava fácil compreensão. Segundo essa narrativa, antes da ascensão dos religiosos, o reino desfrutava de prestígio internacional, vivendo um período de glórias e prosperidade, até o surgimento da Companhia de Jesus, que expandira seus tentáculos e exercera influência nefasta. Conseqüentemente, teria se iniciado o processo de declínio, lançando o país nas trevas.

Pombal surgia como o farol salvador que Portugal necessitava, o único capaz de expurgar os males da Coroa. O ministro alcançou *status* de personagem mitificado através do que se apresentava como processo de ressurreição do Estado português. Dessa forma, Pombal consolidava sua posição como estadista de prestígio, um líder político sóbrio e respeitado. Até então, a história portuguesa jamais testemunhara perseguição tão sistemática contra uma ordem religiosa de tamanha influência.

No Brasil colonial, os interesses econômicos e políticos dos jesuítas colidiam frontalmente com os dos colonos e, por extensão, da Coroa. A Companhia de Jesus encontrava-se cercada de inimigos; em seu trabalho missionário, os padres enfrentavam hostilidades tanto no sul quanto no norte do território, especialmente após a criação da Companhia Geral de Comércio do Grão-Pará e Maranhão em 1755. Era um conflito com desfecho previsível, impossível resistir ao aparato estatal e ao implacável projeto pombalino.

A centralização de poder alcançada pelo Marquês de Pombal elevou-o à condição de um dos mais poderosos estadistas de seu tempo. No contexto do absolutismo régio, que defendia a origem divina do poder real, os jesuítas representavam um elemento moderador, sustentando que o poder, embora viesse de Deus, era exercido através do povo. As campanhas contra a Companhia visavam não apenas difamá-la, mas apresentá-la como articuladora de um suposto plano secreto para desestabilizar o reino e ampliar sua influência nas colônias. Nesse cenário, Pombal posicionou-se não apenas como desmascarador dos jesuítas, mas como redentor da nação, o mito restaurador do qual nos fala Eliade (2000).

A literatura pombalina transformou-se em instrumento de revelação sistemática dos supostos males jesuíticos. Padres ilustres como Antônio Vieira foram apresentados nessa narrativa como exemplos da corrupção institucional promovida pela Ordem. Os escritos pombalinos construíram uma interpretação reducionista da atuação jesuíta, simplificando grosseiramente seu complexo papel tanto nas estruturas políticas quanto na configuração do Estado português. Como exemplo do

mito negativo, a obra de João Lúcio de Azevedo, *O Marquês de Pombal e a Sua Época* (1909), demonstra como essa campanha propagandística cristalizou uma imagem essencialmente negativa dos inicianos, que perduraria no imaginário luso-brasileiro.

A these de Carvalho é esta: até a entrada dos jesuítas, Portugal foi culto, prospero e poderoso; em seguida, as letras agonizam, o commercio definha, a navegação decáe, o poder militar abate, perdem-se as virtudes cívicas, e desaparece o equilíbrio nas relações assim entre a coroa e a igreja como entre o rei e os vassallos. Esta obra nefasta exercita-se por uma acção continua. [...] Educam D. Sebastião no fanatismo e impellem-no à jornada de África. Por morte d'elle, intrigam a favor de Felipe II e, quando investido na coroa, fazem morrer cerca de dois mil eclesiásticos e pessoas doudas, contrarias ao domínio extranho. [...] Finalmente continuam os maleficios sob o governo de D. José, até rematarem pela tentativa monstruosa dó regicídio (Azevedo, 1909, p. 348-350).

Iluminação e desenvolvimento contra as trevas e a decadência, eis o cenário. Nessa trajetória reformista, não havia espaço para convivência harmônica. Segundo essa narrativa, a história de Portugal poderia ser dividida em dois períodos distintos: um de glórias e bonança até 1540, e outro de suposta deterioração obscurantista a partir da fundação da Companhia de Jesus (Franco, 2012).

As medidas pombalinas prometiam restituir à nação o progresso científico, cultural e econômico. As reformas implementadas entre 1750 e 1777 representavam o esforço para adequar Portugal às novas ideias de civilização, no sentido de dotar o Estado de instrumentos humanos e institucionais essenciais ao desenvolvimento lusitano.

Em Portugal, o eco destes ideais europeus se manifestou, concreta e historicamente, como um programa político de governo. Um dos traços mais significativos do iluminismo português é a sua expressão de modernidade consciente e de não menos consciente repúdio às formas e hábitos de pensamento até então imperantes. É mister esclarecer, todavia, que tanto esta modernidade quanto este repúdio revestiram-se de um formalismo pedagógico bastante característico. O hábito das disputas, tão fortemente enraizado na escola e na mentalidade portuguesas, pelo trabalho de vários séculos de tradição escolástica, não permitiu que o programa de renovação cultural se processasse, livre de quaisquer fatores restritivos, no debate amplo dos reais interesses ideológicos da modernidade (Carvalho, 1978, p. 27).

A Companhia de Jesus sofreu, paulatinamente, duros golpes e caiu em descrédito. O mito negativo transformou a Ordem em um alçóvil cujas práticas nefastas deveriam ser extirpadas do seio da sociedade portuguesa e de todos os seus domínios. Agora, os jesuítas eram inimigos do Estado e um péssimo exemplo. Se, por um lado, os inicianos eram difamados, o prestígio do ministro crescia. Como observa Carvalho (1978), o gabinete de D. José I e as reformas pombalinas, embora apresentadas como decorrentes de princípios iluministas, emergiram inicialmente como respostas contingentes às crises do império português, só posteriormente foram revestidas de justificativas ideológicas coerentes. Esse processo revela como o discurso reformista foi moldado para legitimar ações cuja urgência parecia evidente diante das forças dos acontecimentos.

A literatura filopombalina forjou cuidadosamente o mito do complô jesuítico, tecendo uma narrativa que transformou até mesmo as missões em prova categórica destas conspirações. Segundo essa visão, os jesuítas teriam criado um império dentro do império, as reduções não seriam centros de fé, mas sim Estados autônomos onde os padres manipulavam as almas indígenas, incitando-os contra as Coroas ibéricas.

O que começou como retórica política, cristalizou-se em realidade, e mesmo após a supressão da Ordem, persistiu a ideia de que os inicianos haviam conspirado para criar uma teocracia independente nas fronteiras do Brasil colonial. Essa mitificação revela menos sobre os reais objetivos da Companhia de Jesus do que sobre os temores do Estado pombalino, que viu nas missões não um projeto evangelizador, mas um desafio à sua autoridade. Ao examinarmos como esse mito se estruturou, fica claro que as acusações de subversão diziam mais sobre as fragilidades do projeto colonial português do que sobre as ações dos jesuítas.

Assim, as dificuldades surgidas em torno da aplicação do Tratado de Madri criaram um ambiente de suspeita e de conflito entre o governo de D. José I e a Companhia de Jesus que, em conjunto com outros fatores que se foram sucessivamente acumulando num curto espaço de uma década, constituíram os motivos que passariam a justificar a campanha antijesuítica sistemática promovida pelo Secretário de Estado Sebastião José de Carvalho e Melo. O Tratado, também conhecido pelo nome de Tratado dos Limites ou das Fronteiras, tinha sido ainda assinado em vida de D. João V. [...] o tratado pretendia dirimir as indefinições das linhas fronteiriças brasileiras, que eram fonte de sucessivos litígios com os territórios sob administração da vizinha Espanha. Pelo novo tratado, os portugueses ficavam com as fronteiras fluviais do oeste brasileiro reconhecidas pelos espanhóis, adotando o princípio jurídico do *Uti possidetis*. Era assim reconhecido o domínio já efetivo de Portugal sobre a região do Amazonas, Maranhão e Mato Grosso. Em contrapartida, era cedida à Espanha a tão cobiçada Colônia de

Sacramento e as terras imediatamente a norte do Rio da Prata, motivo de frequentes conflitos (Franco; Oliveira, 2016, p. 28).

O Tratado de Madrid (1750) transformou-se no epicentro de uma crise institucional que transcendia a simples questão fronteiriça. Ao adotar o princípio do *uti possidetis*¹⁰, o acordo colocou as reduções jesuíticas em rota de colisão direta com os interesses dos Estados ibéricos. As complexidades na demarcação territorial, combinadas com a resistência indígena fomentada pelos missionários, foram habilmente reinterpretadas por Pombal como evidência de uma suposta deslealdade política da Companhia de Jesus. Assim, mais do que redefinir fronteiras, o tratado criou as condições políticas e ideológicas que legitimariam a posterior perseguição aos jesuítas.

Os detratores da Companhia de Jesus acusavam os jesuítas de manter deliberadamente os indígenas isolados do contato com colonos e autoridades. Essa narrativa sustentava que o isolamento servia a interesses econômicos obscuros: como únicos intermediários entre os nativos e o mundo exterior, os padres teriam monopolizado o comércio de bens e acumulado riquezas às custas das populações locais. A narrativa antijesuítica descrevia um sistema perverso no qual, ao manter os indígenas em suposta miséria e ignorância, longe da fiscalização colonial, os missionários teriam criado uma relação de dependência absoluta. Essa dinâmica não apenas enriquecia a Ordem, como também consolidava seu poder sobre vastos territórios e populações.

Os jesuítas são acusados, além de tudo isto, de terem iniciado os índios no uso das poderosas armas europeias, nomeadamente na utilização da pólvora, para defenderem esta república secreta. É expresso numa citada apreciação de um alegado relatório do general português Gomes Freire de Andrada, comandante das tropas portuguesas na guerra guaraníca, o espanto perante o grande nível de desempenho militar dos índios e da exatidão das suas estratégias defensivas. Por esta via, os jesuítas não mais fizeram do que cumprir o seu grande plano, definido pelo conjunto da literatura antijesuítica pombalina: o domínio universal (Franco; Oliveira, 2016, p. 30).

Os jesuítas eram retratados como a antítese do progresso, da prosperidade, da moralidade e da fidelidade. A Companhia de Jesus seria, segundo essa narrativa, uma instituição de criminosos que maculavam o nome da Santa Igreja Católica ao usar indevidamente o nome de Deus. Criou-se todo um imaginário em torno dessas acusações, alimentando um mito conspiratório difundido em larga escala. A influência internacional de Pombal, somada ao seu controle sobre a opinião pública,

¹⁰ Princípio jurídico adotado no Tratado de Madrid (1750) que estabelecia a posse efetiva como critério fundamental para a delimitação territorial entre Portugal e Espanha na América. Ao substituir as antigas demarcações baseadas em bulas papais, o tratado criou o arcabouço legal que culminou na Guerra Guaraníca (1754–1756) e, posteriormente, na expulsão dos jesuítas dos territórios ibéricos.

foi decisiva para a publicação do decreto que dissolveu a Companhia de Jesus, expedido pelo Papa Clemente XIV. A política antijesuítica pombalina estabeleceu as bases do antijesuitismo em Portugal, tornando o ministro o fundador de uma cultura e pensamento sistematicamente opostos à Ordem.

3.3. *Ultima funeris pompa extincti Ordinis Iesuitarum*¹¹

Adão, Eva e a serpente do pecado sendo carregados sobre a Arca da Aliança, enquanto alquimistas e magos sustentam o mundo em suas mãos. Na cena, pecadores são supliciados em fogueiras e cardeais transportam um magnífico caixão lacrado marcado apenas com o epitáfio “1540–1773”. Na parte inferior, desenvolve-se um cortejo fúnebre incomum diante do portal de uma igreja, onde figuras alegóricas desfilam em procissão.

À frente, marcha um esqueleto empunhando espada, bastão e pena, seguido por uma entidade sobrenatural com véu preto, asas e escudo, que brande uma lança com cruz na ponta. Completa o trio uma pequena figura que exhibe uma medalha com a inscrição IHS (*Jesus Hominum Salvator* – Jesus, Salvador dos Homens). Na região superior, destaca-se a figura do Papa Clemente XIV acompanhado por uma representação feminina com um colar marcado “*Societas extincta*”. No centro da composição, o Anel do Pescador do Apóstolo Pedro coroa esta elaborada representação visual da supressão da Companhia de Jesus. Estes, um pequeno exército em posição de marcha e com um porta-estandarte que sustenta o *slogan* A.M.D.G.¹² (*Ad Majorem Dei Gloriam* – Para a Maior Glória de Deus) (Figura 16).

Desde sua fundação por Inácio de Loyola em 1540, com a confirmação através da bula *Regimini militantis ecclesiae* assinada pelo Papa Paulo III, a Companhia de Jesus experimentou um crescimento extraordinário que a transformou na ordem religiosa mais dinâmica do século XVI. Inácio de Loyola e seus companheiros não poderiam imaginar que, no século XXI, a ordem contaria com cerca de 16.000¹³ membros espalhados por todo o mundo.

Três pilares sustentaram essa expansão vertiginosa. Primeiro, o trabalho educativo, com a criação de uma rede de colégios que se tornariam referência em toda a Europa e em suas colônias.

¹¹ Para melhor visualização e ampliação, a imagem pode ser acessada através do banco de arquivos da *University of Saint Louis* (US).

¹² Segundo a Sociedade Brasileira dos Canonistas, a divisa *A.M.D.G.* (*Ad Maiorem Dei Gloriam* – Para a Maior Glória de Deus) constituía o lema fundamental de Inácio de Loyola, sintetizando em sua fórmula as virtudes essenciais da espiritualidade inaciana. Fonte: <https://infosbc.org.br/site/artigos/2467-santo-inacio-loyola-qad-majorem-dei-gloriamq->

¹³ Segundo a Companhia de Jesus, a ordem conta atualmente com aproximadamente 16.000 membros atuando em mais de 110 países. Dentre estes, destacou-se o argentino Mario Jorge Bergoglio, eleito papa Francisco em 2013, tornando-se o primeiro pontífice jesuíta na história da Igreja Católica. Fonte: <https://jesuitasbrasil.org.br/quem-somos/>

Segundo, as missões em terras distantes, levando o cristianismo a culturas completamente diferentes, do Japão à América do Sul. Terceiro, o envolvimento intelectual, produzindo obras fundamentais em áreas como teologia e filosofia.

Figura 16: O último cortejo fúnebre da extinta Ordem dos Jesuítas



Fonte: Rare Book Image Bank – Special Collections, University of Saint Louis

A flexibilidade da Companhia permitia que seus membros fossem ao mesmo tempo professores, missionários em terras distantes, conselheiros de reis e teólogos de renome. Essa capacidade de adaptação às mais diversas realidades, mantendo uma unidade de propósitos, explica em grande parte o sucesso da Ordem em seu primeiro século de existência. Em poucas gerações, os jesuítas haviam se tornado presença indispensável na vida da Igreja e em muitos aspectos da sociedade europeia e colonial, marcando profundamente a história do catolicismo e da educação.

Em 1599, o *Ratio Studiorum* estabeleceu um sistema pedagógico unificado para os colégios jesuítas, padronizando tanto os métodos de ensino quanto os currículos. Essas instituições educacionais, cujo número cresceu continuamente desde a fundação do primeiro colégio em Messina em 1548, transformaram-se nos principais centros de formação intelectual da época. Em meados do século XVIII, o método de ensino jesuíta mantinha-se fiel à obra, ancorando-se na filosofia aristotélica e na teologia tomista. Mostrava-se, contudo, pouco receptivo às novas descobertas científicas, demonstrava limitações diante dos desafios do Iluminismo e era visto como arqueologicamente ultrapassado por muitos intelectuais da época, vários dos quais, ironicamente, haviam sido formados pelos próprios jesuítas.

A imagem apresenta múltiplas referências aos eventos que precipitaram a supressão da Companhia de Jesus, bem como às acusações que a Ordem enfrentou durante seu processo de dissolução. O caixão simbólico da Companhia aparece ladeado pelos brasões dos reinos que primeiro expulsaram os jesuítas e posteriormente pressionaram o Papa a decretar sua extinção. Conforme explicado no texto que acompanha a gravura, os soldados que marcham à frente do cortejo representam as forças paraguaias, aludindo aos conflitos entre as missões jesuítas na América do Sul e as coroas ibéricas. A cena também incorpora elementos relativos à controversa teologia moral dos inicianos, suas atividades educativas e missionárias, além de representações alegóricas de seu declínio.

Embora a imagem pretenda homenagear o Papa Clemente XIV, cujo elogio o observador é convidado a apreciar no texto que a acompanha, sua mensagem geral permanece profundamente ambivalente. O grande cortejo fúnebre, com sua abundância de figuras e elementos grotescos, transmite inegavelmente uma intenção satírica.

Contudo, uma análise mais atenta revela ambiguidade quanto ao verdadeiro alvo da crítica: seria a própria Companhia, representada pela figura feminina enlutada no topo da composição, ou antes os participantes do funeral, o Papa, as autoridades eclesiásticas, que, juntamente a músicos e acompanhantes, assumem aparência de atores numa farsa teatral?

Embora a intenção do artista permaneça aberta a interpretações, é evidente que a representação transmite um desfecho obscuro e inglório. Como sabemos, a supressão da Companhia de Jesus suscitou reações contraditórias entre seus contemporâneos, fato que esta imagem complexa parece refletir com eficácia.

A supressão da Companhia de Jesus exige uma reavaliação do significado desse evento no contexto do Iluminismo e do despotismo esclarecido. A queda da Ordem pode ser interpretada como uma vitória conjunta do Estado Português, dos pensadores iluministas e do absolutismo sobre a influência eclesiástica. Contudo, cabe ressaltar que o Iluminismo não pode ser reduzido a uma leitura única.

Mesmo adotando uma concepção moderna e diferenciada de Iluminismo, a extinção da Companhia de Jesus deve ser compreendida como um evento que sintetiza as principais tendências do período: a ascensão do poder secular sobre as instituições religiosas, a reconfiguração do espaço público intelectual e as tensões inerentes ao projeto modernizador das monarquias reformistas.

O funeral pombalino da Companhia de Jesus representa, assim, um episódio sintomático das transformações do poder no século XVIII, onde a eliminação de uma instituição eclesiástica influente se fez acompanhar por toda uma liturgia de destruição material e cultural. Como todo ritual fúnebre, porém, continha em si uma contradição: ao mesmo tempo que declarava a morte da Ordem, inadvertidamente testemunhava seu poder, pois só se enterra formalmente aquilo que ainda representa uma ameaça.

A posterior restauração da Companhia em 1814 viria a comprovar que, no campo das forças históricas, mesmo os funerais mais elaborados podem se revelar meros hiatos no fluxo da história, ou, como diz a velha máxima do futebol brasileiro: o jogo só termina quando acaba.

O estudo da supressão da Companhia de Jesus através de representações visuais, como a análise da imagem satírica do funeral da Companhia de Jesus, demonstra o potencial das fontes iconográficas para a compreensão de processos históricos complexos. Se a imagem nos oferece um testemunho carregado de intencionalidades políticas, as produções cinematográficas apresentam desafios igualmente ricos. É o que veremos no próximo capítulo.

“A função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o leem, o impacto da obra de arte”

(André Bazin, em *O que é o cinema?*, 2014).

4. Luz, câmera e ação: o cinema como fonte histórica

Se, como propõe Bazin (2014), a crítica cinematográfica é um exercício de prolongamento da obra, cabe perguntar: quais ferramentas metodológicas permitem ao historiador decifrar o cinema como documento válido para a investigação histórica? Essa questão ressoa a provocação de Marc Ferro (1973, p. 109, tradução nossa): “Seriam os filmes objetos indesejados para os historiadores?”¹⁴ A pergunta revela um paradoxo fundamental, pois, apesar de sua existência centenária e de seu papel central na cultura visual moderna, os filmes permanecem frequentemente à margem da prática historiográfica; às vezes, sequer são listados entre as fontes e não se inserem no universo mental dos pesquisadores¹⁵ (Ferro, 1973).

Nos primórdios da reflexão sobre cinema, as fronteiras entre a teoria cinematográfica e a teoria literária eram particularmente fluidas. Essa convergência disciplinar não era acidental, afinal muitos dos pioneiros que estabeleceram as bases da análise fílmica provinham de áreas como a psicologia e dos estudos literários, trazendo consigo métodos e preocupações de seus campos de origem.

O psicólogo alemão Hugo Münsterberg, em *The Photoplay: a Psychological Study* (1916), foi um dos primeiros a investigar os mecanismos perceptivos envolvidos na experiência cinematográfica, antecipando questões que só seriam retomadas décadas depois pela psicologia cognitiva. Seu compatriota Rudolf Arnheim, na obra *Film as Art* (1932), aplicou os princípios da *Gestalt* para demonstrar como as limitações técnicas do cinema mudo (ausência de cor, profundidade de campo restrita) na verdade potencializavam sua expressividade artística.

Do campo literário, destacou-se o húngaro Béla Balázs, cuja *Theory of the Film* (1952) estabeleceu conexões profundas entre a linguagem cinematográfica e as formas narrativas tradicionais. Balázs via no *close-up* uma espécie de poesia visual capaz de revelar dimensões

¹⁴ “Le film serait-il un document indésirable pour l'historien?”.

¹⁵ “Bientôt centenaire, mais ignoré, il n'est même pas rangé parmi les sources laissées pour compte. Il n'entre pas dans l'univers mental de l'historien”.

inacessíveis ao olhar cotidiano. Paralelamente, Siegfried Kracauer, em *From Caligari to Hitler: a Psychological History of the German Film* (1947), desenvolveu uma abordagem singular que articulava análise fílmica, história cultural e psicologia social para desvendar os traumas coletivos da Alemanha.

No contexto soviético, as teorias de montagem de Vsevolod Pudovkin e Sergei Eisenstein representaram talvez a contribuição mais radical para o pensamento cinematográfico. Enquanto Pudovkin, em *Film Technique* (1926), concebia a montagem como um princípio de construção narrativa análogo à sintaxe literária, Eisenstein propôs em seus escritos teóricos uma verdadeira dialética das imagens, onde o choque entre planos geraria significados novos, método que aplicou magistralmente em obras como *Outubro* (1928), reconstrução cinematográfica da Revolução Russa.

Essa rica tradição interdisciplinar continua a oferecer ferramentas preciosas para pensar o cinema não apenas como objeto artístico, mas como documento histórico de primeira grandeza. Como demonstra a obra desses pioneiros, a análise fílmica exige sempre um olhar múltiplo, capaz de articular forma e conteúdo, técnica e sociedade, intenção e recepção.

A resistência inicial dos historiadores em reconhecer o cinema como fonte legítima de pesquisa reflete um duplo preconceito: contra a nova linguagem artística e contra seu caráter popular. Durante décadas, prevaleceu a visão reducionista que enquadrava o cinema como mero entretenimento das massas, uma espécie de arte menor destinada aos iletrados, distante da seriedade exigida pela investigação histórica. Que utilidade para a História poderia ter a chegada de um trem em uma estação francesa¹⁶ (Ferro, 1973)? Essa postura ignorava o fato de que, desde a exibição pioneira de *A Chegada do Trem na Estação* (Figura 17), dos Irmãos Lumière, em 1896, o cinema já se revelava como poderoso instrumento de registro e interpretação da realidade.

Durante muito tempo, o cinema foi visto como uma forma de arte menor, um simples passatempo para as massas. Acreditava-se que assistir a um filme era uma atividade puramente passiva; bastava sentar na poltrona e deixar as imagens rolares diante dos olhos. Essa visão reducionista ignorava por completo a verdadeira natureza da linguagem cinematográfica.

¹⁶ “L'Histoire est comprise du point de vue de ceux qui ont pris en charge la société: hommes d'État, diplomates, magistrats, entrepreneurs et administrateurs. Ils ont précisément contribué à l'unité de la patrie, à la rédaction des lois sacrées qui nous font libres, etc. A une date où la centralisation renforce le pouvoir de l'État des dirigeants de la capitale, où l'emprise du capitalisme gagne, où d'un côté du Rhin, il s'agit de persuader au peuple que Berlin a la grandeur de Rome, de l'autre côté du fleuve que Paris est une nouvelle Athènes, à cette date où le conflit européen pointe, où la frénésie guerrière ou pacifiste gagne l'idéologie, où le philosophe, le juriste, l'historien sont déjà mobilisés, de quelle utilité à l'Histoire pourrait être le folklore, dont la survivance atteste précisément que l'unification culturelle du pays n'est pas totalement achevée; de quelle utilité à l'Histoire pourrait être ce premier petit bout de film qui représente Un train entrant en gare de La Ciotat?” (Ferro, 1973, p. 111).

Figura 17: L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, dos Irmãos Lumière



Fonte: CineSesc – Sesc Paraná

Na realidade, o cinema sempre foi muito mais do que mero entretenimento. Desde seus primeiros anos, revelou-se uma forma de expressão complexa, capaz de registrar a realidade, transmitir ideias e emocionar o público. Cada filme é o resultado de inúmeras escolhas artísticas e técnicas, desde a composição dos planos até o ritmo da edição, que exigem do espectador atenção e sensibilidade para serem plenamente apreciadas.

As primeiras filmagens já capturavam cenas do cotidiano, registros de lugares e costumes que hoje são documentos sobre épocas passadas. Com o tempo, desenvolveu-se a capacidade de usar a linguagem cinematográfica não apenas para mostrar, mas para interpretar a realidade, oferecendo visões particulares sobre acontecimentos e contextos sociais. O que antes era visto como simples diversão se revelou, na verdade, uma poderosa forma de arte e um valioso instrumento para compreender a sociedade e a história.

Ninguém negaria hoje que a arte do cinema é a arte popular de nosso século, infelizmente não no sentido de que é o produto do espírito popular, mas ao contrário, no sentido em que o povo, e particularmente a população urbana, é em certa medida o produto desta arte, uma arte que é, na época, uma indústria¹⁷ (Balázs, 1952, p. 21, tradução nossa).

¹⁷ “No one would deny today that the art of the motion picture is the popular art of our century unfortunately not in the sense that it is the product of the popular spirit but the other way round, in the sense that the of the people, and particularly of the urban population is to a extent the product of this art, an art that is at the time a industry”.

A fala de Balázs reflete como o cinema, em seus primórdios, foi frequentemente subestimado e visto como uma forma de arte menor, muitas vezes relegado ao *status* de mero entretenimento ou espetáculo popular. Essa deslegitimação era reforçada por estereótipos que associaram o cinema a uma produção cultural de massa, supostamente superficial e comercial.

A mudança de percepção em relação ao cinema como uma forma de arte séria, e até mesmo como um campo de estudo acadêmico, ganhou força com o surgimento da revista *Cahiers du Cinéma* na década de 1950. Os críticos e cineastas associados à publicação, como André Bazin, Éric Rohmer, François Truffaut, Claude Chabrol e Jean-Luc Godard, não apenas defendiam o cinema como uma linguagem artística autônoma, mas também teorizavam sobre sua estética e sua capacidade de expressão única. Eles foram fundamentais para o desenvolvimento da *Nouvelle Vague*, um movimento que revolucionou a forma de fazer e pensar o cinema, priorizando a autoria do diretor, a política dos autores e experimentações narrativas e visuais.

Por outro lado, a indústria de Hollywood, desde o início do século XX, consolidou um modelo de produção baseado no *studio system*¹⁸, com filmes feitos em larga escala, seguindo fórmulas narrativas convencionais e com forte apelo comercial. A expansão do cinema estadunidense se intensificou após a Segunda Guerra Mundial, transformando as produções em produtos universais. Sua estrutura industrial foi organizada para maximizar lucros, marcando o momento histórico em que o filme se tornou uma mercadoria e o cinema, uma indústria. De certo modo, esse padrão representou o fim de um cinema mais ingênuo e artesanal e deu início à sua internacionalização. Enquanto a *Nouvelle Vague* buscava uma abordagem autoral e artística, *Hollywood* priorizava o entretenimento, reforçando, por muito tempo, a dicotomia entre cinema comercial e cinema de arte. No entanto, o reconhecimento do cinema como uma forma legítima de expressão artística e cultural deve muito ao trabalho teórico e prático desses pensadores e cineastas.

Superada a fase inicial, compreendemos o cinema como um sistema vivo inserido na sociedade, um mecanismo que não apenas reflete, mas também interpreta e desvela as estruturas sociais. Como observa Ferro (1973, p. 113): “A câmera revela o funcionamento real dessas pessoas; ela diz mais sobre elas do que elas gostariam de mostrar. Ela revela o segredo, mostra o reverso de uma sociedade e seus lapsos. Ela chega às estruturas¹⁹”. Essa capacidade de penetração nos leva a

¹⁸ Sistema em que a filmagem, a produção e a distribuição de filmes são dominadas por um pequeno grupo de gigantes da indústria cinematográfica.

¹⁹ “La caméra révèle le fonctionnement réel de ceux-là, elle dit plus sur chacun qu'il n'en voudrait montrer. Elle dévoile le secret, elle montre l'envers d'une société, ses lapsus. Elle en atteint les structures. C'est plus qu'il n'en faut pour qu'après l'heure du mépris vienne celle de la suspicion, de la crainte. L'image, les images sonores, ce produit de la nature, ne sauraient avoir, comme le Sauvage, ni langue ni langage. L'idée qu'un geste pourrait être une phrase, ce regard, un long discours, c'est tout à fait insupportable: cela signifierait-il que l'image, les images sonores, le cri de cette fillette, cette foule apeurée, constituent la matière d'une autre Histoire que l'Histoire, une contre-analyse de la société”.

questionar: qual é, de fato, a realidade dessa sociedade capturada pelo cinema, e como podemos definir o real na imagem cinematográfica?

Para Morin (2014), as representações fílmicas transcendem a mera reprodução do mundo, constituindo-se como os próprios objetos em si; a imagem cinematográfica não apenas mostra, mas é em si uma forma de realidade. Essa realidade cinematográfica pode manifestar-se de diversas maneiras: como algo desconhecido, que ainda demanda decifração; como imagem autorreferencial, que fala sobre seu próprio meio; como não-imagem, quando assume o caráter de falsificação ou simulacro; como representação direta da realidade, caso típico do documentário, ainda que dentro de certos limites; ou, finalmente, como não-realidade, construção puramente ficcional que, paradoxalmente, pode revelar verdades profundas sobre o mundo em que vivemos.

Essa complexa relação entre cinema e realidade nos mostra como a sétima arte opera simultaneamente como espelho e construtor de visões de mundo, capaz tanto de documentar o existente quanto de imaginar o possível. Estas questões revelam-se particularmente sensíveis e demandam profunda reflexão, pois as imagens que produzimos e consumimos não surgem no vazio, são criaturas de nossas ideologias, moldadas por lógicas culturais específicas e estimuladas por contextos históricos particulares.

Forma-se assim, no processo de criação e recepção cinematográfica, o que poderíamos chamar de uma coluna vertebral da imagem, uma estrutura invisível que sustenta e direciona nossos modos de ver. Como bem compreendeu Morin (2014), é nossa cultura, com seus valores, traumas e aspirações, que acaba por traçar os caminhos que nossas representações seguirão.

Nesse sentido, o autor nos alerta que “Toda realidade percebida passa, portanto, através da forma de imagem. Depois renasce na memória, ou seja, imagem de uma imagem” (Morin, 2014, p. 11). Essa dupla mediação, da realidade em imagem e da imagem em memória, cria um jogo de espelhos onde o cinema se revela particularmente potente. Não por acaso, Morin (2014, p. 11) acrescenta que “É como representação da representação viva que o cinema nos convida a refletir sobre o imaginário da realidade e a realidade do imaginário”.

Esse duplo movimento, onde o real se faz imaginário e o imaginário adquire espessura de real, constitui o cerne da experiência cinematográfica, transformando o cinema não apenas em meio de representação, mas em espaço privilegiado para interrogarmos os próprios mecanismos através dos quais construímos sentido sobre o mundo e sobre nós mesmos. A imagem fílmica surge então como esse lugar paradoxal onde a cultura se reflete, se questiona e, eventualmente, se transforma.

Diante dessa complexa relação entre imagem e realidade, entre representação e interpretação, o cinema revela-se não apenas como objeto de estudo, mas como fonte privilegiada de pesquisa, um documento vivo que captura, constrói e questiona o mundo. Se, como vimos, as imagens carregam em si as marcas de nossa cultura e de nossos imaginários, elas também se tornam testemunhos históricos, artefatos culturais e dispositivos que demandam análise crítica. A seguir, exploraremos como o cinema opera como fonte de pesquisa.

4.1. O cinema como fonte de pesquisa

Após a defesa de qualificação da minha tese, em agosto de 2023, muitas questões levantadas pela banca examinadora, particularmente a indagação do professor Joaquim, ecoaram em minha mente. Seu questionamento aparentemente simples: “Mas afinal... cinema: fonte de quê?”, anotado às pressas em meu já combalido caderno de guerra contra o esquecimento, transformou-se gradativamente em objeto de profunda análise. Minha resposta mental: “Fonte de pesquisa, ué!”, mostrou-se, após exame mais cuidadoso, surpreendentemente reducionista diante das múltiplas camadas de complexidade que aquela pergunta encerrava.

Retornei, então, ao material compilado durante as disciplinas do doutorado, em especial aos estudos de Metodologia, onde redescobri um artigo de Dario Ragazzini, texto que havia lido e anotado, mas cuja relevância para minha pesquisa não havia plenamente compreendido em minhas reflexões iniciais. A segunda referência fundamental surgira das próprias sugestões da banca: os trabalhos do pesquisador José D'Assunção Barros.

Dario Ragazzini, em seu artigo sobre *Para quem e o que testemunham as fontes da História da Educação?* (2001), analisa a natureza e a aplicação desses materiais em pesquisas, destacando três dimensões fundamentais: a identificação, a aplicação e a relação do historiador com as fontes. O autor argumenta que “as fontes não falam por si”, mas funcionam como evidências, resíduos ou testemunhos que, quando devidamente interrogados, podem responder a questões específicas, embora com limitações, pois revelam apenas um conjunto restrito de fatos.

Ragazzini (2001) enfatiza que a fonte é sempre uma construção do pesquisador, servindo como ponte com o passado e permitindo formas de verificação, mas ressalta que, embora originárias do passado, as fontes deixam de pertencer a ele quando submetidas à investigação. O autor propõe três âmbitos de análise inter-relacionados: (1) o contexto de produção dos documentos, onde são

gestados e concebidos; (2) o âmbito da seleção documental, envolvendo os processos de escolha, inventário e catalogação dos materiais a serem utilizados e (3) a esfera interpretativa, que engloba a relação dinâmica entre o pesquisador (com suas questões e metodologias) e os resultados almejados, considerando o estágio da pesquisa, hipóteses, abordagens metodológicas e estilo de análise.

Essa tripla perspectiva revela como as fontes são simultaneamente vestígios do passado e construções do presente, ganhando significado na intersecção entre sua origem histórica e as questões que lhes são dirigidas pelo investigador.

Barros (2019) conceitua o cinema como paradigma das “fontes complexas” na pesquisa histórica, por integrar múltiplas linguagens em um único artefato cultural. O autor destaca que a fonte fílmica sintetiza três dimensões fundamentais: (1) a verbalização (oral e escrita); (2) a imagem (em movimento ou fixa) e (3) o sonoro (trilhas, efeitos e música). Essa convergência de códigos faz do cinema uma fonte privilegiada para análise histórica, capaz de articular narrativas visuais, textuais e sonoras em uma mesma produção.

Na prática, a análise cinematográfica não exige necessariamente um espaço adequado para a identificação de vestígios históricos. Embora parte importante do trabalho envolva o garimpo em acervos, onde muitas obras ainda aguardam, em latas e rolos de filme, sua revelação ou restauração pelos curadores, os filmes já disponíveis oferecem um material riquíssimo. Eles permitem compreender a difusão de ideias, comportamentos e as complexas relações entre conjunturas políticas, estruturas sociais e dinâmicas econômicas de diferentes períodos históricos.

Nos últimos anos, observa-se um crescente interesse acadêmico pelo cinema como fonte de pesquisa histórica. Os estudos pioneiros de Marc Ferro abriram caminho para essa abordagem, ao analisar o cinema como um dispositivo que reproduz e revela as lutas sociais. Em sua perspectiva crítica, Ferro (1973) compreende as obras cinematográficas como documentos capazes de comunicar e tornar visíveis as batalhas cotidianas e os conflitos sociopolíticos de uma época.

O cinema, nessa perspectiva, oferece modelos que auxiliam na compreensão do mundo, modelos estes que podem tanto reforçar quanto questionar visões estabelecidas. Isso estabelece um diálogo constante entre os fatos históricos e suas representações cinematográficas. Como demonstram os estudos na área, os filmes nunca são neutros, afinal toda produção carrega escolhas narrativas, perspectivas ideológicas e intenções que refletem seu contexto de criação. Em linhas gerais, o pressuposto metodológico fundamental é a associação entre o cinema e a história. Os filmes são aberturas onde podemos compreender as relações de dominação e poder; afinal, todo filme seria um documento histórico (Ferro, 1973).

É fundamental estabelecer uma clara distinção entre o fato cinematográfico e o fato fílmico, pois essa diferenciação orienta toda abordagem analítica posterior. O fato cinematográfico engloba

a dimensão produtiva e industrial do cinema: desde os mecanismos de financiamento e as condições materiais de produção (como equipamentos e tecnologias), até a infraestrutura de distribuição e exibição. Já o fato fílmico refere-se à obra em si enquanto produto finalizado, abarcando seus elementos constitutivos: a construção da imagem (enquadramentos, iluminação, cenografia), a narrativa (roteiro, estrutura dramática), a sonoridade (trilha, efeitos, diálogos) e a montagem. Essa distinção é crucial porque determina se a análise focará nos processos de criação (contexto de produção) ou na materialidade da obra (texto fílmico), embora ambas as dimensões possam ser articuladas.

O binômio imagem-som, constitutivo da linguagem cinematográfica, remete às múltiplas dimensões do mundo sensível: são vestígios que preservam a condição de documentos históricos e nos conduzem a (re)pensar a historicidade da própria história, por meio das reflexões que o filme propõe sobre as modalidades narrativas, as relações com o tempo, a realidade e sua representação.

A utilização do cinema como ferramenta de análise epistemológica traz consigo certas complexidades, uma vez que diversos fatores interferem na produção cinematográfica. A indústria audiovisual exerce um papel determinante no controle do que é mostrado, de como é filmado e de como as mensagens são elaboradas. É verdade que existem produções independentes, mas mesmo estas não escapam completamente à pressão exercida pelas lógicas mercadológicas. Ainda assim, o cinema continua sendo um importante testemunho do mundo.

Mas o que exatamente testemunha o filme? Qual é a ligação entre as representações cinematográficas e as mentalidades imaginadas pelos espectadores? Que distorções, silêncios ou apagamentos se operam nas imagens? Quais os usos possíveis das fontes fílmicas? Essas perguntas nos levam a uma série de outros questionamentos, mas é essencial não perder de vista que, apesar de suas limitações, o cinema configura-se como uma forma legítima de leitura e interpretação do mundo.

As imagens podem até não corresponder fielmente à realidade de um fato, mas atestam sua existência, expressam intencionalidades e condensam visões de época. Assim, o cinema não apenas reproduz o real, mas também o reformula, criando espaços de significação e memória.

Cinema: fonte de quê? Fonte de sentidos, de disputas, de afetos, de memórias, de ideologias e de construções culturais. Mais do que um espelho da realidade, o cinema é um espaço de elaboração narrativa onde os acontecimentos são reencenados, os personagens são ressignificados e as versões da história são negociadas. Se a história busca compreender os processos do passado com base em vestígios documentais, o cinema oferece imagens que dramatizam esses vestígios, criando um campo de tensões entre o verossímil e o verdadeiro, entre o histórico e o imaginado.

Um filme não é apenas um reflexo da sociedade, mas também um agente ativo na sua transformação, um operador ideológico que atua na formação de mentalidades. Assim, o cinema se converte em fonte de interpretação, de subjetividades e de narrativas que interpelam diretamente a historiografia tradicional, desafiando seus cânones e ampliando suas possibilidades pedagógicas e epistemológicas.

Por um lado as fontes não falam per se. São vestígios, testemunhos que respondem – como podem e por um número limitado de fatos – às perguntas que lhes são apresentadas. A fonte é uma construção do pesquisador, isto é, um reconhecimento que se constitui em uma denominação e em uma atribuição de sentido; é uma parte da operação historiográfica. Por outro lado, a fonte é o único contato possível com o passado que permite formas de verificação (Ragazzini 2001, p. 14).

As fontes permitem identificar materialmente e interpretar culturalmente as intencionalidades inscritas em seu processo de produção. Elas podem ser compreendidas como resultado de camadas sobrepostas, um complexo formado por diversas camadas, composto por múltiplos níveis de relações. Ao final, o que se observa são diversas camadas de informação justapostas para formar um projeto único. Contudo, essa unidade representa, na realidade, a síntese de níveis coexistentes, com múltiplas formas e organizados ao longo do tempo, que são lidos em profundidade a partir da camada mais recente. Essa leitura, embora aparentemente uniforme por apresentar-se como um todo coeso, não elimina a multiplicidade de vozes e temporalidades que a constituem.

Essa natureza multicamada das fontes históricas nos conduz a uma reflexão essencial sobre os filmes como documentos. Se toda fonte material resulta da sobreposição de camadas materiais e culturais, os filmes registram de maneira particular, não como cópias exatas da realidade, mas como documento e testemunha.

O cinema é, antes de tudo, uma forma de espetáculo e um produto pensado para consumo. Por sua natureza comercial, os filmes são criados para serem vendidos. No entanto, isso não lhes tira o estatuto de utilidade social. Sua função primordial consiste em produzir imagens que circulam no mundo real, assim como revistas, jornais, cartas e fotografias. Mesmo as obras de ficção possuem valor, pois abordam questões humanas com a mesma relevância do teatro ou dos romances.

Em casos particulares, o cinema pode até mesmo assumir funções políticas e sociais. Dessa forma, produz um efeito próximo ao da propaganda. Foi a partir dessa premissa que Ferro (1993)

apresentou o cinema como agente e testemunha. O cinema do período pós-guerra expôs essas questões ao aproximar o público das tensões políticas e sociais, como, por exemplo, os filmes *Alemanha, Ano Zero* (1948), de Roberto Rossellini, ou *Umberto D* (1952), de Vittorio de Sica.

Os filmes, assim como outros documentos históricos, deixam pistas valiosas sobre o passado. Quando articulamos essas pistas com nossa pesquisa, podemos investigar importantes questões: como viviam as populações nas missões religiosas, como se desenvolvia o trabalho dos jesuítas com os povos indígenas, de que forma as reformas implementadas por Pombal afetaram a vida dessas comunidades, e como o cinema posteriormente construiu e difundiu representações sobre esses acontecimentos históricos. Dessa maneira, os filmes assumem um papel fundamental como fontes para a pesquisa histórica, apresentando-se ao investigador como peças essenciais de um complexo quebra-cabeça do passado, que precisam ser cuidadosamente analisadas e contextualizadas em conjunto com outras evidências históricas.

4.2. O filme como vestígio

Siegfried Kracauer (2004) propunha que os filmes revelam comportamentos coletivos de uma sociedade. Já Ferro (1973) desenvolve uma contra-análise social através de um olhar que busca se desvencilhar dos pressupostos históricos convencionais. O cinema frequentemente expõe fissuras no discurso dominante, seja através de representações paternalistas, seja pela perpetuação de estruturas opressivas. Entre essas representações, os pesquisadores demonstram particular interesse por filmes que narram experiências históricas concretas.

Como produto cultural e industrial, o cinema suscita questionamentos fundamentais: qual o real valor historiográfico que podemos atribuir a uma obra fílmica? Até que ponto as demandas da indústria cinematográfica moldam discursos, mentalidades e narrativas? Em que medida as obras reproduzem as perspectivas dos grupos dominantes?

O cinema de ficção, em particular, oferece ricas possibilidades para refletir sobre questões de representação. Se por um lado as imagens cinematográficas frequentemente se alimentam de modelos culturais de longa duração, por outro podem igualmente veicular novos anseios e perspectivas.

Assim, o cinema aproveita sua capacidade única de capturar tanto a densidade do passado quanto as inovações que moldam a história. Não obstante, sua verdadeira eficácia revela-se ao demonstrar como esses elementos se articulam com tradições existentes e com as contradições que

desafiam o *status quo*. Consolida-se, dessa forma, uma perspectiva dominante que reconhece no cinema um instrumento privilegiado para visualizar e analisar o imaginário social e cultural. Por conseguinte, o cinema consolida-se como ferramenta valiosa para o registro histórico em três dimensões fundamentais: a antropológica, a social e a política.

A utilização de filmes como fonte histórica proporciona um entendimento mais profundo tanto dos equívocos temporais que constroem a narrativa histórica, quanto da complexidade das representações que se entrelaçam em estratégias de persuasão ou enquadramento ideológico. Essa dupla capacidade confere ao cinema o singular estatuto de “historiador inconsciente” das dinâmicas.

A tendência mais recente nas pesquisas históricas consiste em examinar as relações de aproximação entre as perspectivas do cinema e da história. Como bem afirmou Le Goff (1990), a memória não se confunde com a história. Através de sua função como monumento memorial, o cinema assume um papel fundamental ao transpor para a ficção justamente aquilo que a memória oficial tentou ocultar. Um exemplo emblemático é *A Missão* (1986), filme no qual se encontram múltiplos discursos em tensão: filopombalinos, antipombalinos, antijesuíticos, além da heroização dos padres. Dessa forma, a obra cinematográfica transforma-se em testemunha dos eventos históricos, ao mesmo tempo que os reconstrói através de imagens de um tempo passado, oferecendo não um retrato fiel, mas uma interpretação carregada de significados políticos e culturais.

Os filmes possuem a capacidade de iluminar realidades históricas, transportando os espectadores para o centro de dramas sociais, seja através de representações totais da realidade, seja por recortes específicos. Podemos observar isso nas representações das Guerras Guaraníticas e dos massacres indígenas em *A Missão* (1986), ou nas questões econômicas brasileiras ligadas à exploração de metais e pedras preciosas em *Xica da Silva* (1976). Nestas obras, os filmes não apenas convidam o público a revisitar episódios da história, mas assumem papéis ativos na construção de narrativas históricas. Através dessas representações, os filmes resgatam as histórias de indivíduos e grupos que foram sistematicamente esquecidos ou apagados pelos registros oficiais.

O cinema recupera, através de suas próprias interpretações, os vestígios deixados no passado. Faz refletir sobre a importância e o papel da micro-história ao remontar e reconstruir os fragmentos daquilo que escapa ao macro. Ginzburg (2006) aponta que uma das desvantagens para os historiadores é que as culturas das classes dominadas são cercadas de fontes predominantemente orais. Dessa forma, seus pensamentos, crenças e modos de vida chegam até nós via filtros e intermediários; os fatos podem chegar deformados. Já a autoria dos escritos estaria ligada a membros da classe dominante, particularmente nobres e clérigos.

Relacionando à presente pesquisa, podemos utilizar o cinema, por exemplo, para investigar como se dá o processo de criação da figura do Marquês de Pombal, o impacto de suas reformas, sua evolução enquanto político e a tipificação nas narrativas através dos registros coletados. O cinema, enquanto ferramenta de investigação histórica, oferece um campo fértil para a análise crítica da figura do Marquês de Pombal e de seu legado. Através da linguagem cinematográfica, é possível explorar não apenas os fatos históricos em si, mas também as diversas camadas de interpretação que se constroem em torno deles. O cinema não se limita a reproduzir eventos do passado; ele os reinterpreta, questiona e, muitas vezes, os ressignifica, tornando-se um espaço privilegiado para discutir como a história é contada, por quem e com quais intenções.

Um dos aspectos mais relevantes que a análise fílmica permite investigar é o processo de construção da imagem histórica de Pombal, que revela muito sobre os contextos políticos e culturais em que os filmes foram produzidos. Por exemplo, em períodos de maior centralização política, Pombal pode ser retratado como um herói nacional, enquanto em momentos de crítica ao autoritarismo, sua figura pode ser associada à repressão e ao controle. O cinema, portanto, não apenas reflete as diferentes leituras históricas, mas também as amplifica e as transmite a um público mais amplo.

Além disso, o impacto das reformas pombalinas pode ser analisado sob uma nova perspectiva quando examinado através das lentes cinematográficas. As mudanças econômicas, como a reorganização das atividades comerciais, assim como as transformações sociais, incluindo a expulsão dos jesuítas e a reestruturação do sistema educacional, ganham vida nas narrativas fílmicas. Essas representações permitem visualizar não apenas os efeitos imediatos das políticas de Pombal, mas também suas consequências de longo prazo na sociedade portuguesa e, por extensão, no Brasil colonial. O cinema, ao dramatizar esses eventos, torna tangíveis as tensões e os conflitos que marcaram o período, oferecendo uma compreensão mais dinâmica e sensorial do passado.

A trajetória política de Pombal também pode ser reavaliada através do cinema. Desde sua ascensão ao poder durante o reinado de D. José I até sua queda após a morte do monarca, o cinema pode explorar as estratégias que ele empregou para consolidar seu governo, suas alianças e seus embates com outros grupos de poder. Filmes que retratam esse período podem destacar, por exemplo, sua relação ambígua com a Igreja, sua administração durante a reconstrução de Lisboa após o terremoto de 1755 ou seu papel na política externa portuguesa. Essas narrativas ajudam a entender não apenas o homem por trás do mito, mas também as estruturas de poder que moldaram seu governo.

Por fim, as representações cinematográficas de Pombal e de seu tempo revelam muito sobre como a história é apropriada e reinterpretada. Os filmes não são meros registros neutros; eles são produtos de seu tempo e carregam as marcas das ideologias e dos debates contemporâneos à sua produção. Ao analisar como Pombal é retratado no cinema, podemos identificar quais aspectos de sua biografia são enfatizados, quais são omitidos e como essas escolhas refletem visões específicas sobre poder, modernização e colonialismo.

Os vestígios apresentados nas obras cinematográficas funcionam como pistas decifráveis para compreender a construção mítica em torno da figura do ministro, revelando-se como sintomas eloquentes de seu tempo. Essas manifestações fílmicas encapsulam traços fundamentais de um fenômeno histórico que, através de leis, decretos e ações políticas, se enraizou tanto no imaginário coletivo quanto na realidade concreta do espaço luso-brasileiro. O cinema, nesse sentido, não apenas registra, mas corporifica as contradições dessa herança histórica.

Essa perspectiva nos permite compreender como o cinema presta um duplo serviço à investigação histórica: por um lado, observa criticamente a validação social das narrativas sobre o passado; por outro, questiona a eficácia dessas construções discursivas ao expor os mecanismos de ficcionalização da história. Ao fazê-lo, revela as tensões entre o lugar da ficção e a (re)constituição da verdade factual, demonstrando que a busca histórica nunca é neutra ou desinteressada.

Como fonte histórica, o cinema transcende a simples reconstrução representacional da realidade para assumir um papel mais complexo: ele desvela modos de ver, fazer, pensar e sentir que caracterizaram determinados contextos históricos. Essa capacidade o torna um documento indispensável, não por pretender ser espelho fiel da sociedade (ilusão que nenhuma fonte histórica sustenta), mas por revelar, através de seus próprios processos de escrita cinematográfica, as lógicas de construção narrativa que aproximam o fazer fílmico do fazer histórico.

4.3. A análise da obra cinematográfica

O que significa analisar uma obra cinematográfica e por que esse exercício é importante para esta tese? Analisar um filme, videoclipe ou série de televisão nos permite situar o objeto em seu contexto histórico. Além disso, possibilita ao pesquisador investigar as estruturas e formas que constituem a obra cinematográfica, como iluminação, edição, trilha sonora, roteiro, direção, além

dos aspectos de distribuição e produção. Esses elementos, analisados tanto através da decupagem quanto do exame técnico, operam tanto no interior quanto no exterior do discurso cinematográfico.

O estudo das obras cinematográficas que retratam a figura do ministro português oferece um rico campo de investigação para compreender como se constroem e transformam as representações históricas ao longo do tempo. Através da análise sistemática dessas produções, é possível identificar os diversos discursos que moldaram a imagem deste personagem histórico, revelando as nuances e contradições de seu legado político.

A expulsão dos jesuítas, ato emblemático de seu governo, serve como exemplo privilegiado para observar como o cinema aborda as complexidades de sua ação reformista. A variação discursiva nas obras não é aleatória, mas reflete diretamente o contexto histórico de produção de cada obra, os interesses dos produtores e as concepções historiográficas dominantes em cada época.

A análise técnica dessas obras permite ir além do conteúdo explícito, desvendando como as escolhas de linguagem cinematográfica, fotografia, montagem e trilha sonora, contribuem para construir determinadas visões do personagem. A iluminação, por exemplo, pode ser usada para criar uma aura heroica ou, ao contrário, para sugerir sombras autoritárias.

Este exercício analítico constante de reconstrução das imagens através dos discursos cinematográficos permite compreender como o cinema não apenas reflete, mas ativamente constrói visões da história. Cada filme, com suas escolhas estéticas e narrativas, oferece uma interpretação específica do passado, contribuindo para o debate historiográfico sobre este período crucial da história luso-brasileira. Mais do que documentos sobre a história, essas obras são documentos da história, testemunhos valiosos sobre como diferentes épocas interpretaram e ressignificaram o legado deste controverso estadista.

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto filmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise.

Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante: reconstruir o filme ou

fragmento. É evidente que essa reconstrução não apresenta qualquer ponto em comum com a realização concreta do filme. É uma “criação” totalmente assumida pelo analista, é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade. O analista traz algo ao filme; por sua atividade, à sua maneira, faz com que o filme exista (Vanoye; Goliot-Lété, 1994, p. 15).

Ao comparar a análise fílmica com a decomposição química da água, os autores propõem um método rigoroso que se desenvolve em duas etapas complementares: uma fase analítica de desconstrução e uma fase sintética de reconstrução interpretativa. Na primeira fase, a analogia com o procedimento científico revela-se particularmente instigante. O analista é convidado a despedaçar o texto fílmico, separando seus elementos constitutivos: planos, sequências, movimentos de câmera, trilha sonora, iluminação, entre outros componentes técnicos e narrativos. Esse processo de dissecação permite superar a apreensão global da obra, que muitas vezes impede a percepção isolada de cada elemento. Trata-se de um exercício que pode variar em profundidade e seletividade conforme os objetivos específicos da análise, mas que sempre exige um distanciamento crítico por parte do pesquisador.

A segunda fase do processo, a reconstrução interpretativa, apresenta particular interesse teórico. Ao contrário do que poderia sugerir a analogia inicial com as ciências exatas, os autores destacam que esta reconstrução não busca reproduzir o processo criativo original, mas sim constitui uma nova construção, uma ficção crítica elaborada pelo analista. Esta perspectiva antecipa questões centrais dos estudos cinematográficos contemporâneos, particularmente no que diz respeito ao papel ativo do intérprete na produção de significado. O analista faz com que o filme exista através de sua atividade interpretativa.

A aplicação deste método à análise das representações cinematográficas do ministro português revela todo seu potencial investigativo. Ao decompor cenas-chave que retratam momentos cruciais de sua atuação política, podemos identificar como elementos técnicos específicos contribuem para construir determinadas visões do personagem. A subsequente reconstrução interpretativa permite articular esses elementos técnicos com as dimensões históricas e ideológicas, produzindo uma compreensão mais heterogênea das diversas representações fílmicas e de suas relações com os contextos de produção.

É fundamental equilibrar rigor analítico e consciência interpretativa, reconhecendo que toda análise constitui, em última instância, uma construção crítica que estabelece diálogo com a obra sem, contudo, esgotar suas possibilidades de significado. No caso específico da pesquisa sobre as representações de Pombal, esse método possibilita navegar entre a materialidade fílmica e as

construções históricas, revelando como o cinema participa ativamente dos processos de construção, desconstrução e reconstrução da imagem do personagem histórico.

A construção interpretativa realizada pelo analista está necessariamente fundamentada em pressupostos metodológicos que garantem sua validade científica. Primordialmente, deve-se respeitar a integridade da obra e seus limites interpretativos intrínsecos. Assim como ocorre com as obras literárias, a produção cinematográfica não constitui um texto completamente aberto a leituras arbitrárias; é essencial estabelecer distinções precisas. Devemos sempre distinguir “um cachorro de um cavalo”²⁰, ambos pertencentes ao reino *animalia*, mamíferos e possuindo quatro patas, mas pertencentes a gêneros, famílias e espécies totalmente distintas. Conforme Eco (2015), é através da interpretação criteriosa que construímos intelectivamente compreensões coerentes e fundamentadas sobre a obra.

A investigação cinematográfica encontra seus limites naturais nos próprios objetivos da análise, situando o filme como elemento central que simultaneamente inicia e conclui o processo interpretativo. Esta abordagem resolve dois problemas metodológicos fundamentais que frequentemente acometem a análise fílmica: por um lado, evita cair na armadilha da pura descrição técnica, que se contenta em enumerar elementos da obra sem avançar para sua compreensão crítica; por outro, previne o excesso interpretativo que recria a obra segundo parâmetros externos à sua própria estrutura.

A aproximação com o objeto de estudo constitui um processo fundamental na análise fílmica, pois amplia significativamente as possibilidades investigativas. Em contraponto, o distanciamento excessivo tende a dificultar a análise, uma vez que o pesquisador enfrentará obstáculos para estabelecer uma relação produtiva com a obra (Vanoye; Goliot-Lété, 1994).

Surge então uma questão crucial: estaria a análise cinematográfica acessível a qualquer pessoa? Jacques Aumont (1993), em sua obra *A imagem*, oferece uma resposta precisa ao traçar um perfil claro que distingue o espectador comum do analista especializado. O autor propõe um conjunto de características que diferenciam essas duas categorias de consumidores culturais.

²⁰ Em *Os limites da interpretação* (2015), Umberto Eco adverte sobre os problemas decorrentes da interpretação equivocada de uma obra. Para o autor, a interpretação constitui um processo que demanda condições específicas e limites claros para sua realização adequada.

Quadro 3 – Espectador *versus* Analista: posturas distintas diante da obra fílmica

Espectador/Consumidor	Analista
É passivo. Está alheio aos processos de produção da obra.	É ativo e consciente dos processos que cercam a obra. Observa a partir das estruturas do filme.
Assiste ao filme sem propósito particular.	Assiste, ouve e está atento ao percurso do filme. Está sempre procurando por indícios na obra.
É guiado pelo filme.	Expõe o filme aos instrumentos de análise e cria hipóteses sobre algo que chamou a sua atenção.
É atingido pelo processo de identificação do filme.	Mantém distância para que a análise seja feita sem interferências.
Vê um filme por prazer.	Analisar o filme faz parte do seu trabalho.

O quadro apresentado contrapõe duas formas distintas de relação com o objeto cinematográfico: o espectador/consumidor e o analista. Essa distinção não tem como objetivo hierarquizar as experiências, mas sim explicitar os modos de fruição e níveis de consciência implicados no contato com a linguagem audiovisual.

De um lado, o espectador/consumidor é caracterizado pela passividade diante do filme. Ele se envolve emocionalmente com a narrativa, sendo conduzido pelas imagens, sons e efeitos sem uma preocupação crítica com os mecanismos de produção, estrutura narrativa ou escolhas estéticas. Seu olhar é, por assim dizer, guiado: ele experiencia o filme para o prazer, para o entretenimento ou para o impacto emocional imediato. Essa posição é legítima e fundamental para a existência da indústria cinematográfica, mas ela pouco contribui para a compreensão crítica das obras como produtos históricos, culturais e ideológicos.

Já o analista, que pode ser o pesquisador ou crítico, assume uma postura ativa e reflexiva diante da obra. Seu olhar é orientado por hipóteses, inquietações e procedimentos metodológicos. Ele está consciente das etapas de criação do filme, busca compreender os elementos que o estruturam (narrativa, montagem, som, enquadramento, figurino, etc.) e realiza uma leitura que ultrapassa o enredo superficial, atentando-se para os subtextos, simbolismos, ideologias e contextos históricos presentes.

Enquanto o espectador é atingido pelo processo de identificação com os personagens ou com a trama, o analista mantém distância crítica, não no sentido de desumanizar o filme, mas de criar um

espaço de análise que permita ver além da superfície e das emoções suscitadas. O analista desmonta e reconstrói o filme com o intuito de compreender os efeitos que ele produz, tanto nos indivíduos quanto nas sociedades, e como participa da formação de imaginários e discursos sobre o mundo.

Essa distinção é fundamental, por exemplo, para o campo da História da Educação quando se propõe a usar o cinema como fonte e instrumento de leitura crítica do passado. O espectador vê o filme como documento emocional ou de entretenimento; o analista, por sua vez, o transforma em objeto de investigação.

Portanto, mais do que opor os dois perfis, essa comparação deve estimular o trânsito do espectador ao analista, formar olhares críticos que saibam ver, ouvir, interrogar e interpretar o que o cinema mostra e oculta. É justamente nesse deslocamento que reside o potencial educativo, formativo e político da análise filmica.

Diante do vasto número de obras que podem saltar aos olhos do pesquisador, uma pergunta pode ser feita: como escolher e como explorar as fontes filmicas? Efetivamente, as indagações metodológicas são típicas de qualquer outra fonte a ser explorada. O filme, por ser um documento, deve responder aos questionamentos que o pesquisador levanta. Primeiramente, deve-se considerar as questões colocadas e os contextos da obra, sendo necessário deduzir, interrogar e interpretar o que é mostrado. Tomemos como exemplo o filme *A Missão* (1986).

As perguntas iniciais que podem ser levantadas são: o filme retrata uma época do presente, do passado ou do futuro? Se for um fato passado, o filme constrói com certa fidelidade os costumes e modos de vida daquela época? Os personagens falam a mesma língua ou o filme foi feito em língua estrangeira? A trilha sonora tem influência na construção do discurso cinematográfico? Cronologicamente, o tempo do filme é similar ao tempo histórico?

Em princípio, essas são algumas questões que os pesquisadores podem levantar ao observar o filme. Entretanto, as dificuldades aparecem a partir da crítica histórica, como, por exemplo, a originalidade e autenticidade dos filmes, a pesquisa das fontes, a localização temporal e o estabelecimento de relação com a conjuntura.

Embora os desafios sejam significativos, especialmente no que diz respeito à crítica de autenticidade e à seleção de fontes, o cinema oferece um campo vasto para a investigação histórica, permitindo-nos acessar não apenas eventos do passado, mas também as interpretações e reinterpretações que deles foram feitas ao longo do tempo.

Assim, a análise fílmica consolida-se como uma ferramenta valiosa para o pesquisador, desde que realizada com rigor metodológico e consciência crítica. Ao equilibrar a apreciação da obra como produto artístico e sua avaliação como documento histórico, é possível extrair camadas de significado que enriquecem nossa compreensão tanto do passado quanto dos mecanismos de sua representação no presente.

Ao longo desta análise, compreendemos o cinema como uma linguagem complexa, uma construção narrativa e estética dotada de valor documental, histórico e pedagógico. A partir dessa compreensão, tornou-se possível investigar como os filmes dialogam com a memória coletiva, com os debates ideológicos e com a construção de mitos históricos, como é o caso das representações do Marquês de Pombal.

Os tópicos anteriores dedicaram-se a examinar “O cinema como fonte histórica”, “O cinema como fonte de pesquisa”, “O filme como vestígio” e “A análise da obra cinematográfica”. No entanto, toda produção audiovisual está inevitavelmente vinculada a condições materiais, institucionais e políticas de fomento, que possibilitam ou limitam o que é filmado, financiado e distribuído. Por isso, para compreendermos os caminhos por onde circularam essas imagens e discursos e, em última instância, para entender o próprio arcabouço institucional externo que tornou viável um período específico da cinematografia brasileira, é necessário dedicar atenção a um tópico à parte: a história e os impactos da Embrafilme e da Ancine, duas instituições fundamentais para o desenvolvimento, regulação e preservação do cinema brasileiro. Por meio delas, observamos não apenas a viabilização de narrativas, mas também a consolidação de políticas culturais que moldaram o imaginário nacional nas telas.

Na seção seguinte, o foco se desloca da tela para a estrutura estatal, analisando as agências reguladoras e políticas públicas que constituíram o terreno necessário para a florescência do cinema histórico brasileiro. Longe de ser um desvio, essa análise é fundamental para entender que as representações fílmicas da história não são meras expressões artísticas isoladas, mas sim sintomas e produtos de um projeto cultural e político mais amplo, materializado em instituições como a Embrafilme e a Ancine.

4.4. O papel da Embrafilme e da Ancine no cinema brasileiro

No final da década de 1960, durante o período conhecido como Regime Militar, foi criada a Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (Embrafilme S.A.), considerada uma das mais

importantes instituições de fomento ao cinema nacional. Instituída pelo Decreto-Lei nº 862, de 12 de setembro de 1969, como sociedade de economia mista vinculada ao Ministério da Educação e Cultura, a Embrafilme foi responsável por lançar mais de duzentos filmes, além de impulsionar inúmeros cineastas, no Brasil e no exterior.

A criação da Embrafilme foi autorizada nos seguintes termos:

Os Ministros da Marinha de Guerra, do Exército e da Aeronáutica Militar, usando das atribuições que lhes confere o art. 1º do Ato Institucional nº 12, de 31 de agosto de 1969, combinado com o parágrafo 1º do artigo 2º do Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, e, tendo em vista o disposto no art. 5º, item III, do Decreto-Lei nº 200, de 25 de fevereiro de 1967. DECRETAM:

Art. 1º Fica autorizada a criação da sociedade de economia mista denominada Empresa Brasileira de Filmes S.A. — EMBRAFILME, com personalidade jurídica de direito privado e vinculada ao Ministério da Educação e Cultura.

O artigo 2º estabelece seu objetivo:

[...] a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade.

Durante suas duas décadas de atuação, a Embrafilme consolidou-se como um instrumento fundamental da política pública de fomento ao setor audiovisual, desempenhando papel estratégico na indução e fortalecimento da economia criativa no Brasil. Atuou como agente catalisador da produção cinematográfica nacional, promovendo a profissionalização do setor, a circulação de obras e a formação de público, ao apoiar cineastas, técnicos e artistas.

A Embrafilme exemplificou tal função, operando como estrutura pública que mitigou riscos de mercado e garantiu condições para o florescimento de uma cinematografia nacional. Entre as décadas de 1970 e 1980, no auge de suas atividades, a empresa viabilizou o lançamento de aproximadamente 25 filmes por ano, mediante investimentos significativos e políticas de financiamento seletivo e distribuição.

A atuação da Embrafilme foi crucial para a construção de uma cinematografia que refletisse a diversidade sociocultural brasileira, assegurando maior visibilidade às produções nacionais tanto no mercado interno quanto no circuito internacional. Nesse sentido, é possível aproximar a atuação da Embrafilme da noção de políticas culturais como estratégias de modernização e democratização.

Ademais, o Estado, ao formular políticas culturais, não atua apenas como um financiador, mas como gestor de um sistema que articula desenvolvimento econômico e cidadania. A trajetória da Embrafilme exemplifica a importância da atuação estatal como indutora de setores culturais estratégicos, demonstrando o impacto positivo das políticas públicas na consolidação de ecossistemas criativos e no fortalecimento da soberania cultural.

A criação da Embrafilme ocorreu em um contexto no qual o governo buscava projetar uma imagem positiva do Brasil no exterior, ao mesmo tempo em que exercia controle e direcionamento sobre a produção cultural. Inicialmente constituída como uma subsidiária da Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel), com foco na distribuição internacional de filmes brasileiros. No entanto, a empresa rapidamente ampliou sua atuação, passando também a operar na produção e distribuição interna.

A Embrafilme estruturou-se em três eixos principais: produção, distribuição e promoção do cinema nacional. No âmbito da produção, financiou e coproduziu centenas de obras, muitas das quais se tornaram referências na cinematografia brasileira. Cineastas como Roberto Farias, Gustavo Dahl e Cacá Diegues destacaram-se nesse processo. Além disso, a empresa desempenhou papel relevante na promoção de filmes que abordavam questões sociais, culturais e políticas, contribuindo para refletir e divulgar a complexa realidade brasileira daquele período.

É nesse contexto que surge a Empresa Brasileira de Filmes S/A, empresa de economia mista (o Estado como acionista majoritário), que tinha como objetivo inicial a distribuição e promoção de filmes (brasileiros) no exterior, além da missão de realizar mostras e apresentações em festivais, focando-se na difusão do filme nacional em seus aspectos culturais, artísticos e científicos. A Embrafilme foi criada com o objetivo de consolidar um programa que concentrava no Estado a possibilidade de desenvolvimento industrial do cinema. Visava ser um órgão legislador (de fomento e incentivo) e fiscalizador, responsável pelo mercado externo e pelas atividades culturais. [...] Ao analisar as pesquisas realizadas sobre a Embrafilme, percebemos que sua trajetória é geralmente narrada por fases, as quais são caracterizadas pela sucessão dos diretores-gerais à frente das decisões da empresa. A primeira fase (1969 a 1974) foi um momento de reconhecimento do ambiente cinematográfico nacional, e visava definir quais seriam os rumos da empresa. Entre 1974 e 1978 ocorre a mais

profícua das fases, uma “época de ouro” para o mercado do cinema. A classe cinematográfica assume o direcionamento das atividades, já que o cargo de diretor-geral passa a ser ocupado por um de seus representantes, Roberto Farias. O estatuto da entidade é reformulado e, além das carteiras de distribuição e financiamento dos filmes, ela passa a ser também coprodutora (Silva, 2010, p. 39-40).

Apesar de seu papel crucial, a Embrafilme enfrentou desafios ao longo de sua existência. A partir da década de 1980, com a crise econômica que assolou o Brasil e as mudanças nas políticas culturais do governo, a empresa começou a perder força. A redução de investimentos públicos e a falta de uma estratégia clara para o setor cinematográfico levaram ao enfraquecimento da empresa.

Em 1990, no contexto de um governo que adotava políticas neoliberais e de redução do Estado, a empresa foi extinta, marcando o fim de uma era para o cinema brasileiro. O legado da Embrafilme é inegável. Durante suas duas décadas de atuação, a empresa foi responsável por impulsionar o cinema nacional, apoiando cineastas, técnicos e artistas, e contribuindo para a criação de uma cinematografia que refletia a diversidade e a riqueza cultural do Brasil. Muitos dos filmes produzidos ou distribuídos pela empresa continuam sendo referências para o cinema brasileiro, e sua história serve como um exemplo da importância do apoio estatal para a cultura e as artes.

Durante o governo de Fernando Collor de Mello (1990–1992), o primeiro presidente eleito por voto direto após o regime militar (1964–1985), a Embrafilme deixou de existir. O governo Collor foi marcado por uma série de reformas neoliberais que buscavam modernizar a economia brasileira, reduzir o papel do Estado e abrir o mercado para o capital estrangeiro. Essas políticas tiveram impactos profundos em diversos setores, incluindo a cultura e o cinema brasileiro.

A extinção da Embrafilme resultou no chamado Cinema da Retomada, uma fase de crise e posterior reconfiguração do setor audiovisual. O vazio institucional provocado pela desativação dos principais órgãos de apoio ao cinema reduziu drasticamente a produção de filmes nacionais durante a primeira metade da década de 1990. Sem políticas públicas de incentivo, o setor enfrentou graves dificuldades financeiras, perda de profissionais qualificados e retração no mercado exibidor.

Nesse contexto, instituições públicas ligadas à cultura e ao cinema, como a Embrafilme, foram vistas como custosas e desnecessárias. O governo argumentava que o mercado deveria ser o principal regulador da produção cultural, e que o Estado não precisava intervir diretamente no setor. Essa visão contrastava com a política cultural das décadas anteriores, que via o cinema como uma ferramenta importante para a expressão e o desenvolvimento cultural do país.

No campo cultural, tais medidas resultaram na desarticulação de políticas públicas para o setor, com a extinção de órgãos estatais de fomento e regulação, como a Embrafilme e o Conselho Nacional de Cinema (Concine). O cinema brasileiro foi particularmente afetado; a drástica redução dos mecanismos de apoio público e a ausência de uma política nacional para o audiovisual levaram à chamada crise do cinema brasileiro, período em que a produção cinematográfica nacional praticamente estacionou.

A extinção da Embrafilme deixou um vácuo no setor, mas também inspirou a criação de novas políticas e mecanismos de fomento ao cinema, como a Lei do Audiovisual (1993). Hoje, ao olharmos para trás, é possível reconhecer o papel fundamental que a empresa desempenhou na construção de uma identidade cinematográfica brasileira e na valorização da nossa cultura.

Em 12 de abril de 1990, foi publicada a Lei nº 8.029, que dispunha sobre a extinção e dissolução de entidades da Administração Pública, conforme o Art 4º da presente lei: “É o Poder Executivo autorizado a dissolver ou a privatizar as seguintes entidades da Administração Pública Federal: VII – Distribuidora de Filmes S.A. – EMBRAFILME”.

O fim foi um duro golpe para o setor cinematográfico nacional. Sem o apoio estatal, o cinema brasileiro enfrentou uma queda significativa na produção e na quantidade de salas de cinema disponíveis. Isso só começou a ser revertido anos depois, com novas políticas de incentivo e a criação de instituições como a Agência Nacional do Cinema (Ancine).

Nomes como Glauber Rocha (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964; *Terra em Transe*, 1967; *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969), Cacá Diegues (*Xica da Silva*, 1976; *Bye Bye Brasil*, 1979; *Orfeu*, 1999), Leon Hirszman (*São Bernardo*, 1972; *Eles Não Usam Black-Tie*, 1981; *ABC da Greve*, 1990), Roberto Farias (*Assalto ao Trem Pagador*, 1962; *Pra Frente Brasil*, 1982), Nelson Pereira dos Santos (*Rio, 40 Graus*, 1955; *Vidas Secas*, 1963; *Memórias do Cárcere*, 1984), Arnaldo Jabor (*Opinião Pública*, 1967; *Tudo Bem*, 1978; *Eu Sei que Vou Te Amar*, 1986) e Héctor Babenco (*Pixote: A Lei do Mais Fraco*, 1981; *O Beijo da Mulher-Aranha*, 1985) destacaram-se entre os principais cineastas da época, consolidando uma cinematografia autoral, politicamente engajada e esteticamente inovadora. Se não fosse a Embrafilme, muito provavelmente muitos destes cineastas nem existiriam.

Esses realizadores foram protagonistas de um cinema que, ao mesmo tempo, denunciava as contradições sociais e políticas do Brasil e dialogava com movimentos cinematográficos internacionais como o Neorealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa. As obras desse período

romperam com modelos narrativos tradicionais, adotando estéticas que exploravam a linguagem simbólica, o improviso e a crítica social.

Alguns exemplos de sucesso são os filmes como *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, premiado no Festival de Cannes, e *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, que obteve ampla circulação internacional, são marcos vitais desse cinema insurgente, que procurava representar a complexidade das questões raciais, de classe e de gênero na sociedade brasileira. Além destes, podemos citar outros filmes fundamentais, como *Eles Não Usam Black-Tie* (1981), de Leon Hirszman, premiado no Festival de Veneza, e *Bye Bye Brasil* (1979), de Cacá Diegues, que alcançou distribuição em mais de 30 países, consolidaram a internacionalização da cinematografia nacional. Não se pode deixar de citar também *Pixote: A Lei do Mais Fraco* (1981), de Héctor Babenco, que foi aclamado internacionalmente e indicado ao Globo de Ouro, e *O Beijo da Mulher-Aranha* (1985), uma coprodução com *Hollywood* que conquistou o Oscar de Melhor Ator para William Hurt e projetou definitivamente Babenco no circuito global.

A Embrafilme desempenhou um papel central nesse processo, funcionando não apenas como financiadora e coprodutora, mas também como uma verdadeira articuladora de políticas públicas voltadas ao cinema. Sua atuação incluiu investimentos na formação de cineastas e técnicos, desenvolvimento de infraestrutura, apoio à participação de filmes brasileiros em festivais internacionais e fomento à distribuição, tanto no mercado interno quanto no exterior.

O modelo de financiamento adotado pela Embrafilme privilegiava propostas que articulassem qualidade artística e potencial de circulação, garantindo espaço para obras de caráter autoral e também para aquelas de apelo mais popular. Essa política possibilitou que o Brasil figurasse em importantes eventos como o Festival de Cannes, o Festival de Berlim, o Festival de Veneza e o Festival de Moscou, consolidando uma imagem internacional de um cinema brasileiro expressivo, reflexivo e inovador.

Além disso, esse período viu a ascensão de importantes atores e atrizes nacionais no circuito internacional, como Sônia Braga, com atuações memoráveis em *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976) e *Gabriela* (1983), que lhe abriram portas em *Hollywood*; Fernanda Montenegro, cuja carreira transcendeu o cenário brasileiro, culminando na indicação ao Oscar por *Central do Brasil* (1998); e José Wilker, que participou, ao lado do eterno James Bond, o ator Sean Connery, da produção hollywoodiana *Medicine Man* (1992), desta forma, fortalecendo o intercâmbio cinematográfico brasileiro.

A atuação da Embrafilme contribuiu ainda para o fortalecimento do cinema como um instrumento de *soft power*, ou seja, como elemento de construção e projeção da imagem do Brasil no exterior, permitindo que o país fosse visto não apenas como um exportador de mercadorias e matéria-prima, mas também como produtor de bens culturais de alta qualidade.

No entanto, é importante lembrar que o protagonismo da Embrafilme não se limitava ao apoio às elites artísticas; ela também fomentou produções regionais e populares, contribuindo para a diversificação dos discursos e das estéticas cinematográficas no Brasil, e para a democratização do acesso à produção audiovisual em diferentes partes do país.

Portanto, o legado da Embrafilme transcende a dimensão meramente econômica ou administrativa, configurando-se como um exemplo paradigmático de política pública bem-sucedida no campo cultural, cuja atuação marcou profundamente a história do cinema brasileiro e ainda hoje inspira debates sobre o papel do Estado no fomento à cultura.

A extinção resultou em uma queda drástica na produção cinematográfica. Nos anos seguintes, o número de filmes produzidos no Brasil caiu significativamente entre os anos de 1991 e 1994. Além disso, a ausência de uma estrutura estatal para apoiar o setor deixou os cineastas desamparados em um mercado dominado por produções estrangeiras, especialmente estadunidenses.

A quantidade de salas de cinema também diminuiu consideravelmente, e o público brasileiro teve menos acesso a produções nacionais. Esse período de crise só começou a ser revertido na segunda metade da década de 1990, com a criação de novas leis de incentivo, como a Lei do Audiovisual (1993), que estimularam o investimento privado no setor. Essas iniciativas ajudaram a reestruturar o cinema brasileiro e abriram caminho para o chamado Cinema de Retomada.

Com o encerramento das atividades da Embrafilme e do Concine, a indústria cinematográfica ficou desamparada. A ausência de um órgão que interviesse e regulasse a atividade deixou o ambiente aberto para que as ações de empresas estrangeiras e a livre concorrência crescessem ainda mais, ambas defendidas pelo modelo de gestão neoliberal. A experiência de desamparo institucional não é exclusividade da atividade cinematográfica. Ao assumir a gestão, o então presidente Fernando Collor de Mello outorga a Lei nº 8.029, de 12 de abril de 1990, que dispõe sobre a extinção e dissolução de entidades da Administração Pública Federal, que no âmbito do Ministério da Educação e Cultura significou a dissolução de oito entidades: Fundação Nacional de Artes (Funarte); Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen); Fundação do Cinema Brasileiro (FCB); Fundação Cultural Palmares (FCP); Fundação Nacional Pró-Memória (Pró-Memória);

Fundação Nacional Pró-Leitura (Pró-Leitura); Conselho Nacional de Direitos Autorais (CNDA), Fundação Nacional Para Educação de Jovens e Adultos (Educar); Distribuidora de Filmes S.A. (Embrafilme). Dessa forma, tentando suprir a carência de fomento e financiamento às atividades culturais e artísticas (incluindo o cinema), é outorgada, em 1991, a Lei Rouanet (Lei nº 8.313), que dispõe sobre o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e, entre outras providências, faculta às pessoas (físicas ou jurídicas) a opção pela aplicação de parcelas do Imposto sobre a Renda, a título de doações ou patrocínios, no apoio direto a projetos culturais²⁸. Dois anos depois, o Congresso Nacional sanciona a Lei 8.685, mecanismo de incentivo fiscal de fomento específico ao setor audiovisual (Silva, 2010, p. 44).

Após o *impeachment* do presidente Fernando Collor de Mello, em 1992, assumiu a presidência Itamar Augusto Cautiero Franco (1992–1995). Durante sua gestão, foi promulgada uma legislação fundamental para a retomada do setor audiovisual no Brasil: a Lei do Audiovisual, instituída pela Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993. Essa lei representou um marco regulatório decisivo para o fortalecimento da indústria cinematográfica nacional, após a grave crise provocada pela extinção da Embrafilme.

Seu principal objetivo foi impulsionar a produção audiovisual no país, criando mecanismos que facilitassem a captação de recursos privados para investimentos em obras cinematográficas e videofonográficas, mediante incentivos fiscais.

Por meio da Lei do Audiovisual, empresas e pessoas físicas puderam deduzir do imposto de renda valores aplicados na produção de filmes brasileiros. Esse modelo possibilitou que produtores obtivessem financiamento de maneira mais acessível, ao mesmo tempo em que estimulava o setor privado a investir na cultura. Além de fomentar a produção, a legislação buscou criar um ambiente mais favorável ao desenvolvimento sustentável do setor audiovisual, contribuindo para a retomada gradativa da quantidade de filmes produzidos e para o fortalecimento de uma cadeia produtiva que envolve profissionais de diversas áreas: roteiristas, técnicos, diretores, atores, distribuidores e exibidores.

A lei contemplava tópicos importantes relativos ao incentivo cinematográfico, entre estes podemos destacar o incentivo à produção nacional, o apoio à distribuição e exibição; afinal, a lei incentivou a criação de mecanismos para a distribuição e exibição de filmes brasileiros, ampliando o acesso do público às produções.

Outro tópico importante é a valorização da cultura brasileira; naquele momento, vivíamos no Brasil uma epidemia de filmes estrangeiros, a indústria cinematográfica nacional praticamente

inexistia, sendo assim, a Lei do Audiovisual promoveu a diversidade cultural, possibilitando ao público um contato mais próximo com a realidade do país através dos filmes.

A catástrofe causada pela gestão Collor estava, aos poucos, sendo remendada, mas o cinema brasileiro ainda respirava por aparelhos. Foi a partir do Cinema da Retomada (1995–2002) que as produções nacionais começaram a ganhar novo corpo e identidade, impulsionando um processo de revitalização tanto em termos quantitativos quanto qualitativos.

A Retomada marcou o ressurgimento do cinema nacional no mercado interno e internacional, caracterizando-se por uma combinação de maior profissionalização, diversidade estética e temática, além de estratégias eficazes de distribuição e promoção. As produções passaram a explorar uma ampla gama de narrativas, abordando questões sociais, culturais e históricas do Brasil, muitas vezes com uma linguagem mais acessível ao público, mas sem abrir mão da densidade e qualidade artística.

Entre os filmes emblemáticos desse período podemos citar *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro e de Melhor Atriz para Fernanda Montenegro, e *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, que recebeu quatro indicações ao Oscar, incluindo Melhor Direção e Melhor Roteiro Adaptado, além de conquistar dezenas de prêmios em festivais internacionais como Toronto, Berlim e Cannes. Foi a partir da Retomada que outra importante agência para o fomento do cinema nacional foi criada, a Agência Nacional de Cinema (Ancine).

Em meados da década de 1990, o cinema brasileiro, após um período de crise, se recuperou: ganhou visibilidade e respeito, conseguiu cativar o público, voltou a ser manchete na imprensa e ganhou até torcida durante as premiações do Oscar às quais concorreu. Nas telas brasileiras surgiu o Cinema da Retomada. Mas o que aconteceu? Por que o cinema no Brasil havia sido dado como morto e como ele renasceu? [...] O Cinema da Retomada refere-se ao mais recente ciclo da história do cinema brasileiro, surgido graças a novas condições de produção que se apresentaram a partir da década de 1990, condições essas viabilizadas por intermédio de uma política cultural baseada em incentivos fiscais para os investimentos no cinema. A elaboração dessa política cinematográfica alterou as relações entre os cineastas, e, simultaneamente, exigiu novas formas de relacionamento destes com o Estado, seu principal interlocutor. Muito se falou sobre o Cinema da Retomada na mídia, no discurso oficial do Estado e em obras específicas sobre cinema. Mas, em geral, as análises sobre o período tiveram como foco principal os filmes ou os seus diretores e não se fixaram nas condições de produção (Marson, 2009, p. 11).

Em 2001, durante o segundo mandato do então presidente Fernando Henrique Cardoso (1995–2002), foi publicada a Medida Provisória (MP), que estabeleceu a Política Nacional do Cinema e criou o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema (Ancine). A criação da Ancine representou um marco no fortalecimento institucional do setor audiovisual, centralizando ações de regulação, fiscalização e fomento, com o objetivo de consolidar um ambiente propício ao desenvolvimento sustentável da indústria cinematográfica brasileira.

Entre os principais dispositivos da MP, destaca-se a extinção da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine) como um mero fundo passivo, transformando-a em um instrumento estruturante da política audiovisual. A Condecine passou a funcionar como um tributo de caráter regulatório, incidindo sobre a exploração comercial de obras audiovisuais e garantindo recursos contínuos e específicos para o fomento do setor. Além disso, a MP fixou como diretrizes fundamentais:

- 1) Estimular a produção, distribuição e exibição de conteúdos nacionais, buscando ampliar a presença do cinema brasileiro no mercado interno e internacional;
- 2) Promover a diversidade cultural e regional, incentivando produções que representem as múltiplas identidades do país;
- 3) Fortalecer a cadeia produtiva do audiovisual, compreendida desde a formação de profissionais até a circulação e comercialização de obras.

A instituição da Ancine e a regulamentação da Condecine proporcionaram um novo modelo de financiamento público, mais sistemático e estável, superando as limitações dos mecanismos exclusivamente baseados em incentivos fiscais, como os previstos pela Lei do Audiovisual (1993).

Esse novo arcabouço legal e institucional foi fundamental para a consolidação do Cinema da Retomada, potencializando a produção e a circulação de obras cinematográficas brasileiras no cenário nacional e internacional. A partir do início dos anos 2000, com o fortalecimento da Ancine, o cinema brasileiro não apenas ampliou sua produção como também diversificou os temas e formatos, alcançando prêmios e reconhecimento em festivais internacionais.

Assim, a Medida Provisória nº 2.228-1 é considerada um divisor de águas na história da política pública para o cinema no Brasil, por ter estruturado uma governança mais sólida e articulada, fundamental para a promoção da soberania cultural e da competitividade do setor audiovisual brasileiro.

Diante desse ambiente, a Ancine nasce não só como órgão regulador e mediador das atividades cinematográficas e videofonográficas em nosso território, mas também como órgão executor da política nacional de fomento ao cinema, fiscalizando o cumprimento da legislação nos diversos segmentos de mercado, além de criar e gerir outros programas e mecanismos de incentivo à indústria (Silva, 2010, p. 47).

A contribuição da Ancine para o fomento do cinema nacional é inquestionável. Por meio de diversos mecanismos, como incentivos fiscais, editais públicos e programas de financiamento, a agência viabiliza projetos que, de outra forma, dificilmente seriam realizados, especialmente no caso de produções independentes e regionais. Seu apoio abrange desde a produção de longas-metragens, curtas e documentários até a preservação do patrimônio audiovisual brasileiro, desempenhando um papel estratégico na manutenção da memória cultural do país.

Ademais, a Ancine atua na regulamentação e fiscalização de novas formas de distribuição, como as plataformas de *streaming*, e na defesa do mercado interno frente a práticas comerciais desleais, buscando garantir condições de igualdade e competição para o audiovisual brasileiro. A atuação da agência como órgão de regulação e fomento se consolidou, assim, como um pilar essencial para o fortalecimento da cultura cinematográfica brasileira e para a democratização do acesso ao audiovisual.

Embora a Ancine tenha alavancado o setor audiovisual, esta enfrenta desafios, como a instabilidade política e os cortes de orçamento, que ameaçam a continuidade de suas iniciativas. Em março de 2025, durante o mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2022–2026), após o oba-oba do Oscar, a Ancine sofreu um corte volumoso em seus recursos. O recente corte de 25,67% no orçamento do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), administrado pela Ancine, representa um golpe significativo para o setor audiovisual brasileiro.

Originalmente previsto em R\$ 1,2 bilhão, o orçamento foi reduzido para R\$ 892 milhões²¹, comprometendo o desenvolvimento de projetos culturais e a competitividade do cinema nacional. Essa redução ocorre em um momento em que a regulamentação de plataformas de *streaming*, que poderiam contribuir para o FSA, ainda enfrenta atrasos. Isso agrava a situação, já que o fundo é essencial para equilibrar a competição entre produções nacionais e os gigantes internacionais do

²¹ “Ancine tem corte de 25% em fundo de apoio ao setor audiovisual em orçamento”, notícia veiculada pelo site Folha de S. Paulo em 24/03/2025. A matéria completa pode ser acessada pelo endereço: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2025/03/ancine-tem-corte-de-25-em-fundo-de-apoio-ao-setor-audiovisual-brasileiro.shtml>

setor. Ademais, a medida reflete uma visão governamental que parece subestimar o impacto econômico e cultural do audiovisual, ignorando seu potencial de retorno financeiro e social.

A trajetória institucional do cinema brasileiro evidencia uma complexa relação entre políticas públicas, desenvolvimento cultural e produção cinematográfica. A análise histórica da Embrafilme e da Ancine revela não apenas a importância do aparato estatal para a sustentação e dinamização do setor audiovisual, mas também as transformações dos modelos que marcaram a política cultural nacional.

Enquanto a Embrafilme, atuante entre 1969 e 1990, representa um modelo de intervenção direta do Estado, ancorado em uma perspectiva desenvolvimentista e centralizadora, a Ancine se insere no contexto de um Estado regulador e indutor, que, por meio de instrumentos como o FSA e as leis de incentivo, promove uma atuação descentralizada e orientada pela lógica das parcerias público-privadas.

Este percurso institucional foi decisivo para a constituição de um ambiente propício à emergência de obras cinematográficas que se dedicam à reflexão crítica sobre a história e a cultura brasileiras. Filmes como *Xica da Silva* (1976), *Os Inconfidentes* (1972), *Tiradentes* (1999) e *Joaquim* (2017) e *Brava Gente Brasileira* (2000) são exemplares nesse sentido, pois não apenas revisitam episódios históricos significativos, mas também mobilizam linguagens estéticas que desafiam as narrativas hegemônicas, contribuindo para a construção de um imaginário nacional plural e contestatório.

A importância das políticas públicas, portanto, transcende a dimensão meramente econômica, configurando-se como um elemento estruturante das condições de possibilidade para a realização de um cinema engajado e culturalmente relevante.

Assim, compreende-se que a Embrafilme e a Ancine não apenas moldaram a infraestrutura de produção e circulação do audiovisual brasileiro, mas também influenciaram decisivamente os modos pelos quais a história nacional foi representada e problematizada no cinema. Ao oferecer suporte financeiro, técnico e institucional, tais políticas públicas permitiram que cineastas se debruçassem sobre temáticas complexas e, por vezes, silenciadas, promovendo a democratização do acesso à memória e à cultura.

Diante desse panorama, concluímos esta reflexão sobre as políticas públicas e sua importância para o cinema brasileiro e passamos, na sequência, à fase de análise dos filmes.

5. O cinema brasileiro e o mito de Pombal

O ciclo do ouro e dos diamantes representou um dos momentos mais decisivos da história colonial brasileira, ocorrendo entre o século XVII e o decorrer do XVIII. Essa fase ficou marcada pela descoberta e subsequente exploração de metais e pedras preciosas, sobretudo na região que atualmente corresponde ao estado de Minas Gerais. Em sua obra *A Devassa da Devassa* (2001), o professor Kenneth Maxwell traça o percurso da exploração que não apenas enriqueceu a Coroa, mas também criou tensões que culminariam em revoltas como a Inconfidência Mineira, em 1789. A partir da década de 1690, com o descobrimento de grandes reservas na região mineira, instaurou-se uma verdadeira corrida do ouro, promovendo profundas transformações econômicas e sociais na colônia.

O rápido influxo de riqueza gerado pela mineração impulsionou o crescimento urbano em áreas anteriormente pouco habitadas, dando origem a núcleos populacionais que se desenvolveram com surpreendente rapidez. Cidades como Vila Rica (atual Ouro Preto), Mariana e Sabará tornaram-se grandes centros da atividade mineradora, revelando uma urbanização atípica em relação às demais regiões coloniais, dominadas pelo latifúndio agrícola. A organização desses espaços refletia as aspirações de uma elite local abastada que buscava imitar os padrões de vida típicos da Coroa.

No plano econômico, a mineração deslocou o foco produtivo da colônia, conferindo centralidade à região das minas e colocando o Brasil no centro das atenções da política imperial portuguesa. O ouro extraído era enviado para Portugal e alavancava o fortalecimento financeiro da Coroa em um momento de crescente fragilidade econômica. Essa riqueza permitiu, de maneira temporária, que a monarquia portuguesa equilibrasse suas finanças e cumprisse os compromissos acordados com os credores internacionais, ainda que ao custo de uma crescente dependência da colônia (Maxwell, 2001).

Esse momento histórico representa uma fase de reorganização da estrutura colonial, de ampliação dos mecanismos de controle metropolitano sobre a colônia e de reconfiguração das relações sociopolíticas no interior do território brasileiro. A exploração da mineração foi, nesse sentido, não apenas uma atividade econômica, mas o alvo em torno do qual se reestruturaram as formas de dominação e as tensões sociais que marcaram a segunda metade do período colonial no Brasil.

Com o avanço das atividades mineradoras, a primeira metade do século XVIII foi marcada por uma nova descoberta de grande impacto econômico: os depósitos de diamantes, localizados

principalmente na região de Diamantina. Essa descoberta intensificou ainda mais o interesse da Coroa, que passou a adotar medidas mais rígidas de controle e fiscalização. Para evitar o contrabando, prática comum no período, foram implementados mecanismos de vigilância, como o regime de monopólio real, a criação de distritos diamantinos e a atuação direta da Intendência dos Diamantes (Maxwell, 2001), responsável por regular toda a extração e comercialização das pedras preciosas.

Essa nova etapa da economia colonial ampliou a centralização administrativa e a intervenção da metrópole, revelando um modelo cada vez mais autoritário e verticalizado. A Coroa, ao mesmo tempo em que lucrava com a remessa constante de metais e pedras preciosas, enfrentava o desafio de conter o avanço de práticas ilegais de extração e circulação, muitas vezes praticadas por segmentos da própria elite local. O aparato fiscal e jurídico instalado na região tornou-se o símbolo da presença despótica do Estado português.

Contudo, os bons ventos desse fértil período não refrescavam todos igualmente. A mineração gerou um crescimento urbano notável, mas foi sustentada, sobretudo, pelo trabalho escravo. Os escravizados eram submetidos a condições desumanas nas minas, nos rios e nas lavras. A intensa exploração contribuiu para a formação de uma sociedade profundamente desigual, em que o luxo das elites contrastava com a miséria do povo. Ao mesmo tempo, essa estrutura alimentava o imaginário barroco que se manifestou de forma brilhante na arquitetura e nas artes sacras da região, como demonstram as igrejas de Ouro Preto, Mariana e Congonhas, hoje reconhecidas como patrimônio cultural da humanidade.

À medida que as jazidas iam se esgotando, especialmente a partir da segunda metade do século XVIII, surgiram os primeiros sinais de declínio econômico. A economia mineradora, baseada na extração predatória, revelou-se insustentável a longo prazo. Dessa forma, cresceu a sensação de crise e instabilidade, tanto entre os setores subalternos quanto entre as elites locais, que viam sua prosperidade ser ameaçada. Esse cenário agravou a dependência da colônia em relação à metrópole, consolidando um modelo econômico voltado para a exportação de riquezas em troca de produtos manufaturados europeus, em especial os produtos ingleses (Maxwell, 2001).

Apesar dos problemas e das contradições sociais, o legado desse período é notável. O ciclo do ouro e dos diamantes deixou marcas profundas na paisagem e na cultura do Brasil. A configuração urbana, as manifestações artísticas e as práticas culturais desenvolvidas nas regiões mineradoras testemunham um momento histórico de intensa transformação.

Nesse período, a Coroa instituiu mecanismos de fiscalização cada vez mais rigorosos para garantir o controle sobre a extração e o envio das riquezas à metrópole. Um dos principais instrumentos de regulação foi a criação das Casas de Fundição, responsáveis por fundir o ouro bruto, transformando-o em barras devidamente marcadas com o selo real (Maxwell, 2001). Nessas casas, era recolhido o imposto conhecido como quinto, que correspondia a vinte por cento (20%) de toda a produção (Maxwell, 2001). O ouro que não passasse por esse processo era considerado ilegal.

No caso dos diamantes, a política de controle foi ainda mais centralizadora. A extração ficou sob monopólio direto da Coroa por meio da criação e da atuação da Intendência dos Diamantes, uma instância que supervisionava não apenas a produção, mas também a circulação, o comércio e até a permanência de pessoas na região. Áreas inteiras foram declaradas de acesso restrito, e qualquer tentativa de exploração clandestina era duramente punida. Esse modelo de administração refletia a crescente centralização política e econômica do Estado português, já em sintonia com os princípios de racionalização administrativa que marcariam o reformismo ilustrado da segunda metade do século XVIII (Maxwell, 2001).

Paralelamente à miséria dos cativos, consolidou-se uma elite local, composta por contratadores, arrematadores de impostos, comerciantes e grandes proprietários de escravos. Essa elite frequentemente demonstrava sua ascensão econômica por meio do patrocínio de construções religiosas e obras de arte sacra. A produção artística barroca, com destaque para a obra do escultor Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e do pintor Manuel da Costa Ataíde, representa um dos ápices da arte colonial brasileira.

Cidades como Ouro Preto, Diamantina, Serro, Mariana e São João del-Rei despontaram como centros administrativos, culturais e religiosos. Sua arquitetura tornou-se referência do patrimônio histórico nacional. Esses espaços, hoje reconhecidos como patrimônio da humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), preservam não apenas a materialidade do período colonial, mas também as contradições sociais.

Diante do enfraquecimento da mineração, houve um deslocamento gradual das atividades econômicas para outras áreas. As elites passaram a buscar novas fontes de renda, enquanto a Coroa se via diante do desafio de manter sua autoridade sobre uma colônia cuja principal fonte de riqueza estava se esgotando.

Durante o auge deste ciclo, a maior parte do ouro e dos diamantes extraídos do Brasil foi enviada à metrópole, permitindo a Portugal atravessar um momento de grave crise financeira. O

influxo de riquezas ajudou a estabilizar a balança de pagamentos portuguesa, financiar obras públicas e manter o luxo da Corte (Maxwell, 2001). No entanto, essa prosperidade aparente escondia fragilidades profundas.

Boa parte dos recursos obtidos não foi reinvestida de forma produtiva na economia portuguesa. Ao contrário, como observa Kenneth Maxwell (2001), a riqueza do Brasil foi amplamente canalizada para o pagamento de dívidas com a Inglaterra, no contexto do Tratado de Methuen (1703), que estabeleceu um sistema comercial desigual, em que Portugal exportava vinhos e importava manufaturas britânicas. Assim, o ouro brasileiro circulava rapidamente para fora da península Ibérica, contribuindo para o fortalecimento inglês, enquanto mantinha Portugal numa posição de dependência econômica. A economia portuguesa se tornou cada vez mais voltada para o consumo de bens estrangeiros, sem desenvolver um setor industrial próprio. A aparente prosperidade, sustentada por uma colônia, disfarçava uma vulnerabilidade que se tornaria evidente no final do século XVIII.

Foi nesse cenário de crise iminente e necessidade de reorganização que emergiu a figura do Marquês de Pombal. Suas reformas buscaram romper com o modelo exclusivamente extrativista e dependente, promovendo a centralização e a racionalização administrativa da Coroa. Como veremos a seguir, essa inflexão pombalina, marcada pela mão de ferro, pelo controle estatal e pelo ideário ilustrado, encontrou ressonância direta nas transformações vividas no Brasil colonial e foi posteriormente tematizada de forma crítica por diversos cineastas brasileiros.

O Tratado de Methuen, firmado em 1703 entre Portugal e Inglaterra, tornou-se um marco da dependência econômica lusitana ao longo do século XVIII. Pelo acordo, Portugal se comprometeu a exportar seus vinhos para o mercado inglês e, em contrapartida, a importar tecidos manufaturados da Inglaterra. Em um primeiro momento, o tratado parecia vantajoso para Portugal, uma vez que seus vinhos ganhavam um mercado consumidor amplo e influente. No entanto, na prática, essa relação comercial consolidou uma estrutura de subordinação que teria efeitos duradouros sobre a economia portuguesa.

O ouro e os diamantes extraídos do Brasil foram utilizados como principal moeda de troca para sustentar esse intercâmbio comercial desigual. Como observa Kenneth Maxwell (2001), o fluxo maciço de metais preciosos para a Europa não permaneceu em Portugal, pois grande parte foi redirecionada para o pagamento de bens industriais britânicos. Essa dinâmica colocou Portugal numa posição periférica dentro do sistema econômico europeu. Em vez de investir no fortalecimento de sua base produtiva interna, o país tornou-se consumidor crônico de produtos

estrangeiros, sobretudo britânicos. A industrialização foi postergada, e as manufaturas locais não conseguiam competir com os têxteis ingleses, mais baratos e de maior qualidade. Dessa forma, o ouro e os diamantes extraídos do Brasil serviam para sustentar o padrão de vida da aristocracia portuguesa, mas não favoreciam o desenvolvimento autônomo da economia portuguesa.

Essa dependência econômica teve consequências políticas e administrativas relevantes. A crescente percepção do esvaziamento produtivo do reino e da vulnerabilidade externa motivou críticas dentro da elite lusitana e abriu espaço para reformas mais enérgicas e centralizadoras. Ao assumir o controle da administração portuguesa após o terremoto de Lisboa de 1755, Pombal propôs uma reestruturação profunda do Estado. Entre suas iniciativas destacam-se o incentivo à produção interna, a fundação de companhias monopolistas (como a Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro), a reforma educacional e o reforço do controle estatal sobre as colônias. Pombal não condenava o Tratado de Methuen em si, mas os efeitos danosos de sua má execução. Sua política visava reverter a dependência inglesa e consolidar um império administrado de forma mais racional e centralizada (Maxwell, 2001).

Essa virada, embora modernizadora em alguns aspectos, teve repercussões autoritárias tanto em Portugal quanto no Brasil, com aumento do controle fiscal, repressão às dissidências e fortalecimento do poder real. O impacto dessas transformações pode ser observado não apenas na documentação histórica, mas também nas representações culturais contemporâneas, especialmente no cinema, que passou a revisitar criticamente esse passado.

Mecanismo essencial na vinculação do sistema colonial à economia de um mundo em desenvolvimento era o comércio anglo-português. Pelo tratado de Methuen de 1703 os produtos de lã, britânicos, entravam em Lisboa e Porto isentos de tributos e, em troca, os vinhos portugueses recebiam privilégios no mercado inglês. Na primeira metade do século XVIII o intercâmbio foi muito favorável à Inglaterra, sendo altos os lucros individuais. Tecidos de lã constituíam dois terços do total das exportações inglesas e de 1756-60 o vinho do Porto representou, em valor, 72% de todo o consumo de vinho da Inglaterra. Desde o início da década de 1730 o grande influxo de ouro e diamantes exagerara o desequilíbrio do intercâmbio anglo-lusitano. Os déficits podiam ser compensados e a aquisição de produtos estrangeiros era facilitada pela saída de ouro (Maxwell, 2001, p. 25).

Ademais, a centralização do controle da mineração por parte da Coroa portuguesa, especialmente com as casas de fundição e o monopólio sobre os diamantes, gerava constantes tensões políticas nas regiões exploradoras. O rigor fiscal, o controle militar e as limitações impostas às elites locais contribuíram para o crescimento de um sentimento de insatisfação e de autonomia

entre os colonos. Ao mesmo tempo em que a riqueza da mineração sustentava o império, as contradições do modelo colonial se intensificavam, revelando-se na desigualdade social, na exploração do trabalho escravo e na frustração das aspirações econômicas e políticas por parte das elites locais.

Essas tensões culminaram em movimentos de contestação à autoridade metropolitana. O século XVIII foi o palco de duas importantes tentativas de emancipação da colônia em relação à Coroa, sendo a mais emblemática delas a Inconfidência Mineira (1789), movimento que surgiu no próprio coração da região mineradora. A Inconfidência expressava o acúmulo de insatisfações diante da exploração colonial e tornou-se um marco no imaginário político da independência brasileira.

Essas transformações históricas, desde a ascensão e decadência do ciclo do ouro e dos diamantes, até o fortalecimento do poder régio sob o Marquês de Pombal, constituem não apenas um pano de fundo para os acontecimentos do século XVIII, mas também uma matriz simbólica que continua a reverberar na produção cultural brasileira. No campo do cinema, esse período tem sido revisitado sob múltiplas lentes críticas, que ora reforçam, ora desconstruem as narrativas oficiais do passado colonial. A partir desse cenário, emergem questões fundamentais que orientam a leitura proposta nesta tese e que serão desenvolvidas nas análises dos filmes selecionados.

Em primeiro lugar, destaca-se o desdobramento social e cultural da mineração, que deu origem a uma sociedade marcada por profundos contrastes. De um lado, elites locais ostentavam poder e prestígio; do outro, a vasta maioria da população era submetida a condições brutais de trabalho e exclusão. Esse antagonismo social alimenta o imaginário cinematográfico sobre o período.

Em segundo lugar, emerge a crítica à política colonial e sua lógica exploratória, que se revela no modelo extrativista de envio de riquezas ao exterior, sem retorno para a colônia. O cinema brasileiro, particularmente em sua vertente mais engajada, recorre a esse passado para explicitar continuidades históricas de exploração, expropriação e desigualdade, questionando os fundamentos de um projeto colonial que permanece inscrito nas estruturas sociais contemporâneas.

Nesse mesmo contexto, o papel do Marquês de Pombal como reformador autoritário ocupa lugar central. Embora suas reformas tenham buscado modernizar a administração e diversificar a economia portuguesa, sua atuação se deu por meio de medidas centralizadoras, repressivas e marcadamente ilustradas por um racionalismo utilitário que desconsiderava as dinâmicas locais.

Essa figura ambígua, entre o progresso e o despotismo, é frequentemente tensionada nas representações cinematográficas sobre o período.

Dessa forma, o cinema torna-se um campo privilegiado para a reinterpretação crítica do colonialismo e do pombalismo, elaborando linguagens visuais e narrativas que operam uma leitura política e estética da história. As obras analisadas neste capítulo, *Xica da Silva* (1976), *Os Inconfidentes* (1972), *Tiradentes* (1999), *Joaquim* (2017) e *Brava Gente Brasileira* (2000), não apenas encenam episódios do século XVIII, mas também dialogam com debates contemporâneos e compõem um conjunto expressivo de obras que colocam em cena as tensões do período, sob diferentes perspectivas estéticas, ideológicas e historiográficas.

Por fim, a evocação crítica deste período permite estabelecer comparações com outros ciclos econômicos que marcaram a história brasileira. O modelo extrativista, a concentração de riqueza e a dependência de potências externas configuram padrões que atravessam os séculos e reaparecem sob novas formas. Nesse sentido, os filmes históricos que abordam o século XVIII não falam apenas do passado, mas da permanência de estruturas coloniais no presente.

A seguir, analisaremos como essas dimensões são mobilizadas em diferentes filmes brasileiros que tematizam o período pombalino e suas tensões, começando por *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, obra que inaugura uma leitura crítica e satírica da sociedade colonial e de seus mecanismos de poder.

5.1. *Xica da Silva* (1976)

Carlos José Fontes Diegues (1940–2025), mais conhecido como Cacá Diegues, foi um dos principais nomes do cinema brasileiro e latino-americano. Nascido em Maceió, Alagoas, destacou-se por imprimir às suas obras uma visão crítica e engajada da realidade nacional, abordando questões como a desigualdade social e as múltiplas contradições do Brasil.

Ao lado de cineastas como Humberto Mauro, Mário Peixoto, Ruy Guerra, Arnaldo Jabor, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, entre outros, Cacá Diegues foi um dos protagonistas do movimento que transformou profundamente o cinema nacional nas décadas de 1960 e 1970, o Cinema Novo. Este é considerado um marco na história do cinema mundial.

Embora fortemente influenciado pelo neorealismo italiano e pela *Nouvelle Vague* francesa, o Cinema Novo construiu uma linguagem própria, profundamente enraizada na realidade brasileira, ao tratar de temas sociais, políticos e culturais com uma estética inovadora e o compromisso com o pensamento crítico. A proposta era pensar o Brasil por meio da câmera, promovendo uma arte engajada, capaz de denunciar violências e de revelar as tensões históricas que atravessam o país.

Os filmes do Cinema Novo retratavam, com contundência, as desigualdades econômicas, a violência, a pobreza, a marginalidade urbana e os conflitos de classe que permeavam a sociedade brasileira. Muitas obras se valiam de cenários naturais e de personagens que representavam o povo e tinham a cara do povo brasileiro. Com recursos escassos, os cineastas do movimento adotaram o lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”²², privilegiando a criatividade, o conteúdo político e a urgência do discurso em detrimento da técnica refinada ou dos altos orçamentos. O movimento foi profundamente moldado pelo contexto político da década de 1960, especialmente pelo impacto do golpe militar de 1964 e pela subsequente repressão à liberdade de expressão. Nesse cenário, o Cinema Novo tornou-se um instrumento de denúncia e resistência contra a repressão estatal.

Apesar de ter se consolidado nos anos 1960, o espírito do movimento já era sentido em obras anteriores, como *Rio 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos. Considerado um dos precursores do Cinema Novo, o filme adotou uma abordagem realista, alinhando-se à estética do neorealismo italiano e retratava a vida cotidiana e as desigualdades sociais na cidade do Rio de Janeiro. *Rio 40 Graus* (1955) inaugurou uma nova linguagem cinematográfica no Brasil, voltada à denúncia social e à valorização da cultura popular.

Entre curtas e longas-metragens, o cineasta alagoano produziu mais de trinta obras, entre as quais se destacam os filmes: *Cinco Vezes Favela* (1962), *Ganga Zumba* (1964), *Quando o Carnaval Chegar* (1972), *Xica da Silva* (1976), *Bye Bye Brasil* (1979), *Quilombo* (1984), *Tieta do Agreste* (1996), *Orfeu* (1999) e *Deus é Brasileiro* (2003). Entre estas, trabalharemos com *Xica da Silva* (1976), cuja narrativa se ambienta no Brasil do século XVIII, durante o período pombalino.

Em 1976, Cacá Diegues dirigiu e roteirizou, ao lado de Antonio Callado, o filme *Xica da Silva*, obra que se consolidou como um marco do cinema nacional por mesclar história e ficção na representação da trajetória de uma mulher negra e ex-escravizada que ascende socialmente à elite do Brasil colonial do século XVIII. O filme é inspirado no romance *Xica da Silva* (1976), de João Felício dos Santos.

²² A frase é atribuída ao cineasta baiano Gláuber Rocha.

Adotando uma estética tropicalista e anacrônica, Diegues rompe com a linearidade e o realismo típicos da narrativa histórica tradicional. A obra incorpora elementos da cultura *pop*, como uma trilha sonora contemporânea, figurinos extravagantes e fantasiosos, e coreografias e gestos teatrais, para instaurar um efeito de distanciamento crítico que impede qualquer adesão naturalista à representação do passado.

Essa linguagem carnavalesca, próxima da chanchada e do teatro popular, permite ao filme realizar uma crítica contundente ao colonialismo e às estruturas de poder da Coroa, ao mesmo tempo em que celebra a vitalidade, a alegria e zomba das elites. O anacronismo, nesse contexto, não se configura como mero recurso estético, mas como ferramenta de subversão da memória histórica oficial que serve para desestabilizar os discursos hegemônicos sobre raça, gênero e poder na sociedade brasileira.

Cinematograficamente, Xica da Silva (Zezé Motta) é representada como uma mulher negra alforriada que ascende socialmente ao se tornar companheira de João Fernandes de Oliveira (Walmor Chagas), contratador de diamantes e figura de grande influência em Minas Gerais durante o século XVIII. Sua trajetória é emblemática não apenas por romper com as barreiras impostas por uma sociedade rigidamente hierarquizada e escravocrata, mas também por sua consolidação no imaginário popular brasileiro como símbolo de poder, transgressão e resistência.

O filme de Cacá Diegues reinventa essa figura histórica por meio de uma abordagem ficcional crítica e alegórica. A obra insere Xica em uma narrativa que, ao mesmo tempo em que expõe as estruturas opressivas do sistema colonial, também as subverte de forma lúdica, estética e política. Essa construção cinematográfica não busca simplesmente reconstruir o passado, mas reconfigurá-lo, revelando suas contradições, tensões e legados.

O livro, por sua vez, é uma obra literária que mescla história e ficção ao apresentar a trajetória de Xica. Publicado em 1976, o romance de João Felício dos Santos, assim como o filme de Cacá Diegues, busca reconstruir a vida dessa mulher que conseguiu ascender socialmente ao se relacionar com João Fernandes de Oliveira, um rico contratador de diamantes enviado ao Brasil para administrar os interesses da Coroa portuguesa na região de Minas Gerais.

Na narrativa, o autor se vale de traços de personalidade atribuídos a Xica, como a astúcia, a inteligência e a habilidade em manipular as regras sociais e de poder de sua época, para construir uma figura feminina complexa e marcante. Para além da dimensão biográfica, o romance contempla o contexto histórico do Brasil colonial, abordando o papel das elites econômicas, as tensões raciais e os costumes da sociedade mineradora do século XVIII. Entre os aspectos explorados, destacam-se

as práticas sociais cotidianas, os rituais da elite colonial e a ambiguidade das relações entre senhores e (ex-)escravizados. Desta forma, o romance contribui não apenas para a recriação literária de uma figura histórica, mas também para uma reflexão crítica sobre as estruturas sociais que marcaram, e ainda marcam, a formação do Brasil.

Linda Hutcheon (2013), ao tratar da teoria da adaptação, enfatiza que adaptar é a capacidade de repetir sem copiar. Ao observar tanto o livro quanto o filme, percebemos diferenças nas semelhanças, como a própria autora sugere. O processo adaptativo vai além da simples transferência de uma narrativa de um meio para outro, trata-se de uma prática criativa que consiste em dizer sem imitar. Ou seja, conserva os aspectos reconhecíveis ao mesmo tempo em que se introduzem variações significativas.

Essa lógica é fundamental para compreender o diálogo entre o romance *Xica da Silva*, de João Felício dos Santos, e sua recriação cinematográfica dirigida por Cacá Diegues. O longa-metragem não apenas revisita a trajetória da ex-escravizada que ascende socialmente ao integrar-se aos círculos da elite colonial, mas também lhe atribui novos sentidos e tonalidades. Enquanto a obra literária adota um tom mais contido, por vezes idealizador, guiado por uma estrutura próxima da narrativa documental e historiográfica, o filme se apropria de uma estética extravagante e satírica, o que desmonta os códigos da história oficial.

Desta forma, Xica permanece sendo a mesma em sua trajetória de mobilidade social, mas torna-se também outra: uma figura marcada pela irreverência, sensualidade e insubordinação. A adaptação, portanto, não deve ser entendida como uma distorção do original, mas como uma leitura renovada que transforma a diferença em instrumento crítico.

Assim, o filme reflete o texto de origem ao mesmo tempo em que afirma sua própria singularidade, em consonância com a ideia de Hutcheon (2013), que entende a adaptação como um processo de continuidade e ruptura, de familiaridade e alteridade. É nesse espaço de tensão criativa que o cinema reescreve a história, reposicionando os personagens, os contextos e reinscrevendo Xica da Silva em novas camadas de significação.

À vista disso, Xica representa o corpo negro e colonizado que transgride a ordem ao adentrar nos espaços de poder tradicionalmente reservados aos brancos. Sua ascensão social, ainda que mediada por sua relação amorosa com João Fernandes, não ocorre de forma passiva. Xica manipula, provoca e subverte as normas; ela se apropria dos símbolos de poder para ridicularizá-los. Ao se vestir como uma rainha, ao comandar festas luxuosas, ao mangar da elite branca e resistir à etiqueta de comportamento imposta pela metrópole, ela encarna uma forma de resistência que não

se manifesta pela via da revolta aberta, mas sim pela paródia e pela inversão. Seu corpo se torna o território de conflitos, entre a opressão e a liberdade, a tradição e a transgressão, mas também um espaço político.

No filme, João Fernandes representa o poder econômico e administrativo delegado pela Coroa por meio do sistema de contratos de arrecadação de tributos. Os contratadores eram senhores notáveis que, em troca de vultosas somas, recebiam o direito exclusivo de explorar serviços essenciais à administração colonial, especialmente no que diz respeito à cobrança do quinto sobre o ouro (Maxwell, 2001). Essa forma de terceirização do poder, incentivada pelas reformas pombalinas, reforçava o controle metropolitano sobre a colônia ao mesmo tempo em que criava espaços de relativa autonomia local, permitindo o surgimento de figuras poderosas no interior do território colonial.

O contratador simboliza a complexa engrenagem do poder econômico e político no Brasil colonial. A Coroa portuguesa, diante da vastidão e das dificuldades administrativas de sua colônia, adotou mecanismos de delegação e terceirização do poder, especialmente nas regiões mineradoras. Um desses instrumentos era o sistema de contratos, em que os indivíduos ricos e bem relacionados, como João Fernandes, adiantavam grandes quantias ao erário régio em troca do direito exclusivo de explorar áreas fundamentais da administração (Maxwell, 2001), como a arrecadação do quinto sobre o ouro.

Maxwell (2001) observa que esse sistema favorecia o surgimento de elites locais altamente influentes, que operavam dentro de uma lógica de interesses recíprocos com o Estado português. Embora formalmente subordinados à metrópole, esses contratadores exerciam um poder real e autônomo no interior do território colonial, acumulando funções administrativas, judiciais e econômicas. Nesse contexto, João Fernandes personifica o que Maxwell (2001) chama de uma “burguesia mercantil ligada ao Estado”, um grupo social que se beneficiava das reformas centralizadoras de Pombal, mas que também atuava de modo a consolidar sua posição nas abas do chapéu do império.

Em consequência, importantes figuras dos interesses estabelecidos assumiram as funções de uma burguesia “nacional” industrial-capitalista, constituindo um grupo com interesses enraizados na metrópole e no complexo comercial luso-brasileiro, assinalando grandes mudanças no tradicional padrão da oligarquia mercantil dedicada ao comércio extranacional em aliança com o Estado, cuja principal fonte de receita era a renda alfandegária (Maxwell, 2001, p. 74).

No longa-metragem, essa personagem é retratada não apenas como um agente da autoridade metropolitana, mas como um homem que, ao se envolver com Xica, revela as fissuras internas do sistema colonial. Sua relação com a ex-cativa, carregada de erotismo, desejo e confusões políticas, expõe o paradoxo do poder: ao mesmo tempo em que representa a ordem imperial, João Fernandes permite e patrocina sua subversão simbólica. A escalada social de Xica, mediada por sua convivência com o contratador, torna-se possível justamente pelo entrelaçamento entre o poder econômico e as estruturas locais de dominação, um traço característico das contradições que Kenneth Maxwell (2001) identifica no modelo de administração colonial pombalino.

O contratador é a personificação das reformas centralizadoras e fiscalizadoras implementadas pelo Marquês de Pombal. Como aponta Maxwell (2001), o projeto pombalino visava racionalizar a exploração colonial, fortalecendo o controle da Coroa sobre a economia de mineração por meio de mecanismos administrativos eficientes e fiscalmente lucrativos. Nesse contexto, o contratador emerge como um elo estratégico entre a corte e as zonas de extração no interior do Brasil, funcionando como um intermediário direto na exploração das riquezas.

João Fernandes, enquanto representante desse sistema, evidencia a lógica pombalina de modernização, pois é um agente instruído, sofisticado e racional, cuja atuação reforça o aparato de dominação metropolitana. Contudo, a eficácia desse modelo administrativo dependia de alianças com as elites locais, o que frequentemente gerava tensões entre o controle central e as práticas sociais periféricas.

No filme, essa contradição é encarnada na própria trajetória do contratador de diamantes. Ao se envolver afetiva e socialmente com uma mulher negra, alforriada e marginal às normas da elite branca, o contratador passa a ocupar uma posição duvidosa. Seu desejo e sua permissividade frente aos gestos irreverentes de Xica desestabilizam, ainda que de forma parcial, os princípios que deveria preservar. Ele continua sendo o rosto da ordem pombalina, mas também se torna cúmplice da subversão encenada por Xica. Assim, sua figura revela os limites e as contradições internas do projeto pombalino de dominação, um sistema que, ao mesmo tempo em que busca controle absoluto, depende de mediações sociais que podem corroer seus próprios fundamentos.

Como representante direto da Coroa portuguesa, sua atuação na região do Tijuco vai além da mera administração econômica das minas e da arrecadação dos tributos devidos à metrópole. Ele encarna, sobretudo, o projeto político, administrativo e civilizatório promovido pelo Marquês de Pombal. Ainda que o Marquês não esteja fisicamente presente na narrativa, sua ideologia se

manifesta de maneira constante, mediada por figuras como o contratador e outros emissários régios que ocasionalmente visitam o Arraial do Tijuco. A presença do fiscal da Coroa, portanto, funciona como uma ligação entre o poder metropolitano e a colônia.

No filme, o contratador é apresentado como um homem culto, racional e sofisticado, em nítido contraste com os modos rústicos e atrasados da elite local. Sua postura e comportamento o colocam como um emissário do projeto ilustrado pombalino. Como observa Kenneth Maxwell (2005), as reformas pombalinas não se limitaram à organização fiscal ou ao aumento da arrecadação do quinto, mas buscaram redefinir os modos de sociabilidade, educação e cultura no mundo colonial, num esforço de disciplinamento. Neste sentido, o contratador é o agente visível dessa lógica de controle e transformação, um reformador ilustrado, mas profundamente dúbio, pois também se deixa atravessar pelas forças que pretende dominar.

A intenção civilizatória se materializa nos modos como João Fernandes organiza sua casa, conduz seus rituais e estabelece relações com os demais colonos, sobretudo com Xica da Silva. Desde sua chegada ao Tijuco, o contratador busca impor a sua ordem. Xica, nesse contexto, representa inicialmente um corpo a ser domado, uma presença exuberante e indisciplinada que o contratador tenta submeter ao seu projeto de domesticidade e decoro.

A tentativa de moldar Xica segundo os padrões cortesãos, contudo, fracassa. Em vez de ser absorvida pela lógica civilizatória, ela a subverte, ridiculariza os rituais de etiqueta, escandaliza os moralistas locais, zomba dos símbolos do poder e transforma a casa do contratador em um espaço de transgressão festiva. Como aponta Kenneth Maxwell (2001), o projeto pombalino de “iluminar” a colônia implicava não apenas o controle administrativo e econômico, mas a reforma ampla das mentalidades, algo que, no filme, se vê frustrado justamente pela performance de Xica, que reencena os códigos da elite para invertê-los.

Nesse jogo de forças, o contratador também se vê capturado pelo que desejava controlar. A paixão por Xica não apenas abala sua racionalidade ilustrada, mas o desarma diante de sua própria função simbólica como agente do império. Ao tentar civilizar, ele é descivilizado. Sua figura revela, assim, uma duplicidade essencial: é ao mesmo tempo o representante da ordem pombalina e a vítima da paródia promovida por Xica

A ausência do Marquês de Pombal como personagem direto no filme é, paradoxalmente, o que torna sua presença ainda mais incisiva. Ele opera como uma figura de poder invisível, cujos desdobramentos estruturam a vida colonial, dos impostos às sentenças judiciais, da vigilância moral às estratégias de controle dos bens da Coroa. Trata-se de uma presença espectral que se manifesta

por meio das instituições, dos agentes administrativos e da atmosfera de racionalização autoritária que permeia o cotidiano.

Tal fato me fez lembrar da lógica do inimigo ausente em *O Deserto dos Tártaros* (1940), romance de Dino Buzzati. Assim como a Fortaleza Bastiani espera por um inimigo que nunca se revela por completo, mas cuja ameaça organiza toda a vida militar, a colônia pombalina no filme vive sob a sombra de um poder que se impõe não tanto pela violência física, mas pela ideologia, pela disciplina e pelo medo difuso. Em ambos os casos, trata-se de uma autoridade que atua menos pela presença efetiva e mais pela internalização de sua vigilância.

Assim, o filme constrói uma crítica contundente ao projeto ilustrado do pombalismo não por meio da negação frontal, mas pela paródia, pela inversão das hierarquias e pela profanação dos rituais de poder. A personagem principal transforma em espetáculo aquilo que o regime buscava controlar com seriedade e disciplina. João Fernandes, ao ser seduzido e desestabilizado por Xica, encarna o colapso da autoridade que pretendia representar. Xica não apenas conquista espaços sociais vedados a pessoas negras e ex-escravizadas, mas o faz por vias que zombam das estruturas que pretendiam excluí-la, transformando o espetáculo da obediência em um festival de transgressões.

Dessa forma, o filme descridibiliza a pretensa superioridade civilizatória da Coroa. O discurso pombalino é progressista na forma, mas repressivo no conteúdo; proclama a racionalidade, mas ignora os desejos; defende a modernidade, mas exclui aqueles que não se encaixam no seu projeto de ordem. Por meio da sátira encarnada por Xica, a narrativa desmonta essas contradições e revela o quanto a razão ilustrada também pode ser instrumento de opressão.

Essa subversão também se manifesta na própria forma estética do filme. A obra adota um tom satírico e anacrônico, com uma estética marcada por elementos barrocos, rompendo deliberadamente com a tradição do cinema de costumes²³ e desestabilizando a narrativa linear e solene típica da história oficial. O filme questiona não apenas o conteúdo do passado retratado, mas também os modos pelos quais esse passado tem sido contado. Está em disputa, aqui, não só o poder dentro da narrativa, mas o próprio poder da narrativa, o direito de representar e reinterpretar a história do Brasil.

²³ Termo que se refere a um gênero cinematográfico que busca representar a sociedade de determinada época com atenção especial aos comportamentos, à moral, às vestimentas, às relações sociais e às normas culturais vigentes. A ênfase está em mostrar como os indivíduos vivem, se relacionam e se organizam dentro de um contexto histórico ou social específico.

Portanto, a importância de Pombal no filme se revela menos em sua presença explícita e mais na ação de seus agentes e na reprodução de seu discurso. João Fernandes não é apenas um contratador, ele é o elo entre o autoritarismo ilustrado do século XVIII e o autoritarismo contemporâneo do regime militar brasileiro, época em que o filme foi rodado. Ao satirizar essa figura, o filme também sugere que o passado colonial continua a informar sobre as estruturas de dominação do presente.

A história é idílica, Xica é elevada ao patamar de Rainha do Tijuco, como celebra a música de Jorge Ben, que ressalta suas extravagâncias e seus desejos inusitados. Dentre esses caprichos, destacam-se a construção de uma igreja particular e de uma galé ornamentada (Figuras 18 e 19), já que sonhava em conhecer o mar. O relacionamento entre os protagonistas representou, para os padrões da época, um amor transgressor, não apenas pela união entre uma mulher negra escravizada e um homem branco de alto prestígio, mas também pelas consequências dessa relação.

Figuras 18 e 19: Xica navegando em mares mineiros



Fonte: Xica da Silva (1976)

O contratador não apenas lhe concedeu a alforria, mas também lhe proporcionou acesso aos privilégios normalmente restritos às senhoras brancas da elite colonial. A vida de Xica ao lado do contratador encarna, assim, uma inversão das hierarquias coloniais, ainda que mediada por uma relação ambígua de desejo, poder e dominação.

Como mencionado, a trilha sonora associada à personagem Xica da Silva foi composta por Jorge Ben, em 1976, e lançada no icônico álbum *África Brasil*. A canção, que celebra a figura de Xica com tons de irreverência e exaltação, tornou-se um dos elementos mais marcantes do filme de Cacá Diegues, funcionando como um verdadeiro comentário musical sobre sua protagonista. O álbum em que a faixa foi incluída é amplamente reconhecido como um marco da música brasileira,

tendo sido listado pela revista *Rolling Stone Brasil* como um dos cem melhores discos de todos os tempos²⁴.

A música não apenas integrou a trilha sonora do filme de Cacá Diegues, como também se tornou uma chave interpretativa da própria narrativa cinematográfica. Seus versos exaltam a escalada de Xica de escrava à posição de “Imperatriz do Tijuco”, revelando os traços centrais da personagem: poder, desejo, provocação, luxo e escândalo. A repetição enfática de “Xica da, Xica da, Xica da” opera como um mantra de consagração, quase como um canto ritual que inscreve sua presença no imaginário coletivo.

A letra reitera a forma como o filme (re)trata a protagonista, uma figura ao mesmo tempo temida e fascinante, que usa os aparatos da elite para inverter sua lógica. Elementos como o “castelo”, as “joias”, a “galera luxuosa” e as “perucas coloridas” reforçam a estética do excesso. O filme e a canção se complementam ao representar Xica não apenas como objeto do desejo de João Fernandes, mas como sujeito de uma transgressão histórica, que desafia a ordem colonial e racial ao ocupar, de forma escancarada e festiva, os espaços sociais e visuais da nobreza branca.

Xica da, Xica da, Xica da
Xica da Silva, a negra
Xica da, Xica da, Xica da
Xica da Silva, a negra

Xica da Silva a negra, a negra
De escrava a amante, mulher
Mulher do fidalgo tratador
João Fernandes

Xica da, Xica da, Xica da
Xica da Silva, a negra
Xica da, Xica da, Xica da
Xica da Silva, a negra

A imperatriz do Tijuco
A dona de Diamantina
Morava com a sua corte
Cercada de belas mucamas

Num castelo, na chácara, na palha
De arquitetura sólida e requintada
Onde tinha até um lago artificial
E uma luxuosa galera

²⁴ No artigo “*Tropicália: A Brazilian Revolution in Sound*”, publicado pela revista de crítica musical *Pitchfork*, o artista também é considerado um dos músicos mais revolucionários da música brasileira ao lado de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa e Os Mutantes.

Que seu amor João Fernandes, o tratador
Mandou fazer, só para ela

Xica da, Xica da, Xica da
Xica da Silva, a negra
Xica da, Xica da, Xica da
Xica da Silva, a negra

Muito rica e invejada
Temida e odiada
Pois com as suas perucas
Cada uma de uma cor

Jóias, roupas exóticas
Das Índias, Lisboa e Paris
A negra era obrigada a ser recebida
Como uma grande senhora
Da corte do Reis Luís
Da corte do Reis Luís

Xica da, Xica da, Xica da
Xica da Silva, a negra
Xica da, Xica da, Xica da
Xica da Silva, a negra (BEN, 1976 – Transcrição retirada do filme Xica da
Silva, de 1976).

Neste ponto, faz-se necessária a diferenciação entre o mito de Xica da Silva, tanto no romance quanto no filme, e a personagem histórica, pois, de fato, existiu uma Francisca da Silva de Oliveira (1732–1796), que, segundo a pesquisadora Júnia Ferreira Furtado (2003), era uma mulher parda que viveu em união com o rico contratador de diamantes da Coroa, João Fernandes de Oliveira (1720–1779), no Arraial do Tijucu, atual Diamantina, em Minas Gerais. No entanto, a figura histórica foi progressivamente convertida em um mito nacional, moldado por interesses narrativos, ideológicos e culturais de diferentes épocas.

O mito da mulher negra, inteligente e sensual, consolidado na figura de Xica, foi atualizado no filme de Cacá Diegues por meio da performance da atriz Zezé Motta, marcando uma ruptura com representações anteriores, nas quais a personagem sensual era interpretada por atrizes brancas. Tal escolha estética e política dialoga com os debates da década de 1970, atravessada pela revolução sexual, pelo questionamento das normas morais tradicionais e pelo fortalecimento das lutas feministas e antirracistas. Nessa conjuntura, o corpo da mulher negra passa a ocupar, simbolicamente, o centro da cena, não mais como mero objeto exótico ou subordinado, mas como agente do desejo, do escândalo e da subversão.

A representação de Xica acompanha também uma transformação do imaginário feminino na cultura brasileira. A figura da *femme fatale*, que começa a substituir a imagem da mulher casta e recatada, passa a incorporar elementos de erotismo, astúcia e poder. A mulher negra no cinema brasileiro tende a ser hipersexualizada, mas, no caso de Xica da Silva, esse traço é tensionado pela performance crítica e irônica da atriz.

Neste sentido, Xica é herdeira de outras personagens marcantes do período, como as interpretadas por Sônia Braga (*Gabriela, Cravo e Canela*, 1983), Vera Fischer (*Sinal Vermelho – As Fêmeas*, 1972) e Maitê Proença (*A Dama do Cine Shanghai*, 1988), todas elas representantes de um tipo feminino que alia sensualidade à inteligência e à capacidade de subverter papéis de gênero.

Ao assumir esse lugar duplo entre objeto e sujeito, entre mito e história, Xica da Silva torna-se um espaço simbólico de disputa, entre a tradição e a modernidade, entre a norma e a transgressão, entre o desejo do outro e a afirmação de si mesma. Como tal, sua imagem não apenas reinterpreta o passado colonial, mas também problematiza os modelos contemporâneos de representação da mulher e do papel do negro no cinema brasileiro.

A imagem da mulher negra e sensual tornou-se indelével sempre que se fala em Xica da Silva. Apesar da escassez de registros históricos que confirmem esse traço como parte de sua personalidade, a narrativa literária constrói sua figura centrada nesse imaginário da mulher mestiça que experimentou uma vida de luxo, poder e amor ao lado de João Fernandes (Furtado, 2003). Essa construção está mais ligada ao campo das representações do que aos fatos documentados, revelando como o mito de Xica foi moldado por interesses dos autores.

Neste sentido, o cinema teve papel fundamental na reverberação e consolidação desse mito, sobretudo por meio do filme de Cacá Diegues, que potencializou sua imagem tanto no cenário nacional quanto internacional. A performance de Zezé Motta, aliada à estética e à abordagem satírica da narrativa, contribuiu para atualizar e maximizar a relevância da personagem, elevando-a à condição de ícone cultural. O sucesso do filme não apenas ampliou o alcance do mito de Xica, como também assegurou à obra um lugar central na história do cinema brasileiro, especialmente no contexto das releituras críticas do passado colonial realizadas na década de 1970.

O filme modificou a grafia do nome – transformando-o em Xica da Silva –, e fez com que aquela figura de ex-escrava se mantivesse eternamente associada à sensualidade e à beleza. Rompeu definitivamente a imagem grotesca que Joaquim Felício compusera e que a historiografia, como tributária da memória oral, jamais contestara. Por não estar vinculado a essa tradição, e tendo como missão conquistar o espectador, o cinema, ao

ênfatizar a sensualidade da mulher negra, constituiu um mito que se ajustava ao imaginário coletivo da época (Furtado, 2003, p. 282).

O Cinema Novo tinha como objetivo retratar o povo brasileiro em sua complexidade histórica e social. Neste contexto, o diretor concentrou-se na valorização da tradição afro-brasileira na sociedade contemporânea, construindo, se assim pudermos defini-la, uma espécie de “trilogia negra” de personagens históricos do Brasil, composta pelos filmes: *Ganga Zumba* (1964), *Xica da Silva* (1976) e *Quilombo* (1984). Por meio dessas obras, Diegues propôs uma releitura crítica das relações entre colonizadores, elites locais, escravizados e marginalizados, desmontando os discursos hegemônicos da história oficial.

No filme, os costumes europeus são representados como estranhos, artificiais e insensíveis, em contraste com a sexualidade, a vitalidade e a potência da protagonista. A personagem emerge como um elemento de resistência e redenção, utilizando seu corpo e sua performance para subverter os mecanismos de controle racial e social que, historicamente, objetificaram e exploraram os negros, especialmente as mulheres.

Como aponta Florestan Fernandes (2021), a sexualidade exacerbada atribuída a homens e mulheres negras acompanha esses sujeitos desde a infância, como herança do imaginário escravocrata. Tal erotização precoce reforça a desumanização, reduzindo-os à força de trabalho e objetos de desejo. O filme, ao retomar essa lógica histórica, não a endossa, mas a dramatiza e a inverte: é por meio do corpo e do desejo que Xica desestabiliza as hierarquias coloniais e se inscreve na narrativa como agente de transformação.

Interessa-nos muito mais saber por que, fora ou acima dessas contingências, a sexualidade do negro e do mulato se mostrava tão rebelde à regulamentação exterior. Os dados de que dispomos são parciais e inconsistentes. Ainda assim, eles subministram algumas hipóteses presumivelmente comprováveis. Parece que, além do prazer erótico, o fluxo mais ou menos livre das relações sexuais operava como uma fonte ímpar tanto de acumulação de prestígio social, quanto de satisfação de necessidades vitais para o equilíbrio do eu. Os informantes salientaram insistentemente certas noções a respeito da sexualidade do negro e do mulato ou da negra e da mulata: que são “quentes” (e “mais quentes que as brancas”); que a “foda de branco” seria “como gado”, sem o verdadeiro culto à deusa do amor; que as atividades sexuais representavam um centro de interesse absorvente e o único derivativo para a autoafirmação do homem e da mulher etc. Mas a análise sugere que atrás da “sexualidade negra” estavam envolvidos outros valores, de natureza supraerótica. Na esfera do

amor é que as “pessoas de cor” competiam, entre si e com os “brancos”. Além disso, nessa esfera as pessoas podiam sentir-se um valor – tanto como “presa”, com os riscos e as compensações da “caça amorosa” (sendo que a iniciativa e o papel ativo podia caber ao homem ou à mulher), quanto como algo ardentemente desejado, perseguido e disputado. Desse ângulo, a “sedução amorosa” valia e significava muito mais que a “relação sexual”. O João-ninguém se sentia “gente”: encontrava quem o amasse, gratuitamente, pelo prazer do amor; a mulher ressentida e amargurada se via como a “rainha de um coração” (Fernandes, 2021, p. 280).

A reflexão de Florestan Fernandes (2021) ilumina uma dimensão crucial da representação de Xica da Silva no cinema de Cacá Diegues: a sexualidade como espaço de afirmação simbólica e resistência cultural. Mais do que mero instinto ou exotismo sensualizado, o erotismo da mulher negra aparece como canal de valorização do eu e de produção de prestígio num sistema social que a relega à marginalidade. Em uma sociedade que a exclui das esferas políticas e econômicas, o corpo torna-se território de disputa e de poder.

É nesse sentido que a personagem de Zezé Motta encarna uma forma de insubordinação: ao ser desejada, disputada e temida, Xica reposiciona-se como sujeito, e não objeto, do desejo. O filme potencializa essa subversão ao colocar a sexualidade no centro do enredo, não como fetiche colonial, mas como força capaz de desmontar os códigos da ordem branca e masculina representada por João Fernandes.

Cacá Diegues, que esparramou o caldo das tintas míticas em seu filme, consolidou o mito de Xica como uma mulher sensual e erótica, uma verdadeira esfinge que devorava todos os homens que cruzavam seu caminho. Xica transformou-se em um símbolo sexual que permanece até hoje em adaptações teatrais e televisivas. Se considerarmos o contexto e o espírito da década de 1970 no Brasil, marcados pela ditadura militar, pela explosão da sensualidade, pela contestação dos valores morais tradicionais e pela repercussão da revolução sexual que emergia no Ocidente desde os anos 1960, compreendemos melhor as escolhas estéticas e ideológicas do diretor ao representar Xica como uma mulher que não apenas sacudiu o Tijuco, mas que também provocou um abalo nas telas do cinema brasileiro.

Sobre esse aspecto, e evocando Hutcheon (2013), ao compararmos com o livro, percebemos que, na adaptação cinematográfica, o que era apenas descrito torna-se visível e audível, modificando radicalmente o impacto da narrativa. Dessa forma, a corporalidade exuberante da protagonista não apenas concretiza a figura delineada por João Felício dos Santos, mas também transforma sua imagem em uma performance política. O corpo de Xica deixa de ser um mero objeto de desejo, ou uma exceção assimilada à ordem colonial, para tornar-se uma linguagem crítica,

encenando uma subversão que ridiculariza as regras do poder, revela o grotesco da elite e desloca os eixos da autoridade para o campo da teatralidade.

Assim, a adaptação cinematográfica, ao potencializar o corpo como peça visual e performático, corrobora a ideia de Hutcheon (2013) de que toda adaptação é uma forma de reinterpretação, cuja materialidade e força expressiva dependem do meio em que se realiza. A performance de Xica no filme, portanto, não está subordinada à fidelidade narrativa, mas se afirma como expressão de uma nova leitura histórica e estética crítica, ancorada na linguagem e na potência visual do cinema.

O filme absorveu, em certa medida, a efervescência estética e temática da pornochanchada, que, à época, atraía grandes públicos às salas de cinema. Este gênero constituiu um marco no cinema brasileiro, especialmente entre as décadas de 1970 e 1980. Ele combinava comédia, erotismo e crítica social, frequentemente abordando temas considerados tabus de forma irreverente. Surgiu em um contexto de censura imposto pela ditadura militar, mas, paradoxalmente, encontrou espaço para prosperar, uma vez que o regime autoritário via essas produções como um meio de distração para a população.

A influência da pornochanchada foi significativa, contribuindo para moldar o cinema popular brasileiro e abrindo caminho para discussões mais abertas sobre sexualidade e comportamentos. Além disso, diversos cineastas e atores, que iniciaram suas carreiras nesse gênero, viriam a se destacar posteriormente no cenário cinematográfico nacional. Ainda que *Xica da Silva* incorpore elementos de sensualidade e humor, sua estética e discurso são mais diretamente associados ao Cinema Novo tardio.

Sendo assim, a transposição de uma narrativa entre meios distintos não representa uma mera fidelidade ao enredo original, mas sim uma prática crítica de reinterpretação. A adaptação cinematográfica reafirma sua autonomia ao transformar o texto literário em uma experiência visual e performática. Assim, aquilo que Hutcheon (2013) define como a capacidade de “repetir sem copiar” e de ser “ao mesmo tempo o mesmo e o outro” torna-se o princípio central da relação entre as duas obras.

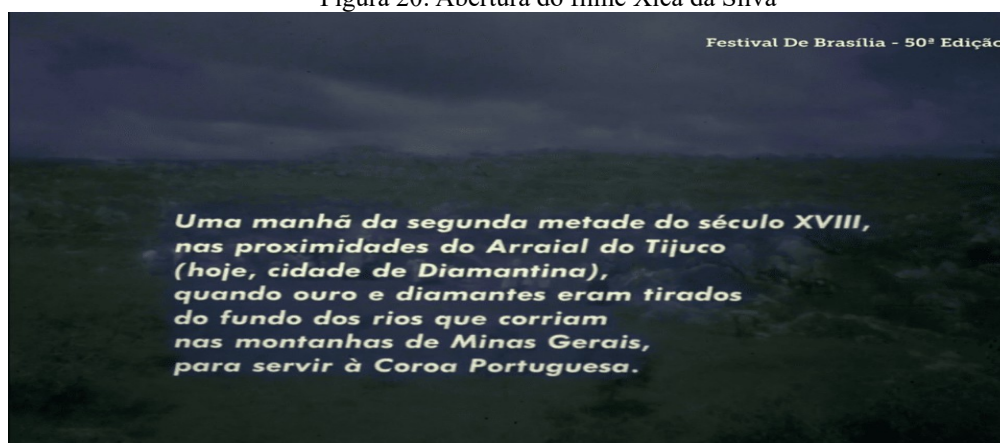
A *Xica da Silva* do romance e a *Xica da Silva* do cinema coexistem em tensão: a primeira busca restaurar uma figura histórica silenciada; a segunda a reinventa como emblema de resistência cultural, crítica política e (re)apropriação estética. Juntas, elas ilustram como a adaptação pode ser, simultaneamente, um ato de criação, memória e ruptura, e como, ao dialogar com o passado, se torna uma ferramenta para interrogar o presente.

Até mesmo o tempo é tratado de forma distinta na obra literária e na adaptação cinematográfica. Enquanto o romance de João Felício dos Santos inicia com uma contextualização mais detalhada do espaço histórico e da conjuntura política, o filme de Cacá Diegues opta por uma introdução sintética, com uma abertura que informa ao espectador que a narrativa se passa na segunda metade do século XVIII (Figura 20). A escolha do diretor exclui da trama os nomes dos regentes portugueses, inclusive o do Marquês de Pombal.

Sabidamente, no romance, o contratador de diamantes João Fernandes é enviado diretamente pelo ministro português para apurar as constantes fraudes e desvios nas minas da região do Tijuco, e o nome de Pombal é citado vinte e seis vezes ao longo da narrativa. No filme, sua presença é apenas sugerida em falas esparsas do contratador. Essa omissão não é um descuido, mas sim uma estratégia que desloca o foco da narrativa: a estrela central da história é Xica da Silva, e não o ministro. Ainda assim, a abertura do filme inscreve a ação em um contexto social marcado pelas reformas pombalinas, sugerindo sua presença indireta por meio das estruturas de poder.

A história dos diamantes no Brasil começou na Comarca do Serro Frio, nas Minas Gerais, por volta de 1720, coisa de vinte e cinco anos antes de Xica nascer. Era no tempo do senhor dom João V, o rei mais nefasto de quantos Portugal teve a desventura de sustentar. Depois, com o pseudônimo de dom José I, veio o marquês de Pombal e seu despotismo sem limites. Mais tarde, juizinho desarranjado, dona Maria prosseguiu exaurindo a colônia da maneira mais ignóbil. Só com dom João VI, única exceção entre seus antecessores, as coisas começaram a melhorar um pouco pras nossas bandas (Santos, 2007, p.8).

Figura 20: Abertura do filme Xica da Silva



Fonte: Xica da Silva (1976)

O filme ilustra de maneira satírica o sistema de concessões coloniais, os contratos de exploração, os privilégios da aristocracia e as nomeações políticas que sustentavam a administração do império português. Os representantes da Coroa são caricaturados como corruptos, gananciosos e ineptos, revelando uma crítica à persistência dessas estruturas de poder no Brasil contemporâneo.

João Fernandes, embora seja um beneficiário desse sistema, também evidencia suas contradições e vulnerabilidades.

Outro momento significativo é a fala do contratador após sofrer um assalto, em companhia de músicos, nas estradas da região. Quando questionado sobre os problemas locais, como os desvios de diamantes e os ataques praticados por Teodoro (Marcus Vinícius) e seu bando, João Fernandes denuncia o estado de insegurança e descontrole. A partir dessa cena, o filme remete à lógica econômica que fundamentava o projeto colonial pombalino: o esforço sistemático da Coroa portuguesa em controlar rigidamente a produção de riquezas.

Já em 1745, sob D. João V, e mais intensamente durante a administração de Pombal, a Coroa instituiu medidas para monopolizar e fiscalizar a extração de pedras preciosas, criando postos de registro, designando inspetores e mobilizando tropas para controlar rotas e impedir o contrabando. Como destaca Furtado (2003), tratava-se de um sistema de vigilância e controle minucioso, destinado a assegurar que nenhuma parte das riquezas coloniais escapasse à arrecadação do Erário Régio. A classe mercantil, da qual João Fernandes é representante exemplar, surge desse contexto, atrelada aos interesses metropolitanos e subordinada à lógica fiscal do império.

No final de 1771, um alvará régio extinguiu o sistema de contratos, e a exploração também se tornou monopólio da Coroa. Para esse propósito, criou-se a Real Extração dos Diamantes, dirigida pelo intendente dos diamantes. Na colônia, especificamente no Tejuco, findava o tempo dos contratadores de diamantes, e na metrópole se avizinhava a queda do até então poderoso ministro, ocorrida afinal em 1777, com a morte de dom José I. Por algum tempo, o desembargador João Fernandes ainda desfrutou da enorme riqueza que acumulara e que o tornara um dos homens mais ricos de Portugal. Sua trajetória simbolizava uma era em que, sob a batuta de Pombal, a classe mercantil, por meio da conjunção de seus interesses com os do reino e da fruição das riquezas de além-mar, ascendera econômica e socialmente, misturando-se à nobreza de sangue (Furtado, 2003, p. 36-37).

Mesmo com a ausência nominal de Pombal, o filme o representa ao dramatizar os efeitos de suas políticas, seja nas práticas repressivas, seja no controle econômico. A adaptação de Cacá Diegues opera, portanto, como uma crítica alegórica à centralização autoritária e ao projeto civilizador imposto à colônia. Trata-se de uma forma de leitura histórica que, sem recorrer ao didatismo, revela a presença estrutural do poder pombalino como força reguladora da vida colonial.

Para André Bazin (2014), o fenômeno da adaptação cinematográfica não reside apenas no processo técnico de difusão ou reprodução da obra literária, mas sobretudo na forma como ela será apropriada e consumida pelo espectador. Em outras palavras, o cinema transforma o modo de recepção do texto, introduzindo novas camadas de significação por meio de escolhas estéticas e narrativas próprias. Neste sentido, compreende-se a razão pela qual Cacá Diegues optou por preterir certas figuras históricas, como o Marquês de Pombal, na adaptação do filme.

Diferentemente de adaptações que apenas se apropriam do título literário para criar tramas desconexas da obra original, o filme de Diegues preserva o núcleo temático do romance de João Felício dos Santos, ao mesmo tempo em que o reinventa. Assim, o livro é transmutado pelo diretor e se torna uma reinterpretação crítica e estética, produzindo uma nova obra que dialoga, tensiona e redimensiona o texto literário em linguagem cinematográfica.

O romance tem sem dúvida seus próprios meios, sua matéria é a linguagem, não a imagem, sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras. Mas as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a busca das equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança. Podemos afirmar que, no campo da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diretamente proporcional à fidelidade. Pelas mesmas razões que fazem com que a tradução literal não valha nada, com que a tradução livre demais nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial da letra e do espírito (Bazin, 2014, p. 126).

O filme é mais do que uma alegoria do Brasil colônia; afinal, trata-se de uma crítica contundente às estruturas sociais e políticas que, mesmo após séculos, continuam a reproduzir lógicas herdadas do sistema colonial. Racismo, autoritarismo e desigualdades de classe são tematizados por Cacá Diegues não apenas como marcas do passado, mas como traços persistentes no Brasil contemporâneo. Inscrito na tradição do Cinema Novo, o filme faz da linguagem cinematográfica um instrumento de transformação social, ao propor uma releitura crítica da história como chave para a compreensão e, potencialmente, a superação das opressões do presente.

A crítica de Diegues se constrói com acentuado uso do humor, da sátira e da paródia, como forma de driblar a censura imposta pelo regime militar e de atingir o espectador por meio de uma abordagem ambígua, que ao mesmo tempo diverte e denuncia. Lançado em 1976, o filme coincide com o governo do general Ernesto Geisel (1974–1979), período em que se iniciava o processo de

“abertura lenta, gradual e segura à democracia”. Com o fim da vigência de certos dispositivos repressivos dos Atos Institucionais, como a cassação de direitos políticos e a censura à propaganda eleitoral no rádio e na televisão, crescia a expectativa de que o regime instaurado em 1964 estivesse se encaminhando para o desmonte.

Nesse contexto, a escolha de representar o Brasil colonial através de uma personagem negra que ascende socialmente por meio de alianças e estratégias de poder, ao mesmo tempo em que desafia a ordem estabelecida, torna-se profundamente simbólica. Ao fundir o passado com o presente, Diegues atualiza o conflito entre opressores e oprimidos, entre os projetos de dominação e as práticas de resistência. A história de Xica é, assim, recuperada não como reconstrução documental, mas como instrumento político para refletir sobre as permanências coloniais no Brasil moderno. A protagonista não apenas encarna a ambiguidade da ascensão social numa sociedade hierárquica e escravocrata, mas também revela o quanto as promessas de mobilidade e liberdade continuam condicionadas por estruturas de dominação herdadas e adaptadas ao longo do tempo.

O enredo carnavalesco de Xica da Silva foi imaginado a partir de um conceito de fábula política, num momento em que eu ainda acreditava no essencial da interpretação neomarxista de nossa realidade, onde o inimigo principal era o imperialismo, embora já desprezasse enfaticamente o dogma ideológico que dava origem a essa interpretação e a exigência de realismo social de seus templários, aqueles que haviam assumido o papel de guardiões iluminados e exclusivos da verdade. Por trás da “festa bárbara”, lá estava a sombra de um velho e ainda vigoroso didatismo, como se Joãozinho Trinta tivesse abraçado Bertolt Brecht numa vereda qualquer do modernismo. Disso a direita tinha um horror civilizado, assim como a esquerda repudiava como alienado. Naquela festa do povo, se encontravam o imperialismo brutal, predatório e insaciável (o conde português interpretado por José Wilker), a burguesia nacional populista e covarde (o contratador de Walmor Chagas), as classes médias serviçais (o intendente de Altair Lima, o sargento-mor de Rodolfo Arena, o pároco de João Felício dos Santos, a mulher arrivista de Elke Maravilha), o intelectual revolucionário (José, interpretado por Stepan Nercessian) e o povo em que acreditávamos tanto (a própria Xica de Zezé) (Diegues, 2014, p. 393).

Sendo assim, compreende-se que a obra constrói uma alegoria que opera em dois níveis temporais distintos: de um lado, o Brasil colonial do século XVIII, marcado pelas reformas centralizadoras do Marquês de Pombal; do outro, o Brasil contemporâneo à realização do filme, imerso no regime de exceção política instaurado com o golpe militar de 1964. Cacá Diegues, ao articular essas duas temporalidades, perfila uma crítica social e política que transcende o contexto

histórico específico da narrativa, estabelecendo conexões entre os mecanismos de dominação do passado e as práticas autoritárias do presente.

O filme é ambientado no século XVIII e tematiza os efeitos das reformas pombalinas sobre a vida dos habitantes do Tijuco. No entanto, ao fazê-lo, constrói uma sofisticada alegoria crítica ao regime militar brasileiro. Essa estratégia, característica do Cinema Novo e de outras manifestações culturais produzidas sob a censura, permite a crítica ao presente sob o disfarce do passado, funcionando como uma forma de resistência à repressão estatal. Da mesma forma que Pombal justificava suas medidas utilizando o discurso iluminado, os militares de 1964 se apresentavam como restauradores da moralidade e da estabilidade nacional, promovendo uma repressão sistemática à pluralidade política, cultural e ideológica.

Essa correspondência entre os dois períodos é explicitada por meio da representação da chegada dos emissários da Coroa à vila, cuja missão era “moralizar” os costumes locais, proibindo festas, coibindo práticas populares e impondo normas à vida cotidiana. O discurso moralizante, que em ambos os contextos legitima a violência do Estado, é ironizado e desestabilizado pelo filme, principalmente através da resistência da protagonista. Assim, *Xica da Silva* transcende sua condição de drama histórico e se inscreve como denúncia política, revelando, sob a máscara do passado colonial, as contradições de um presente autoritário.

A trajetória da protagonista é construída como uma paródia da ascensão social e da ordem instituída, subvertendo os caminhos tradicionalmente legitimados de mobilidade. Ao inserir-se nas estruturas de poder por vias consideradas não normativas, como a sexualidade, o espetáculo e o excesso, a personagem encarna uma ameaça às autoridades. Essa transgressão, marcada pelo uso do corpo e pela performatividade, revela-se não apenas como crítica à ordem escravocrata do século XVIII, mas também como metáfora para os sujeitos marginalizados durante a ditadura militar brasileira.

A estética adotada por Cacá Diegues, marcada pelo riso, pela ironia e pelo escracho, intensifica essa crítica. O uso do riso carnavalesco, em conformidade com o pensamento de Bakhtin (1996), revela-se como forma de enfrentamento ao autoritarismo, pois desestabiliza o discurso oficial e evidencia sua fragilidade e artificialismo. O grotesco, o exagero e o deboche presentes na encenação da elite colonial são estratégias que colocam em xeque tanto a ordem estabelecida no século XVIII quanto a legitimidade da repressão no Brasil da década de 1970. Ao rejeitar o naturalismo e o discurso histórico hegemônico, Diegues propõe uma releitura crítica que conecta a violência do passado à violência política do presente.

A ascensão meteórica de Xica em uma sociedade escravocrata não se dá pelas vias institucionais ou meritocráticas, mas por meio da performance, do escândalo e da teatralização de papéis sociais que ela própria subverte. Xica se fantasia de rainha (Figura 21), governa sua casa como se fosse um palácio, comanda bailes e rituais burlescos (Figura 22), ao fazê-lo, expõe o caráter farsesco da ordem colonial. Ao se autoproclamar rainha negra das Minas, ela transforma a caricatura em instrumento de poder. Sua simulação e exagero dos símbolos de prestígio da elite, que vão do vestuário às normas de etiqueta, são convertidos em elementos risíveis.

Figuras 21 e 22: Xica da Silva, a imperatriz do Tijuco



Fonte: Xica da Silva (1986)

Seu corpo, à semelhança do conceito bakhtiniano (1996) de corpo grotesco²⁵, é exposto, sexualizado, fecundo e provocador, em oposição ao ideal de corpo disciplinado e invisível exigido pela moralidade. Ao ocupar espaços de poder com uma corporeidade que a ordem oficial buscava reprimir ou apagar, Xica verbaliza o artificialismo dessas normas e a precariedade da dominação colonial.

A dimensão carnavalesca²⁶ do filme não se restringe ao plano temático, mas estrutura-se como princípio narrativo e estético constitutivo da obra. Dialogando diretamente com os postulados de Bakhtin (1996), o filme opera por meio de uma linguagem cinematográfica híbrida, onde fronteiras entre histórico e popular, erudito e marginal, real e grotesco são sistematicamente

²⁵ “Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro” (Bakhtin, 1996, p. 32).

²⁶ Neste ponto, entendemos a carnavalização bakhtiniana como um elemento que suspende, mesmo que de maneira provisória, as hierarquias sociais e é repensada como um instrumento de crítica permanente.

dissolvidas. Essa estratégia, longe de ser meramente formal, constitui um ato de subversão epistemológica, ao recusar os códigos do cinema histórico tradicional, Diegues não apenas narra uma insurgência, mas a performatiza na própria materialidade filmica.

O filme transcende a função catártica do riso para assumir um projeto político de reescrita da história colonial. Através da paródia, especialmente na caracterização exagerada de Xica como rainha negra, Diegues expõe o caráter arbitrário da narrativa oficial, que historicamente invisibilizou estas personagens subalternas; aqui, ela se inscreve nesse passado como uma presença ruidosa, irônica e resistente. Desta forma, Xica opera como um duplo: ao mesmo tempo que participa do sistema, o desestabiliza profundamente, revelando suas contradições e seu caráter excludente.

Nesse sentido, a protagonista encarna o que Hutcheon (2000) denomina como sendo uma transgressão²⁷, um ato que ao mesmo tempo que cita o discurso hegemônico, o desestabiliza por meio da ironia e do exagero. Seu corpo, performativo e indomesticável, torna-se um lugar de contradição, é simultaneamente dentro e fora da história, sujeito e objeto do olhar colonial. Essa dualidade é radicalizada na cena em que Xica, trajando vestes europeias, vê um homem ser chicoteado diante de seus olhos, mas nada faz. A imagem sintetiza como o filme desnaturaliza a violência colonial, revelando-a como teatro de poder.

O filme desafia não apenas a historiografia oitocentista, mas também as próprias convenções do cinema histórico. Ao substituir a linearidade narrativa por uma estrutura fragmentada e o tom épico pela sátira, Diegues propõe um contra-discurso fílmico, onde a presença de Xica, risível, sexualizada, mas profundamente política, desnuda um período.

Essa subversão sistemática das normas, papéis sociais e hierarquias do universo colonial, rigidamente estruturado por distinções raciais e de classe, se manifesta através de uma inversão satírica. A ridicularização da nobreza expõe o artificialismo da etiqueta iluminista *à la* Pombal. Esse mundo às avessas não é mera provocação, mas um gesto que materializa o que Bakhtin (1996) apresenta como sendo o riso carnavalesco²⁸, que desestabiliza as estruturas do poder.

²⁷ “Nevertheless, parody's transgressions ultimately remain authorized - authorized by the very norm it seeks to subvert. Even in mocking, parody reinforces; in formal terms, it inscribes the mocked conventions onto itself, thereby guaranteeing their continued existence. It is in this sense that parody is the custodian of the artistic legacy, defining not only where art is, but where it has come from” (Hutcheon, 2000, p. 75).

²⁸ “Explicaremos previamente a natureza complexa do riso carnavalesco. É, antes de mais nada, um riso festivo. Não é, portanto, uma reação individual diante de um ou outro fato ‘cômico’ isolado. O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); todos riem, o riso é ‘geral’; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (Bakhtin, 1996, p. 10).

O filme, ao incorporar anacronismos, excessos e elementos grotescos, como os planos exagerados das festas ou a caricatura do intendente (Altair Lima), transcende a reconstituição histórica. Diegues opera uma reescrita paródica do passado colonial, expondo sua violência. A carnavalização aqui, diferentemente da mera folia efêmera, é uma ferramenta epistemológica; ao transformar a história em espetáculo, o cineasta desvela o mito do colonialismo como projeto civilizatório, revelando-o como sistema de dominação.

A obra opera uma inversão temporal reveladora da ordem colonial, expondo, através da ironia carnavalesca, o caráter profundamente artificial e autoritário de suas hierarquias. Essa estratégia narrativa assume no contexto do filme uma dimensão política radical: a ascensão meteórica de Xica não apenas satiriza, mas escancara a falência moral da elite colonial, ridicularizada por exatamente aquela figura que seu sistema pretendia marginalizar.

Neste processo, o filme realiza uma dupla subversão historiográfica. Primeiro, ao conferir centralidade narrativa a uma mulher negra alforriada, um sujeito historicamente apagado dos registros oficiais, o diretor desmonta o mito da democracia racial brasileira, expondo como as relações raciais foram sempre mediadas por dominação. Segundo, ao exhibir Xica desafiando padrões europeus de gênero e comportamento, a obra revela o colonialismo como projeto civilizatório baseado no silenciamento sistemático dos que resistiam à normatização.

No cerne da narrativa, a figura de João Fernandes, contratador dos diamantes, encarna de forma paradigmática o projeto ilustrado do Marquês de Pombal, ainda que este não apareça diegeticamente. Mesmo que não apareça diretamente como personagem, sua ideologia atravessa o enredo de forma densa e difusa, manifesta-se nas instituições, nas normas sociais e nas tentativas de domesticação dos costumes coloniais. João Fernandes é o braço visível desse projeto iluminista, que busca reorganizar a colônia segundo os ditames da razão europeia e dos interesses metropolitanos. Sua missão, contudo, encontra resistência ativa na figura de Xica da Silva.

A seguir, o quadro apresenta um comparativo entre a obra literária e sua adaptação fílmica, revelando como diferentes contextos de produção e abordagens estéticas ressignificam a figura histórica de Xica da Silva.

Quadro 4 – Xica da Silva

Categoria	Romance	Filme	Hutcheon	Bakhtin	Presença do Marquês de Pombal
Contexto político da produção	Ditadura militar; literatura alinhada à reconstrução da memória nacional.	Ditadura militar; cinema engajado com o Tropicalismo e a crítica cultural.	A adaptação reflete um novo contexto cultural, recontando a história em chave crítica.	Encoraja a carnavalização como forma de contestação da ordem.	O pombalismo aparece como pano de fundo do autoritarismo colonial em ambas as obras.
Tonalidade e Estilo	Sério, com tendência ao realismo histórico e tom biográfico.	Irônico, carnavalesco, barroco; articula humor e crítica.	Adaptação como reinvenção criativa, repetição com diferença.	A paródia e o riso são formas de resistência cultural.	A retórica iluminista pombalina é tensionada pelo tom irreverente do filme.
Representação de Xica da Silva	Ascensão individual como exceção histórica; idealizada, sem ruptura estrutural.	Figura transgressora, erótica e performática; encarna a desordem social.	A personagem adaptada é “a mesma e outra”, incorporando as diferenças.	Encarnando o grotesco, o riso subverte a ordem social.	Xica desafia, simbolicamente, o projeto de civilidade e controle pombalino.
Corpo e Performance	Corpo narrado, mediado por olhar masculino; erotização contida.	Corpo encenado, exuberante e politizado; performance como linguagem crítica.	A mudança de meio altera a presença do corpo como signo visual e político.	O corpo grotesco e festivo desestabiliza normas sociais e morais.	A performance de Xica ironiza os valores civilizadores da elite ilustrada.
Relação com a História oficial	Reconstituição do passado colonial com base em fontes e documentos.	Subversão da História oficial por meio da sátira e da teatralização do poder.	Adaptação; sobreposição crítica à memória histórica.	Carnavalização; suspensão momentânea das hierarquias e inversão dos valores.	O projeto pombalino, como símbolo do poder racional e centralizado, é desestabilizado pela paródia.
Estética e cultura	Narrativa tradicional, linear, com ênfase no conteúdo informativo e moralizante.	Estética tropicalista: mescla de cultura erudita com a cultura popular; uso de música, cor e excessos.	A estética do cinema permite reinterpretação sensorial e afetiva do texto original.	A pluralidade de vozes; torna a obra filmica mais crítica e viva.	A cultura popular serve como contraponto ao discurso ilustrado da corte pombalina.

Categoria	Romance	Filme	Hutcheon	Bakhtin	Presença do Marquês de Pombal
Tom e mensagem política	Ambíguo; resgate de personagem esquecida com tons de exaltação nacional.	Crítico; desconstrução da ordem colonial e exposição das estruturas de opressão racial e sexual.	A adaptação assume posição política ao se distanciar do tom reverente do original.	O riso carnavalesco é politizado, expõe os limites do poder e celebra a vitalidade popular.	O Marquês de Pombal é presença implícita, como ideologia, mais do que como personagem direto.

Ao colocar a figura de Xica como protagonista não apenas de uma ascensão social, mas de uma insubordinação, o filme desconstrói o projeto pombalino de civilização. A paródia e o anacronismo operam aqui como mecanismos críticos que deslocam o olhar do espectador e desestabilizam a lógica da dominação. O contratador, símbolo do controle racional, torna-se ele próprio objeto de desejo, desvio e desordem, dominado por aquilo que busca dominar. Nesse ponto, o filme de Diegues se alinha às estratégias do Cinema Novo, que não pretendia apenas narrar histórias, mas refletir criticamente sobre as estruturas de poder que ainda atravessam o presente.

A importância do Marquês de Pombal neste contexto não pode ser subestimada. Ele representa, na tessitura do filme, o projeto colonial de poder que sobrevive nas estruturas modernas, inclusive naquelas do Brasil dos anos 1970, durante o regime militar. Ao evocar a figura de Pombal de modo espectral, *Xica da Silva* denuncia a persistência histórica dos mecanismos de controle e exclusão, promovendo uma leitura crítica que liga o passado ilustrado ao presente autoritário.

Por fim, *Xica da Silva* não é apenas um retrato de época ou uma ficção histórica. É uma alegoria política: uma crítica afiada ao colonialismo, ao racismo e ao autoritarismo, elaborada por meio de uma linguagem cinematográfica que se vale do riso, do excesso e da provocação para desconstruir o discurso hegemônico. O filme reafirma o cinema como espaço de resistência e reescrita da história, e o Marquês de Pombal, ausente, mas onipresente, como emblema de um projeto de dominação política.

5.2. *Os Inconfidentes* (1972) e *Tiradentes* (1999)

As representações cinematográficas da Inconfidência Mineira frequentemente oscilam entre a celebração heroica do passado e sua reinterpretação crítica. Dois filmes fundamentais nesse

processo são *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Tiradentes* (1999), de Oswaldo Caldeira.

Embora distintos na estética, no tempo histórico de produção e na postura diante da figura de Joaquim José da Silva Xavier (1746–1792), ambos os filmes mobilizam, direta ou indiretamente, o legado da política pombalina como fundo estruturante da ordem colonial brasileira. A centralização administrativa, a racionalização econômica e o controle das ideias dissidentes, pilares do projeto modernizador do Marquês de Pombal no século XVIII, não apenas moldaram a repressão à Inconfidência, como também continuam a ecoar nas formas de representação do poder nessas obras.

No filme de Joaquim Pedro de Andrade, o espírito do pombalismo está menos na figura de um personagem e mais na encenação de uma máquina estatal racionalista, disciplinadora e insensível à subjetividade. O aparato jurídico que conduz o julgamento dos inconfidentes, construído sobre arquivos, interrogatórios e registros burocráticos, remete diretamente à política promovida por Pombal.

A escolha estética por uma *mise-en-scène* austera, por planos fixos e por uma montagem fragmentada acentua a frieza e a desumanização do processo. Assim, a política promovida pelo ministro ressurgiu como linguagem da dominação moderna, técnica, impessoal e, sobretudo, visando ao bem-estar do Estado português.

Tais procedimentos ganham ainda mais profundidade quando se considera o período em que o filme foi produzido, no contexto da ditadura militar brasileira (1964–1985). O regime, inspirado por um ideal tecnocrático de modernização autoritária, retomava, de certa forma, o modelo pombalino de centralização e controle. A obra, portanto, usa o século XVIII para comentar o século XX; a razão ilustrada que encobria a violência das medidas pombalinas ressurgiu na burocracia e no autoritarismo militar, desnudando a continuidade entre o passado e o presente. A sequência dos interrogatórios (Figuras 23, 24, 25 e 26), por exemplo, filmada com enquadramentos claustrofóbicos e atuações deliberadamente mecânicas, equipara os juizes coloniais aos agentes do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), revelando como o formalismo legal sempre serviu, no Brasil, como instrumento de exceção.

Em *Tiradentes*, o projeto pombalino aparece mais diluído, mas ainda reconhecível nas estruturas institucionais do mundo colonial, como, por exemplo, as casas de fundição, os tribunais, os quartéis e os mecanismos de vigilância que perpetuam o protótipo centralizador e fiscalista implementado décadas antes pelo ministro português. Embora o filme se passe após a morte e a

queda política do Marquês de Pombal, sua herança permanece como substrato da ordem vigente. A repressão à Inconfidência Mineira opera com os instrumentos desenvolvidos por Pombal; por meio deles, se observam uma justiça inquisitorial disfarçada pela lógica da racionalidade legalista, a militarização da vida política e uma economia tributária voltada exclusivamente para o lucro da Coroa.

Figuras 23, 24, 25 e 26: O enquadramento claustrofóbico como elemento de denúncia



Fonte: Os Inconfidentes (1972)

A diferença fundamental em relação a *Os Inconfidentes* está na forma como essa estrutura é representada. O filme de Oswaldo Caldeira tende a naturalizar esse sistema como pano de fundo histórico inevitável, contra o qual emerge o heroísmo de Tiradentes. A encenação do martírio, a ênfase na figura individual do rebelde e o tom épico da narrativa deslocam o foco da crítica para o drama moral do protagonista. Enquanto *Os Inconfidentes* sublinha o autoritarismo do modelo pombalino, com sua *mise-en-scène* sóbria e sua linguagem fragmentada, *Tiradentes* apresenta esse sistema como um obstáculo necessário, quase natural, à afirmação de um ideal de liberdade. A crítica à ordem colonial existe, mas é moralizada e historicizada como superada.

Não obstante, a persistência das estruturas pombalinas contribui para configurar o antagonismo central do enredo: de um lado, uma colônia rigidamente administrada por um Estado

racionalista e excludente; do outro, um sujeito que insurge em nome dos valores ilustrados. Muitos destes, paradoxalmente, oriundos da mesma matriz ideológica que inspirou Pombal. A tensão entre a repressão e a emancipação, o controle e a liberdade, a razão e a violência, estruturam a narrativa e revelam a ambiguidade única desse Iluminismo como projeto político.

Ambos os filmes, apesar das abordagens distintas, lidam com essa contradição fundante do século XVIII luso-brasileiro. O Marquês de Pombal encarnou uma política de reformas ilustradas que, embora formuladas sob a égide da modernização e do progresso, visavam sobretudo à consolidação de um Estado forte. Ao reelaborarem esse passado, *Os Inconfidentes* e *Tiradentes* não apenas reconstróem a memória da Inconfidência, mas projetam sobre ela diferentes concepções do poder e da história. Nesse sentido, ambos refletem, ainda que por caminhos diversos, os dilemas persistentes da modernidade brasileira, onde estamos sempre no fio da navalha, entre a promessa de emancipação e a permanência das estruturas autoritárias.

Em *Os Inconfidentes*, a resistência é representada como discurso interrompido, sabotado por uma linguagem que já não pertence aos conspiradores, mas ao poder colonial. A palavra revolucionária, quando emerge, está cercada por dispositivos de controle: os interrogatórios, as atas e as confissões forçadas. Os ideais de liberdade são desmontados pelo próprio funcionamento da razão estatal, que transforma a racionalidade iluminista em ferramenta de vigilância e de punição. O filme aposta numa crítica densa ao Iluminismo pombalino como instrumento de dominação, revelando como os princípios da razão e do progresso, quando apropriados pelo Estado colonial, servem para legitimar a violência e o silenciamento.

Já em *Tiradentes*, a resistência é reconstruída sob a forma de heroísmo individual. A figura de Tiradentes (Humberto Martins) é alçada à condição de mártir da liberdade e precursor da consciência nacional. O discurso iluminista é resgatado positivamente, como inspiração ética e política para a insurgência. O projeto pombalino, nesse contexto, aparece como o inimigo histórico a ser superado, mas não necessariamente como objeto de problematização crítica. O sistema repressivo é apresentado como um dado da realidade colonial, contra o qual se afirma o ideal de liberdade, sem que se questione profundamente os paradoxos dessa modernidade ilustrada.

A política pombalina, em *Os Inconfidentes*, é inscrita numa crítica radical ao poder moderno, que revela suas máscaras ilustradas e sua maquinaria burocrática. Em *Tiradentes*, ao contrário, o pombalismo funciona como pano de fundo histórico, contra o qual se ergue a figura do herói. Mais do que uma simples referência contextual, as reformas pombalinas operam, em ambos os filmes, como um sistema de leitura da contemporaneidade política brasileira. A centralização do

poder, a disciplina e a supressão das vozes dissidentes são elementos herdados do século XVIII, e reaparecem como questões centrais na representação do passado colonial.

Ao remeterem à permanência dessas estruturas em momentos distintos da história do Brasil, seja no contexto da ditadura militar, seja no resgate da memória nacional, os filmes revelam que a modernidade brasileira nasceu sob o signo da contradição. *Libertas quae sera tamen*²⁹, *pero no mucho*. A crítica ao colonialismo se articula, assim, a uma crítica da modernidade, mostrando que os fantasmas do pombalismo continuam a assombrar o presente.

A representação da Inconfidência Mineira no cinema brasileiro convida a uma reflexão que vai além da reconstituição dos eventos históricos do final do século XVIII. Ela se debruça sobre os dispositivos de poder que moldaram a ordem colonial e cujos efeitos institucionais persistem na formação do Estado brasileiro. Nesse sentido, *Os Inconfidentes* e *Tiradentes* não apenas narram um episódio fundador da história nacional, mas reinscrevem a Inconfidência como campo de disputa entre diferentes visões de modernidade, liberdade e autoridade.

Lançado durante o regime militar, *Os Inconfidentes* propõe uma leitura crítica e desencantada do poder colonial, concebido como uma máquina trituradora das individualidades. A encenação dos interrogatórios, a estética fragmentada, a teatralidade dos gestos e a repetição dos documentos judiciais compõem uma *mise-en-scène* que sugere a desumanização da política sob o signo da inteligência. O projeto ilustrado colonial, herdeiro direto da racionalidade pombalina, surge no filme como operador de controle que transforma o saber em dominação, a ciência em vigilância, a lei em violência burocrática.

Neste contexto, a Inconfidência não aparece como narrativa heroica, mas como tentativa fracassada de instaurar uma linguagem alternativa à do Estado. A razão insurgente é absorvida, triturada e arquivada pela razão de Estado. A ausência de heroísmo individual, o foco na coletividade dos inconfidentes e a ênfase nos mecanismos institucionais fazem com que o verdadeiro protagonista do filme seja o Estado. Este, embora absolutista, já opera com as técnicas da administração racional: fichas, interrogatórios, organogramas, arquivos e punições exemplares. É a lógica pombalina em sua plena maturidade, onde o controle independe da figura do monarca e se realiza por meio da normatização impessoal.

²⁹ Esta é uma expressão em latim que significa “Liberdade, ainda que tardia”. Essa frase é o lema da Inconfidência Mineira, movimento de inspiração iluminista ocorrido em Minas Gerais no final do século XVIII, que buscava a independência do Brasil em relação a Portugal. A expressão sintetiza o desejo dos inconfidentes por uma libertação do jugo colonial, mesmo que essa liberdade demorasse a se concretizar.

Tiradentes, por sua vez, apresenta outra chave de leitura. Aqui, a repressão aparece como obstáculo dramático a ser vencido pelo personagem central, que é construído como mártir da liberdade e vanguardista da consciência brasileira. O filme se ancora em uma estética mais tradicional, voltada à construção simbólica de um herói, e investe na linearidade narrativa para afirmar um ideal emancipatório. No entanto, esse ideal se constitui em contraste com um passado colonial marcado pela opressão, uma ordem rígida e violenta. Embora não tematizado diretamente, o legado pombalino permanece como infraestrutura do colonialismo repressivo que o filme se propõe a superar.

Se *Os Inconfidentes* desvela os vínculos entre racionalidade iluminista e dominação estatal, *Tiradentes* propõe uma superação desse modelo pela via do heroísmo individual. Ainda que menos crítico em sua forma, *Tiradentes* aponta para a permanência de estruturas gestadas durante o governo do Marquês de Pombal. O herói, nesse contexto, enfrenta uma máquina estatal que, embora revestida de legalidade e racionalidade, revela-se profundamente arbitrária e seletiva. A técnica, o saber jurídico e os mecanismos de controle são mobilizados não para garantir justiça, mas para preservar a ordem colonial, perpetuando um modelo de dominação.

Ambos os filmes, embora separados por quase três décadas de produção, ressoam com o mesmo dilema estrutural: a permanência de um modelo de Estado que combina modernização técnica com autoritarismo político. Essa modernidade autoritária, longe de ser um desvio ocasional, possui raízes profundas no século XVIII e se cristaliza, em diferentes conjunturas da história brasileira, como projeto recorrente de poder. *Os Inconfidentes* identifica o pombalismo na lógica burocrática e repressora da ditadura militar, evidenciando o Estado como uma força devastadora. Já *Tiradentes* sugere que a própria fundação da pátria está marcada por uma resistência a esse mesmo modelo, uma resistência heroica e idealista, mas que ainda não consegue desmontá-lo por completo.

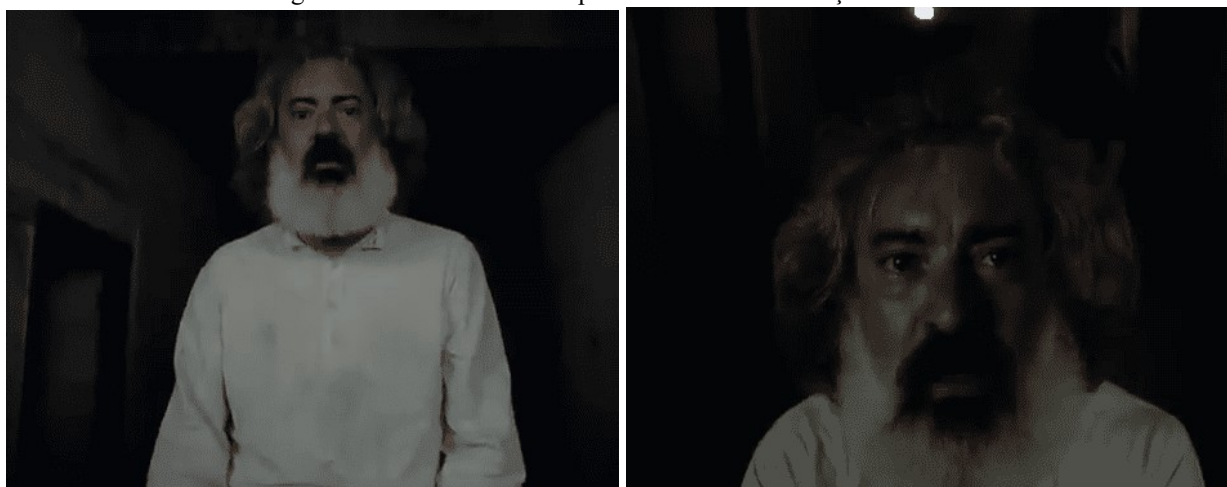
Nesse sentido, os filmes propõem uma reflexão crítica sobre a genealogia do Estado brasileiro. Essa marca fantasmagórica das reformas pombalinas, seja como linguagem da repressão ou como herança institucional, evidencia que a construção da nação se deu sob suor e sangue. Ambos reconhecem, implícita ou explicitamente, que o legado pombalino é mais do que um conjunto de reformas, é um modo de governar, um imaginário do poder, uma estrutura de dominação que atravessa os séculos.

As políticas do Marquês de Pombal não foram apenas um capítulo da história colonial, elas foram fundadoras de um modo de exercer o poder que se perpetuou em várias formas e momentos.

Ao representarem a Inconfidência Mineira, *Os Inconfidentes* e *Tiradentes* exploram, cada um à sua maneira, a tensão entre a ordem e a subversão, entre a razão do Estado e a rebelião dos sujeitos.

Por trás dessa tensão está sempre a sombra do ministro, como programa político, como técnica de governo, como espectro de um Estado que, ao tentar se modernizar, engendrou novas formas de sujeição. Ao tornarem visível essa gramática do poder, os filmes não apenas revisitam o passado, eles o releem à luz dos dilemas contemporâneos da nação brasileira. Em uma das cenas mais emblemáticas, o personagem Cláudio Manuel da Costa (Fernando Torres) profere sua própria confissão, cuja autenticidade é duvidosa (Figura 27 e 28).

Figuras 27 e 28: As medidas pombalinas como herança do autoritarismo fiscal



Fonte: *Os Inconfidentes* (1978)

A *mise-en-scène* reitera o efeito coercitivo da palavra estatal. A Inconfidência, nesse filme, não é apenas uma revolta política, é a tentativa fracassada de instaurar uma linguagem alternativa à razão de Estado. A ausência de um redentor, o foco na coletividade e a ênfase nos mecanismos institucionais fazem com que o filme coloque em cena o Estado como sendo o protagonista. Trata-se de um Estado nascido sob a égide pombalina, que não depende da vontade do rei, mas de normas, registros, protocolos e castigos.

Já *Tiradentes* representa o momento da repressão como etapa de um processo emancipatório. O personagem central é alçado à condição de mártir, símbolo da ruptura com o passado colonial. No entanto, esse passado é representado como uma ordem rígida e opressiva, marcada pela violência legalizada e pelo controle meticuloso das instituições sobre os indivíduos.

Ademais, *Os Inconfidentes* constrói uma crítica sutil, mas poderosa, ao regime militar brasileiro através de uma releitura da Inconfidência Mineira. Embora ambientado no século XVIII, o longa é perpassado por uma percepção setentista, marcada pela vigilância, censura e repressão

vividas no Brasil da ditadura pós-1964. Nesse sentido, o filme identifica o legado de Pombal não como uma referência ao progresso ilustrado, mas como o embrião de uma estrutura burocrática de controle social e suplício; em suma, uma máquina voltada à dominação elitista.

A figura do Estado absolutista português, fortalecido pelas reformas pombalinas, aparece como a antecâmara simbólica da ditadura militar: tecnocrático, hierárquico e repressor. A burocracia colonial, que estrutura a investigação, a denúncia e o processo judicial contra os inconfidentes, é filmada com viés quase documental, reforçando a rigidez e o automatismo da máquina repressora. A longa cena do interrogatório dos conjurados, por exemplo, é encenada com cortes secos, iluminação que remete ao Expressionismo Alemão e ausência de trilha sonora, enfatizando o caráter impessoal e impiedoso da justiça do Estado. O filme, ao não glorificar Tiradentes (José Wilker) individualmente e sim destacar o coletivo dos inconfidentes, reforça a ideia de que a repressão é sistemática e perene, e não apenas fruto de indivíduos tirânicos.

No filme *Tiradentes*, a abordagem é distinta. Se *Os Inconfidentes* aponta a permanência do modelo pombalino como estrutura repressora, *Tiradentes* sugere que a própria origem da identidade nacional está marcada por um gesto de resistência a esse modelo. Contudo, essa resistência é ambígua, pois ela contesta o autoritarismo e a injustiça do sistema colonial, mas ainda não consegue desmontar completamente a lógica verticalista do poder herdado do absolutismo ilustrado.

O protagonista Joaquim José da Silva Xavier, interpretado por Humberto Martins (Figura 29), é moldado como um mártir romântico, cujos ideais libertários resistem à racionalidade fria do Estado colonial. O filme enfatiza sua figura como fundadora da nação, construindo um arco dramático no qual o herói se sacrifica em nome de um projeto coletivo de liberdade. Ainda assim, a estrutura do filme, com sua *mise-en-scène* e uso frequente de símbolos nacionais como a bandeira e o hino, aponta para uma continuidade da tradição de construção mítica da pátria.

Figura 29: O ator Humberto Martins no papel de Tiradentes



Fonte: *Tiradentes* (1998)

Sendo assim, o longa reconhece a presença do modelo pombalino como fundamento da administração colonial e, por extensão, do próprio Estado brasileiro, mas busca mitologizar uma ruptura simbólica com esse modelo. A retórica da resistência é, assim, integrada ao imaginário nacional, ainda que os mecanismos de poder instituídos sob o Marquês continuem operando.

Essa ambiguidade é reforçada pelo final do filme, que encena o suplício de Tiradentes com um tom litúrgico, quase religioso, em que o martírio purifica e dá origem à pátria, mas a estrutura pombalina de controle permanece implícita como base do Estado. O corpo esquartejado do herói se torna símbolo da nação, mas uma nação que ainda carrega em seus fundamentos a lógica da dominação.

Na contramão dessas comemorações mistificadas, Joaquim Pedro de Andrade fez uma obra subversiva, usando uma figura histórica para ironizar a farsa que o país vivia e denunciar a violência que as elites impunham ao povo brasileiro. Tiradentes foi alçado, desde 1891, como uma figura crística, messiânica, um homem que deu a vida pela liberdade. “Os Inconfidentes”, por sua vez, mostra um Tiradentes confuso, idealista, quase um bufão, um mero brinquedo nas mãos das elites oligárquicas das Minas Gerais que só queriam a liberdade daquela região em relação à Coroa Portuguesa. O cineasta, como meio de fugir da censura da Ditadura, usou como base, os Autos da Devassa (documentos oficiais dos julgados por crimes contra a Coroa), contrastando com os versos do “Romanceiro da Inconfidência”, de Cecília Meireles, sobretudo com a verborragia poética de Tomás Antônio Gonzaga, Alvarenga Peixoto e Cláudio Manuel da Costa. Esses poetas e seus textos árcades e vazios eram, em si, uma afronta às necessidades reais da população brasileira. O filme termina com a chacota de Joaquim Pedro enforcando Tiradentes em meio a uma parada militar que celebra a morte, o sacrifício. Uma autêntica farsa operística! A demonstração que a Independência é um engodo, um embuste! O povo brasileiro não se tornou e continua a não ser independente! (Dantas Júnior, 2022, p. 47).

Tanto *Os Inconfidentes* quanto *Tiradentes* reconhecem no legado pombalino não apenas um momento de reorganização do império lusitano, mas um marco na constituição de um modelo autoritário de Estado que persistirá sob diferentes regimes. O primeiro filme opta por denunciar sua permanência como máquina repressora, espelhando a ditadura militar brasileira dos anos 1970, enquanto o segundo dramatiza a tentativa de ruptura com esse modelo no momento da fundação representativa da nacionalidade.

A presença de Pombal nos dois filmes, portanto, não é apenas histórica, mas estrutural; ela constitui o pano de fundo das disputas de poder, da legitimação do Estado e da resistência contra o autoritarismo. A política racionalista e ilustrada do Marquês de Pombal, que é profundamente hierárquica, se torna, no cinema brasileiro, um espelho distorcido do próprio Brasil atual.

Na obra *Conflicts and Conspiracies: Brazil and Portugal 1750–1808* (2004), o professor Kenneth Maxwell vai oferecer uma base historiográfica riquíssima para compreender os processos políticos, sociais e ideológicos que formaram o pano de fundo dos dois filmes. Ambos dialogam profundamente com os temas centrais do livro, especialmente com as transformações introduzidas pelas reformas pombalinas e os efeitos na colônia, culminando na Inconfidência Mineira. Maxwell (2004) demonstra que a administração pombalina marca uma virada decisiva na relação entre metrópole e colônia, instituindo uma nova lógica de controle. A Inconfidência Mineira surge nesse contexto como uma resposta a esse projeto pombalino.

O filme *Os Inconfidentes*, ao retratar os conjurados como homens capturados por uma burocracia opaca e impiedosa, opera precisamente nessa chave onde há a ideia de que as reformas pombalinas não foram apenas uma política administrativa, mas um novo mecanismo de poder (Maxwell, 2004). A racionalização da economia mineradora, o reforço da cobrança do quinto e a vigilância sobre as elites locais são todos aspectos descritos por Maxwell (2004) que aparecem cinematograficamente no filme como formas de repressão sistemática, uma antecipação da lógica da ditadura militar brasileira. Dessa forma, a correlação aqui é clara: Joaquim Pedro de Andrade visualiza o Estado pombalino como arquétipo do Estado autoritário moderno. Maxwell (2004) fornece os dados históricos; o filme, a alegoria política.

Maxwell (2004) é enfático ao afirmar que a Inconfidência Mineira foi ao mesmo tempo uma conspiração ilustrada e uma conspiração de senhores³⁰. A Inconfidência, dessa forma, não seria uma revolta popular, mas uma tentativa de uma elite letrada e endividada de conquistar autonomia frente a uma metrópole cada vez mais intrusiva (Maxwell, 2004). Essa ambiguidade, entre a liberdade e o privilégio, aparece com força em *Tiradentes*, que retrata o protagonista como alguém entre dois mundos: é, ao mesmo tempo, um alferes, um militar subalterno, mas também um homem profundamente influenciado pelos ideais iluministas.

Caldeira filma *Tiradentes* como mártir, mas sempre consciente das limitações estruturais do movimento, como os interesses econômicos dos conjurados e as suas dúvidas morais, que levaram à

³⁰ “The coalition of magnates committed to an uprising in Minas was not monolithic, and the mixed backgrounds and the mixed motivations of those involved were potential weaknesses. The magnates were confident that their aims could be achieved under the cover of a popular uprising. This depended very much, however, on the stimulation of widespread discontent by the imposition of the derrama, and while such a reaction was highly probable, it was essentially a factor beyond their control. Moreover, the opulent entrepreneurs in the background were committed to a republic and independence not for ideological or nationalistic reasons, but because revolution seemed the best way to protect their own self interests. Hence, because the immediate threat to their interests had been created by the Portuguese authorities, it always lay within the power of Lisbon or the governor of Minas to mitigate or to remove that threat. And it also lay within the power of Lisbon or Barbacena to remove the threat to the population at large, a threat on which the oligarchs relied for the arousal of popular opposition to Portugal” (Maxwell, 2004, p. 121).

traição final e à condenação do alferes. Isso ressoa diretamente com o diagnóstico de Maxwell (2004) sobre o fracasso do projeto emancipatório por conta de sua base social contraditória, ao mesmo tempo ilustrada e escravocrata.

A Inconfidência Mineira foi menos um movimento nacionalista e mais um projeto de autodefesa da elite colonial, profundamente marcada pela insegurança diante do absolutismo pombalino e seus desdobramentos. Os inconfidentes não buscavam romper com o sistema colonial, mas reposicionar-se dentro dele em condições mais favoráveis (Maxwell, 2004). Um dos elementos centrais desse cálculo político foi a derrama, medida fiscal que visava forçar o pagamento da cota anual de ouro imposta pela Coroa portuguesa. Maxwell (2004) aponta que os líderes da conjuração confiavam na revolta popular que a cobrança forçada poderia provocar, mas tal reação, embora previsível, estava fora do controle dos conspiradores.

Este paradoxo expõe uma contradição estrutural do movimento, a elite desejava canalizar a indignação popular em benefício de seu projeto, mas não tinha domínio sobre o fator social que pretendia mobilizar. Há, portanto, uma crítica implícita à instrumentalização do povo, convocado a agir como massa de manobra sem participação efetiva nas decisões da conjuração.

Além disso, muitos dos envolvidos defendiam a independência ou a república não por motivações ideológicas ou patrióticas, mas por cálculo pragmático: a revolução lhes parecia o melhor meio de proteger seus interesses frente às ameaças do poder metropolitano. Essa lógica utilitária ajuda a explicar por que o movimento pôde ser desarticulado com relativa facilidade. Bastava atenuar a derrama para neutralizar o apoio tanto da elite quanto da população. Assim, a Inconfidência se apresenta mais como uma tentativa de acomodação dentro do sistema imperial do que como uma ruptura com ele.

Essa leitura histórica proposta por Maxwell (2004) fornece uma chave crítica potente para a interpretação cinematográfica da Inconfidência. No filme *Os Inconfidentes*, essa instrumentalização do povo aparece na frieza com que os conspiradores articulam seus projetos, distanciados das massas. A encenação sóbria e a ausência de um Tiradentes heroico reforçam a ideia de um movimento elitista, desconectado das camadas populares. A revolta, nesse contexto, é menos um clamor coletivo e mais um cálculo político.

Já em *Tiradentes*, embora o protagonista seja elevado à condição de herói popular, é possível perceber que o pano de fundo permanece vinculado à lógica pombalina de controle estatal. Ainda que o filme romantize a figura do mártir, não deixa de indicar, mesmo que de forma atenuada, a

complexidade das motivações envolvidas. A tensão entre o ideal emancipador e os interesses conservadores da elite colonial é diluída, mas não inteiramente ausente.

Em ambos os filmes, portanto, a abordagem permite revelar as duplicidades da representação da Inconfidência, desconstruindo a narrativa heroica e evidenciando as continuidades entre o projeto pombalino de Estado e os impasses da emancipação brasileira.

Nesse sentido, *Tiradentes* pode ser lido como uma dramatização das tensões que Maxwell (2004) expõe, o projeto de uma nação que nasce não apenas da oposição ao absolutismo português, mas também de dentro de uma elite que teme a democratização radical. Nesse contexto, Maxwell (2004) mostra como as reformas pombalinas foram essenciais para a formação de um protomodelo do Estado elitista e excludente. Tanto *Os Inconfidentes* quanto *Tiradentes* lidam com essa herança. Em *Os Inconfidentes*, o legado pombalino é visualizado como uma estrutura que persiste, da colônia à ditadura. Em *Tiradentes*, ele é o modelo a ser superado, embora ainda presente nas fundações da “nova” pátria.

Essa leitura histórica do pombalismo como fundação ambivalente, modernizadora e autoritária, está no cerne do pensamento desenvolvido pelo professor Kenneth Maxwell em suas obras. A formação do Estado brasileiro, como argumenta o pesquisador, foi marcada por conflitos entre autonomia regional e centralização imperial, entre liberalismo ilustrado e controle absolutista. Os filmes reatualizam essas contradições e nos fazem refletir sobre a história do Brasil.

A partir do conjunto de obras de Maxwell, podemos entender que os dois filmes não apenas narram episódios, mas reelaboram, de formas distintas, o sentido político da Inconfidência como símbolo da origem do Brasil. Ambos, assim, incorporam a tese central de *Conflicts and Conspiracies* (2004), em que o projeto pombalino é uma origem possível do Estado brasileiro e a Inconfidência Mineira foi o ponto de inflexão onde essa estrutura começa a ser contestada.

A seguir, à luz das ideias apresentadas pelo professor Kenneth Maxwell, traçamos um comparativo entre as duas obras cinematográficas. O quadro busca evidenciar como os filmes incorporam, reinterpretem ou tensionam aspectos do legado pombalino e da Inconfidência Mineira.

Quadro 5 – Os Inconfidentes (1972) X Tiradentes (1999)

Categoria	Os Inconfidentes (1972)	Tiradentes (1999)	Relação com Maxwell
Contexto político da produção	Ditadura militar (AI-5).	Redemocratização recente (pós-1988); produção mais comercial.	Destaca o uso político da memória da Inconfidência em contextos autoritários e de transição.
Visão sobre o Estado pombalino	Arquétipo da burocracia opressiva; Estado policial.	Herança a ser superada; estrutura ainda presente na fundação da pátria.	O pombalismo criou um Estado centralizado, racional e repressivo, cujos traços perduram.
Retrato dos inconfidentes	Figuras fragmentadas, desencantadas e elitistas; foco na traição e derrota.	Heroísmo individualizado; Tiradentes como mártir moral e político.	A Inconfidência foi uma conspiração elitista, ilustrada, contraditória e localizada.
Figura de Tiradentes	Um entre vários; silenciado na cena final.	Centralizado, com forte carga simbólica; corpo esquartejado em cena.	Tiradentes é convertido em símbolo nacional pós-fato; seu papel real foi marginal.
Relação com o povo e a escravidão	Distanciamento total; povo ausente; escravizados como pano de fundo.	Presença ambígua; escravizados e pobres aparecem, mas sem atuação política real.	Ressalta o caráter não popular da Inconfidência e a manutenção da escravidão.
Estética e linguagem cinematográfica	Fragmentária; teatralizada; uso de narrador externo.	Clássica, narrativa linear; maior ênfase em emoção e realismo.	Representações formais refletem os discursos históricos e as posições políticas dos cineastas.
Tom e mensagem política	Pessimista; denúncia da continuidade histórica do autoritarismo.	Ambíguo; crítica ao autoritarismo, mas com esperança no ideal republicano.	Indica a permanência de estruturas coloniais no Brasil moderno, que ambos os filmes abordam de forma distinta.

Conforme o quadro, ambos os filmes releem o pombalismo à luz do presente político de suas épocas. *Os Inconfidentes* vê o Estado colonial como um espelho da ditadura militar, enquanto *Tiradentes* propõe uma narrativa de resistência, ainda que incompleta. A historiografia de Maxwell permite uma leitura crítica dos limites e possibilidades do projeto inconfidente, não como gênese da liberdade nacional, mas como expressão de um desejo ilustrado e limitado de reforma frente a um

Estado modernizador autoritário, fundado pelas reformas pombalinas. A centralização, o controle das elites locais e a vigilância sobre a circulação de ideias, pilares da política de Pombal, são traduzidos cinematograficamente em ambas as obras.

Os filmes abordam a Inconfidência Mineira a partir de perspectivas cinematográficas e ideológicas distintas, mas convergentes em um ponto crucial: a presença estruturante, embora muitas vezes implícita, da política pombalina como pano de fundo do poder colonial. A análise desses filmes, à luz da historiografia de Kenneth Maxwell, revela como o projeto reformista do Marquês de Pombal transcende o século XVIII para se tornar metáfora duradoura das formas modernas de dominação estatal.

Assim, a Inconfidência Mineira surge como reação a essa intrusão, uma conspiração ilustrada, mas também aristocrática, enredada em interesses locais e contradições sociais. *Tiradentes* capta essa ambivalência ao apresentar o herói dividido entre ideais ilustrados e a estrutura escravocrata da sociedade colonial. O projeto de liberdade, portanto, já nasce sob a sombra da exclusão. Os dois filmes, ainda que divergentes em forma e ênfase narrativa, convergem em um ponto fundamental: o modelo de Estado moderno brasileiro se construiu sobre os alicerces autoritários do século XVIII.

Os Inconfidentes denuncia a permanência dessa lógica como maquinaria impessoal e repressora, enquanto *Tiradentes* procura mitologizar a superação simbólica desse sistema por meio do sacrifício individual do herói. Contudo, ambos reconhecem que o pombalismo é mais do que um capítulo da história portuguesa, é uma gramática de poder que ressurge, travestida, nos momentos decisivos da história brasileira.

Pombal, como figura ausente, torna-se presença constante, seja como linguagem do Estado em *Os Inconfidentes*, seja como antagonista histórico em *Tiradentes*. O cinema, nesse sentido, não apenas representa o passado, mas o reinscreve como espelho distorcido do presente. E, como lembra Maxwell (2004), entender esse passado é condição para decifrar a persistência das estruturas autoritárias que ainda moldam o país.

Através do confronto entre a repressão e a liberdade, a racionalidade e a violência, a ordem e a subversão, os filmes convergem ao mostrar que a modernidade brasileira nasce sob o signo da contradição, um iluminismo sem emancipação plena, uma reforma sem democratização e, por fim, uma centralização sem justiça social.

Com isso, as reformas pombalinas deixam de ser apenas um pano de fundo histórico e se transformam em uma lente crítica sobre o presente, um espectro que assombra as diferentes formas

de poder no Brasil. O cinema, ao dialogar com a historiografia, particularmente com Maxwell, assume aqui uma função interpretativa.

5.3. *Joaquim* (2017)

O filme *Joaquim* foi lançado em 2017, em um contexto político marcado por um clima de desencanto com os rumos da democracia brasileira e pelas crescentes tensões sociais relacionadas à desigualdade e à repressão do Estado. A escolha do diretor Marcelo Gomes por abordar a juventude de Tiradentes, antes de sua adesão à Inconfidência Mineira, reflete uma preocupação em desmontar o mito da nacionalidade, que tende a apresentar o mártir da liberdade como um herói completo e coerente.

Em vez disso, o filme aposta na representação de um homem comum, ambicioso, frustrado e submetido a um sistema colonial violento e hierarquizado. O cenário é o Brasil da segunda metade do século XVIII, momento em que as reformas empreendidas pelo Marquês de Pombal ainda vigoravam, sobretudo no controle das atividades econômicas e da estrutura administrativa da colônia.

Essa escolha narrativa permite que o filme atue como um contradiscurso à memória oficial, uma das principais funções da adaptação segundo Linda Hutcheon (2013), para quem a transposição ou recriação de uma narrativa histórica pode operar não como mera repetição, mas como reinterpretação crítica. No caso de *Joaquim*, a adaptação do personagem histórico busca tensionar a própria ideia de heroicidade, deslocando o foco da exceção para a norma, do mito para a materialidade da vida colonial. O filme não narra a vida de um herói em formação, mas a de um sujeito à margem, impotente diante de um sistema fiscal rígido e escravocrata, cujas engrenagens o forçam a escolhas cada vez mais violentas.

Embora o filme *Joaquim* não mencione diretamente o Marquês de Pombal, sua presença atravessa toda a estrutura narrativa por meio das engrenagens do Estado colonial que o personagem vivencia. O rigor fiscal, a lógica da extração do ouro como fundamento do poder metropolitano e a vigilância evidenciam a permanência das políticas pombalinas na administração local, mesmo após o fim do governo de Sebastião José de Carvalho e Melo. Joaquim (Júlio Machado, Figura 30), alferes a serviço da Coroa, é tanto agente quanto vítima desse sistema; sua função é fiscalizar o ouro, mas sua posição subalterna e seu *status* de mestiço o colocam em condição permanente de desconfiança e instabilidade.

Figura 30: O ator Júlio Machado interpretando Joaquim



Fonte: Joaquim (2017)

A crítica ao modelo colonial é, assim, construída a partir da vivência da opressão e da frustração. O projeto ilustrado de organização estatal, tão caro ao ideário pombalino, aparece aqui não como promessa de modernização, mas como máquina de exclusão, disciplinamento e violência. A adaptação da figura histórica de Tiradentes não visa reverenciar o passado, mas desmontar seus dispositivos de legitimação. O filme interrompe a lógica da celebração heroica, propondo, em vez disso, uma leitura crítica dos mecanismos institucionais que produzem e instrumentalizam sujeitos.

Nesse sentido, o Estado aparece em *Joaquim* como o verdadeiro protagonista sombrio: invisível em sua encarnação física, mas onipresente na cobrança de impostos, nas punições corporais, nas arbitrariedades judiciais e na impossibilidade de ascensão de sujeitos negros e pobres. A violência, com seu verniz de racionalidade iluminista, revela-se como forma de perpetuar uma ordem profundamente desigual.

Ao privilegiar um recorte temporal anterior à conspiração da Inconfidência Mineira, o filme desvia o olhar do momento consagrado da história nacional para a formação precária e contraditória de seu protagonista. Essa opção narrativa rompe com a imagem cristalizada de Tiradentes como mártir da liberdade. A escolha de Marcelo Gomes não é neutra, pois o diretor propõe uma crítica ao modo como a história oficial transforma personagens complexos em símbolos unidimensionais, servindo aos interesses de narrativas nacionalistas e idealizadas.

Em vez do herói iluminado e martirizado, o espectador encontra um homem ambíguo, moralmente falho, atormentado por desejos pessoais, incluindo o amor por uma mulher negra escravizada, e frustrado diante da rigidez das estruturas sociais e raciais da colônia.

Do ponto de vista da teoria da adaptação, segundo os pressupostos de Hutcheon (2013), essa operação pode ser entendida como uma reescrita que desafia a autoridade do original. O “original”, nesse caso, é o mito consolidado de Tiradentes como o cordeiro de Deus, o Cristo da liberdade, narrativa cultivada ao longo do século XIX e reforçada pela República.

A adaptação fílmica, ao contrário, sugere que o herói não nasce pronto, ele é produto do contexto, das contradições, das derrotas. Toda adaptação é, simultaneamente, um ato de repetição e de variação; ela ecoa algo já conhecido, mas o reinventa de forma crítica (Hutcheon, 2013). *Joaquim*, nesse sentido, se apropria do imaginário histórico apenas para subvertê-lo.

Tiradentes foi uma figura forjada pela nascente República brasileira (1891) para ser um herói mítico, um exemplo da luta pela liberdade, pela democracia, pelos ideais republicanos, daí sua figura assemelhada a Cristo, conforme as pinturas de Pedro Américo e Aurélio Figueiredo. No cinema, os filmes de Carmen Santos (1948), Geraldo Vietri (1976) e Oswaldo Caldeira (1999) reforçaram tal imagem, à exceção do filme de Joaquim Pedro de Andrade (1972).

Este filme, do pernambucano Marcelo Gomes, acompanha a trajetória de Joaquim José da Silva Xavier, antes de se tornar o Tiradentes.

Iniciando com a narrativa de sua cabeça decapitada (como se fora as memórias póstumas de um Brás Cubas), conhecemos Joaquim, um alferes correto, diligente, dono de um escravo João, mas apaixonado por uma mulher escrava, Preta. Sua fidelidade à Coroa Portuguesa o fazia acreditar na promoção dentro daquelas forças armadas. Mas, à medida em que percebe a corrupção sistêmica no Brasil setecentista, que conhece o quilombo para onde Preta fugira após assassinar um homem branco estuprador, toma contato com as ideias iluministas e as bases da independência estadunidense, Joaquim vai mudando sua percepção política e de mundo. Essa guinada fará com que se junte aos conjuradores mineiros pela independência de Minas Gerais da Coroa Portuguesa, porém será traído e tratado como bode expiatório das oligarquias mineiras. Longe do herói mítico, Joaquim é um homem falho, que ama, que odeia, que teme, que vacila, mas que em determinado momento decide seguir suas convicções (Dantas Júnior, 2022, p. 47–48).

O corpo do herói, normalmente idealizado e estetizado na tradição épica, aqui é mostrado em sua materialidade: suado, ferido, humilhado, atravessado por impulsos e fraquezas. O riso, a dúvida e o fracasso se inserem onde antes havia solenidade. Essa carnavalização do herói coloca em xeque os fundamentos da memória nacional e abre espaço para uma história mais dialógica e polifônica, onde diferentes vozes disputam o significado do passado.

O filme *Joaquim* inscreve-se em uma temporalidade histórica marcada pelas profundas transformações político-administrativas impostas pelo Marquês de Pombal, cujos efeitos ainda moldavam a estrutura da colônia no momento em que se passa a narrativa. Mesmo que o ministro não apareça como personagem direto, o Brasil colonial retratado por Marcelo Gomes é herdeiro direto de seu projeto ilustrado. A política pombalina de controle fiscal, traduzida no filme pela obsessão com o ouro e pela fiscalização dos quintos, é um dos elementos centrais da trama, operando como motor de opressão e frustração para Joaquim.

A lógica pombalina manifesta-se por meio de instituições impessoais que fragmentam e desumanizam os sujeitos. A experiência vivida por Joaquim revela-se no desgaste de sua condição de subordinação, num percurso marcado por humilhações constantes, seja pela cor de sua pele, sua origem social ou sua posição hierárquica. Essa presença física, caracterizada pelo esforço extenuante, pela submissão e pela brutalidade, estabelece um contraste agudo com a imagem pura e idealizada que a memória oficial construiu posteriormente para Tiradentes.

Nesse ponto, o conceito de Linda Hutcheon (2013) sobre a adaptação como crítica se mostra novamente frutífero. A materialização do sofrimento de Joaquim funciona como um dispositivo de desestabilização do heroísmo tradicional. Seu aspecto físico, longe de ser símbolo de redenção, transforma-se em espaço de conflito, desejo e frustração. Hutcheon (2013) ressalta que adaptações podem tornar visíveis vozes e figuras antes apagadas pela tradição. Em *Joaquim*, é justamente o corpo mestiço e vulnerável que assume o protagonismo, não para se glorificar, mas para expor a engrenagem que o subjuga.

Mikhail Bakhtin (1996) também nos oferece uma lente crítica poderosa para compreender essa dimensão corporal. O organismo de Joaquim pode ser entendido como um “corpo grotesco”, no sentido bakhtiniano, pois é aberto, incompleto e está em transformação³¹. Ele sangra, sofre, deseja e fracassa. Está submetido à ordem, mas também é lugar de tensão e possibilidade de ruptura. Essa fisicalidade grotesca, longe da idealização oficial, permite que o espectador acesse uma leitura crítica da história, que rompe com o épico e se aproxima da paródia e da tragicidade do cotidiano colonial. A figura do herói é rebaixada, mas com isso se torna mais humana, mais próxima das contradições de seu tempo e, por isso mesmo, mais significativa politicamente.

³¹ “Além disso, esse corpo aberto e incompleto (agonizante-nascente ou prestes a nascer) não está nitidamente delimitado do mundo: está misturado ao mundo, confundido com os animais e as coisas. É um corpo cósmico e representa o conjunto do mundo material e corporal, em todos os seus elementos. Nessa tendência, o corpo representa e encarna todo o universo material e corporal, concebido como o inferior absoluto, como um princípio que absorve e dá à luz, como um sepulcro e um seio corporais, como um campo semeado que começa a brotar” (Bakhtin, 1996, p. 23–24).

As políticas pombalinas, nesse contexto, não são apenas pano de fundo, elas estruturam o modo como os sujeitos são controlados, disciplinados e atravessados por relações de poder e resistência. Joaquim, como sujeito histórico e filmico, encarna essas contradições, tornando-se espelho de uma ordem que ainda reverbera no presente.

Joaquim se insere de forma incisiva no debate contemporâneo sobre os usos e abusos da memória histórica. Em vez de reforçar o mito nacional da Inconfidência Mineira como um momento glorioso de luta pela liberdade, o filme reencena o passado colonial a partir de suas fissuras, expondo as violências que sustentavam o sistema, violências essas em grande parte forjadas e reforçadas pelas reformas empreendidas pelo Marquês de Pombal.

A política pombalina, como já apontado por estudiosos como Kenneth Maxwell, foi marcada por um projeto de modernização que buscava racionalizar o império lusitano e submeter as elites coloniais a um Estado cada vez mais centralizado. Essa racionalização, contudo, operava por meio do controle, seja da economia ou da circulação de ideias. A repressão à liberdade de expressão, a censura, a vigilância permanente e o fortalecimento das instituições fiscais e judiciais moldaram um modelo de administração que deixava pouco espaço para experiências populares de protagonismo e subversão. *Joaquim* denuncia justamente isso; o sujeito colonial, mesmo que se alinhasse temporariamente aos ideais da Coroa, era considerado descartável diante da lógica do poder.

Aqui, o comentário vai além da figura de Tiradentes e incide sobre a própria construção da memória nacional. Ao representar um Joaquim que ainda não é herói, mas sim alguém falível e inconcluso, Marcelo Gomes reconfigura o modo como o passado é lembrado. O que está em jogo é a recusa da monumentalização, esse processo pelo qual a História oficial, associada à pedagogia do Estado, transforma sujeitos em ícones esvaziados de conflito e politização.

Essa crítica é reforçada por um dispositivo visual e narrativo que evita a solenidade. O filme recorre a uma estética opaca, às vezes sombria, sem uma trilha sonora pomposa ou com grandes momentos de exaltação. Não há martírio, não há redenção; há apenas o cansaço, a desilusão e a frustração diante das promessas não cumpridas de mobilidade social. E é justamente essa recusa da narrativa oficial que confere ao filme sua potência crítica.

A memória histórica, nesse sentido, deixa de ser apenas evocação do passado para tornar-se um campo de disputa política. O legado de Pombal, com sua promessa baseada na razão ilustrada, é revelado em seu avesso; o que aparece é o autoritarismo, a manutenção da escravidão e a exclusão sistemática dos pobres e mestiços. *Joaquim*, ao dar espaço a essa voz antes marginalizada, não

apenas a do protagonista, mas também as das figuras negras e femininas que o cercam, reintroduz no jogo do discurso histórico o que havia sido deliberadamente apagado.

Assim, a crítica ao mito de Tiradentes é inseparável da crítica ao pombalismo enquanto matriz fundadora de um Estado que, sob o disfarce da racionalidade iluminista, operava por meio da exclusão e da violência. A rememoração que o filme expõe é uma memória impura, feita de hesitação e ambiguidade, mas, justamente por isso, mais próxima da experiência histórica real.

Em sua obra *A Devassa da Devassa* (2001), Kenneth Maxwell demonstra como o Estado pombalino não apenas instituiu mecanismos centralizadores de controle político e econômico na colônia, mas também criou condições para o surgimento de resistências e contradições internas, entre elas, a própria Inconfidência Mineira. Como já demonstrado, a Inconfidência de 1789 não foi um levante popular de cunho emancipatório amplo, mas uma tentativa hesitante e localizada de setores da elite letrada e endividada, que se viram oprimidos por um sistema tributário brutal e pela crescente vigilância da Coroa portuguesa após as medidas reformistas pombalinas.

O filme, nesse sentido, parece dialogar diretamente com essa leitura crítica. Ao mostrar o personagem principal ainda afastado dos círculos conspiratórios e completamente alheio a qualquer projeto político estruturado, o longa revela a fragmentação social da colônia e a ausência de uma consciência coletiva capaz de romper com a lógica da Coroa. *Joaquim* não representa a elite ilustrada, tampouco o povo como massa insurgente: ele é um intermediário, um sujeito ambíguo, capturado por tensões econômicas, raciais e institucionais que refletem exatamente o cenário que Maxwell (2001) descreve como herança do modelo pombalino de poder.

A tentativa deliberada de organizar racionalmente o império à luz dos princípios do Iluminismo europeu, ainda que adaptados a uma realidade colonial marcada pela escravidão e pela desigualdade, criou um paradoxo. Essa antítese reside no fato de que essa pretensa racionalidade moderna se concretizou por meio de práticas autoritárias e repressivas, que suprimiam a dissidência e aprofundavam os mecanismos de exclusão social. Sendo assim, o filme atualiza essa contradição ao mostrar como o ideal ilustrado não se traduz em liberdade para os colonos, e menos ainda para os subalternos.

A trajetória de Joaquim, nesse contexto, é a de um homem que acredita na lógica meritocrática promovida pelo modelo pombalino, aquela que recompensa a lealdade ao Estado e à racionalidade da Coroa, mas que, ao final, se vê descartado, marginalizado e traído por esse mesmo aparato de poder. A devassa que Pombal instituiu como instrumento de dominação ganha

ressonância na própria estrutura do filme; trata-se de uma devassa existencial, uma devassa da identidade e do projeto de futuro do protagonista.

Nesse aspecto, a obra não apenas narra uma história situada no século XVIII, mas oferece uma leitura crítica de longa duração da formação político-institucional brasileira. Se, como argumenta Maxwell em suas obras, o legado pombalino perdurou no modo como o Estado brasileiro se configurou, centralizador, excludente, racional em sua arquitetura formal, mas violento em sua execução, então o fracasso de Joaquim não é apenas individual, mas estrutural. O filme denuncia a permanência de uma lógica governamental fundada no controle e na exclusão, e esse modelo político persiste além da figura histórica do Marquês.

A memória histórica, aqui, não se limita à rememoração do passado, mas se configura como uma crítica ativa ao presente. O Brasil que o filme retrata é aquele em que o discurso ilustrado segue legitimando estruturas profundamente desiguais, um país onde o sonho de mobilidade social de um sujeito como Joaquim é sempre, inevitavelmente, frustrado.

A seguir, o quadro contribui para visualizar como os elementos do filme *Joaquim* se articulam às interpretações históricas de Kenneth Maxwell e às críticas direcionadas ao regime pombalino, oferecendo uma leitura crítica sobre o processo de elaboração da memória e sobre a resistência das figuras históricas no Brasil colonial.

Quadro 6 – Joaquim e o legado pombalino

Categoria	Elementos analíticos	Relação com a crítica ao Estado colonial e a memória
Contexto político	Retrato do Brasil colonial sob reformas pombalinas (vigilância, controle, repressão); Democracia consolidada no Brasil contemporâneo.	Crítica ao projeto ilustrado de Pombal como ordem autoritária persistente; Leitura das estruturas autoritárias formadas no século XVIII.
Estado pombalino	Centralização administrativa com autoritarismo e exclusão social; Máquina fiscal opressora simbolizada pela casa de fundição.	Sistema que subjuga indivíduos e marginaliza populares, perpetuando desigualdades; Projeto reformista que moderniza através de controle e repressão.
Personagem Joaquim	Protagonista ambíguo entre a lealdade e a frustração; Agente colonial marginalizado por cor e origem.	Representa as contradições do período e frustrações coloniais; Vítima simbólica da meritocracia pombalina falida.

Categoria	Elementos analíticos	Relação com a crítica ao Estado colonial e a memória
Corpo e poder	Corporalidade marcada por violência e desejo de ascensão.	Sufrimento físico e psicológico que denuncia a lógica autoritária; Políticas que mantêm desigualdades sob discurso racional.
Memória histórica	Questionamento da memória oficial e das vozes silenciadas; Releitura crítica pós-ditadura.	Oferece memória fragmentada da complexidade colonial; Desconstrução do mito iluminista e do progresso oficial.
Crítica narrativa	Rejeição da idealização da Inconfidência.	Crítica à glorificação histórica e à exclusão política; Foco no não-dito e nas contradições internas.
Pombal	Ausência-presença do ministro; As reformas moldam a narrativa; Símbolo de modernidade autoritária.	Legado de estruturas repressivas e excludentes; Origem de padrão estatal moderno e excludente brasileiro.
Estética/ Discurso	Realismo seco sem heroísmo; História revisionista de bastidores.	Tom pessimista da persistência das exclusões coloniais; Crítica aos limites da participação política histórica.

O quadro evidencia que *Joaquim* não apenas ilustra a história, mas a interpreta criticamente. Ao colocar em diálogo o cinema e a historiografia, especialmente a de Maxwell, a obra promove uma reavaliação dos mitos nacionais e insere no debate as vozes historicamente silenciadas. A estrutura comparativa fortalece essa leitura, ao demonstrar que o legado pombalino é menos um episódio passado e mais uma lógica de poder que persiste nas formas contemporâneas de exclusão.

Conforme observado, as reformas pombalinas, embora eficientes no curto prazo, não refletiam uma colônia mais autônoma; pelo contrário, acentuaram as contradições locais. A Inconfidência Mineira é, nesse sentido, um produto tardio dessa política; não uma revolução iluminista libertadora, mas uma reação localizada de setores coloniais, sobretudo dos endividados e cultos, diante do esgotamento do modelo pombalino.

O projeto de centralização do Estado sufocou as possibilidades de diálogo político verdadeiro e exacerbou os conflitos de classe e raça. O Brasil herdaria essa estrutura estatal cujas raízes remontam ao modelo pombalino. Joaquim é um sujeito moldado pelas expectativas do projeto pombalino, ou seja, deseja ascender, obedecer e servir, mas sua cor, sua origem e sua posição social o impedem. Ele é o “Outro” que o sistema não admite como parte do “Eu” imperial.

Portanto, a figura de Pombal deve ser compreendida não apenas como um administrador eficiente ou reformador iluminista, mas como o símbolo de um Estado racionalista que produz desigualdades. Sua ação política pavimentou o caminho para revoltas como a Inconfidência e, sobretudo, definiu como seus efeitos se projetam na cultura política brasileira. O filme opera como crítica a esse legado, reencenando o sofrimento e a marginalização daqueles que o Estado pombalino deixou para trás, e que, simbolicamente, continuam à periferia.

As reformas do Marquês de Pombal, mais do que modernizar, reforçaram os pilares de um poder que subordinava os interesses locais à lógica fiscal e administrativa da metrópole. A racionalidade pombalina, eficiente, mas repressiva, promoveu o enfraquecimento das instâncias autônomas da colônia, consolidando um Estado colonial que ampliava o abismo entre elites e setores subalternizados.

Ao investigar os bastidores da Inconfidência Mineira, evidencia-se como esse movimento não foi apenas uma reação à derrama ou ao esgotamento da economia do ouro, mas uma resposta ao vazio político imposto pelas reformas pombalinas. A elite letrada, influenciada pelas ideias ilustradas, sentia-se excluída das decisões imperiais e buscava maior autonomia, embora, como o próprio Maxwell (2001) demonstra, sem questionar de maneira profunda a ordem escravista e hierárquica da colônia. A conspiração de 1789, portanto, revela tanto as contradições internas da elite colonial quanto o esgotamento de um projeto que já não oferecia canais legítimos de expressão política.

Nesse contexto, *Joaquim* reencena o drama da promessa iluminista frustrada. A trajetória do protagonista, ambivalente e trágica, expõe a lógica de um sistema que incorpora o discurso do mérito, mas nega a ascensão real dos sujeitos. O Marquês, ainda que ausente como personagem, está onipresente no universo do filme: nas instituições, nas relações de poder e nas fraturas sociais. O longa-metragem desmonta o mito da modernização redentora.

Portanto, tanto na historiografia de Maxwell quanto na ficção crítica de *Joaquim*, o legado pombalino é lido como um momento-chave na conformação de um Estado colonial violento. A Inconfidência surge, nesse horizonte, como um ponto de inflexão, não como revolução, mas como indício das limitações do reformismo e da emergência de conflitos sociais que seriam herdados e transformados ao longo do processo de formação do país. Desse modo, *Joaquim* configura-se como uma crítica cinematográfica ao legado pombalino, articulando-se com os estudos de Maxwell ao desmontar os mitos heroicos e iluministas da colonização.

5.4. *Brava Gente Brasileira* (2000)

Embora *Brava Gente Brasileira* (2000) se passe em 1778, apenas um ano após a queda do Marquês de Pombal com a morte de D. José I, em 1777, e a ascensão de D. Maria I (1734–1816), o filme revela um contexto ainda profundamente marcado pelo Diretório dos Índios (1757–1798). Essa legislação foi um dos instrumentos centrais do pombalismo, que visava extinguir a autonomia cultural das populações indígenas e integrá-las à sociedade colonial sob os moldes lusitanos.

No filme, o contato entre o oficial português e a indígena representa o conflito provocado por essa política de assimilação forçada. A tentativa de transformar os povos indígenas em vassalos civilizados encobre uma violência que é explicitada através do estupro da indígena pelo soldado, aqui compreendido como uma metáfora das práticas coloniais de subjugação e domínio.

O Diretório dos Índios buscava a civilização dos indígenas por meio da imposição da língua portuguesa como língua franca e da inserção compulsória na economia colonial, negando-lhes suas culturas e territorialidades (Almeida, 1997). Além disso, essa legislação procurava regulamentar as interações entre a Coroa e os indígenas, tendo como finalidade integrá-los à lógica sociopolítica do império português. Sob o pretexto de proteção e civilização, visava-se adaptá-los aos padrões europeus de trabalho e organização social, com a fixação forçada em aldeamentos e a transformação de suas formas de vida em mão de obra útil ao sistema colonial.

A narrativa do filme expõe, na esfera privada e íntima, os efeitos subjetivos dessa política, revelando o trauma colonial que se perpetua mesmo após a queda do poderoso ministro. A ambientação no Mato Grosso, região estratégica no contexto das disputas territoriais com a Espanha, remete diretamente à política pombalina de reforço das fronteiras e à criação de guarnições militares para garantir a soberania portuguesa. O Tratado de Madri (1750) e os subsequentes esforços de demarcação e ocupação acentuaram a militarização dessas áreas.

A política desenvolvida por Pombal converteu o exército português em um instrumento crucial para a execução do projeto imperial, com uma presença marcante nas regiões fronteiriças (Maxwell, 1997). Nesse sentido, o oficial português encarna esse processo: ele é, ao mesmo tempo, o representante da Coroa, incumbido de vigiar e proteger o território, e também um indivíduo inserido na lógica de dominação colonial. A rotina dos soldados, sua relação tensa com o ambiente hostil e com os grupos indígenas, concretiza essa dimensão histórica; o soldado não é apenas um personagem ficcional, mas representa o braço armado do Estado que buscava consolidar as reformas pombalinas, ainda vigentes naquele momento.

O corpo da mulher indígena (Figuras 31 e 32), tema central do filme, constitui um espaço onde se inscrevem as tensões coloniais. O desejo do soldado português pela nativa mistura-se ao impulso de posse e domínio, refletindo a visão pombalina que percebia os povos originários como sujeitos a serem apropriados tanto cultural quanto biologicamente.

A política de assimilação visava não apenas a transformação social desses grupos, mas também sua miscigenação, entendida como estratégia para diluir resistências culturais e dissolver identidades autônomas. O filme, entretanto, inverte essa perspectiva oficial ao representar a violência e o sofrimento que acompanham esse processo. A cena de estupro, em vez de sugerir uma integração harmoniosa, escancara a brutalidade da incorporação forçada.

Figuras 31 e 32: O Diretório dos Índios como instrumento de poder sobre o corpo indígena



Fonte: Brava Gente Brasileira (2000)

Outro ponto relevante é o contexto econômico do Mato Grosso, que, no século XVIII, é marcado pela mineração e pelo controle das rotas de circulação comercial entre o interior e o litoral. As políticas pombalinas estimularam a expansão territorial da colonização, com o objetivo de integrar economicamente áreas até então consideradas marginais. As medidas adotadas por Pombal contribuíram decisivamente para a redefinição das fronteiras econômicas do império, promovendo a exploração sistemática dos recursos naturais e da força de trabalho disponível (Maxwell, 1997). O filme sugere, de modo implícito, esse processo de exploração; afinal, o oficial português não se encontra ali por iniciativa própria, mas como parte de um projeto mais amplo de ocupação territorial e aproveitamento econômico.

Embora não sejam mencionadas diretamente, como ocorre em outras obras, as reformas pombalinas configuram-se como uma força invisível que estrutura as relações sociais e de poder. A narrativa crítica de Lúcia Murat desestabiliza a visão tradicional da colonização como um processo civilizatório e expõe suas marcas de violência. A estética da obra, marcada por silêncios, trocas de

olhares e gestos contidos, evidencia a tensão entre o discurso oficial da civilização e a vivência concreta da dominação.

Portanto, *Brava Gente Brasileira* pode ser interpretado como uma crítica ao legado institucional de Pombal, bem como à persistência de práticas opressivas que continuaram a operar mesmo após a morte do ministro.

O chamado “descimento”, ou seja, o deslocamento compulsório ou induzido de comunidades indígenas para regiões próximas aos centros coloniais, constituiu uma das principais estratégias de reconfiguração territorial e de controle social. Embora oficialmente legitimadas como ações de proteção, tais práticas tinham como finalidade primordial a integração forçada das populações indígenas ao sistema econômico e institucional da Coroa portuguesa (Almeida, 1997).

Do ponto de vista formal, *Brava Gente Brasileira* adota uma linguagem cinematográfica que sublinha essa ambiguidade: planos longos e contemplativos que ressaltam a paisagem como um elemento de tensão, e não apenas como mero cenário; uma fotografia que oscila entre a opacidade dos interiores coloniais e a luminosidade do ambiente natural, sugerindo uma dualidade entre o mundo imposto e o mundo originário; além do uso moderado da trilha sonora, que enfatiza o desconforto e o silêncio como estratégias de resistência narrativa.

A direção de Lúcia Murat dispensa o espetáculo e privilegia uma construção íntima, na qual o tempo prolongado das cenas traduz o impasse histórico: não há assimilação total, nem a insurgência aberta, mas a persistência silenciosa da diferença. Comparado aos demais filmes analisados nesta tese, *Brava Gente Brasileira* destaca-se precisamente por sua escolha estética e narrativa.

Enquanto *Xica da Silva*, de Cacá Diegues, emprega uma linguagem barroca, marcada pelo excesso e pela ironia, e *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, utiliza um tom sóbrio, com nuances irônicas, para desmistificar a Inconfidência Mineira, *A Missão* aposta na grandiosidade épica da resistência jesuítica. Lúcia Murat propõe uma abordagem mais contida e introspectiva. A resistência não se manifesta no âmbito da palavra ou da ação heroica, mas sim na recusa silenciosa e na fuga, uma perspectiva que aproxima o filme de *Joaquim*, de Marcelo Gomes, onde também se evidencia o colapso do projeto iluminista e a impossibilidade de redenção plena dos personagens diante do sistema colonial.

O filme evidencia, por meio de sua linguagem estética e estrutura narrativa, a permanência da resistência indígena frente àquilo que Kenneth Maxwell (1997) descreveu como uma das mais ambiciosas tentativas de reconfiguração social do império português no século XVIII. Ao explorar

elementos formais específicos, a obra reforça a ideia de que, apesar das pressões coloniais para a assimilação e controle, as populações originárias mantiveram sua luta e identidade, desafiando as imposições do poder imperial.

Ao optar por uma linguagem que rejeita o espetáculo grandioso e o heroísmo convencional, o filme investe nas sutilezas da opressão e da resistência cultural, evidenciando as múltiplas camadas do domínio colonial. Essa escolha estética intimista e contida confere à obra uma potência crítica especial, permitindo que ela transcenda o mero registro histórico e se consolide como uma crítica ativa e necessária às estruturas coloniais que ainda se fazem presentes nas dinâmicas sociais contemporâneas.

Dessa forma, *Brava Gente Brasileira* emerge como uma obra fundamental para a compreensão do pombalismo no cinema, ao contribuir decisivamente para uma historiografia crítica que reconhece e valoriza as vozes e as vidas marcadas pelas violências coloniais. Ao articular passado e presente, o filme convoca o espectador a um diálogo contínuo, que problematiza a persistência das desigualdades e das relações de poder herdadas do período colonial, reafirmando a relevância do cinema como instrumento de reflexão.

Ademais, a obra estabelece conexões contundentes com o contexto contemporâneo brasileiro, onde as populações indígenas ainda enfrentam desafios relacionados à demarcação de terras, à preservação cultural e à violência institucional. Ao revisitar o legado do pombalismo, o filme expõe como práticas de exclusão e dominação coloniais reverberam nas dinâmicas atuais, evidenciando a continuidade de estruturas de poder que marginalizam esses grupos. Nesse sentido, *Brava Gente Brasileira* não apenas reconta um passado histórico, mas também atua como um convite à conscientização e ao engajamento político, estimulando reflexões sobre os processos de resistência e a urgência da reparação social.

Por fim, o filme reforça o papel do cinema como um espaço crítico, capaz de desnaturalizar os discursos oficiais e promover o questionamento dos paradigmas dominantes, contribuindo para uma historiografia mais plural e inclusiva que dialoga com as demandas contemporâneas por justiça social e reconhecimento cultural. Ao problematizar as narrativas hegemônicas que legitimaram a colonização e as políticas pombalinas, a obra instaura uma reflexão necessária sobre as múltiplas dimensões da opressão, seja cultural, social, econômica ou simbólica, que ainda permeiam as relações entre o Estado, a sociedade e os povos indígenas.

Essa postura crítica não apenas desafia o passado, mas também ilumina as contradições e tensões presentes no Brasil, um país marcado pela coexistência de processos históricos de exclusão

e resistência. Assim, o cinema, ao se posicionar como agente de memória e questionamento, amplia os horizontes do debate, aproximando o espectador da complexidade dos legados coloniais que atravessam o presente.

Brava Gente Brasileira ultrapassa os limites do século XVIII para se afirmar como um gesto político, de denúncia e de memória. Ao abordar o impacto das reformas pombalinas sobre os povos originários e expor a violência da colonização, o filme de Lúcia Murat reconfigura o olhar do espectador, rompendo com a tradição centrada na perspectiva dos vencedores. Sua linguagem contida, suas imagens densas e seus silêncios eloquentes transformam a tela em espaço de escuta.

O filme é um convite incisivo à reflexão acerca do papel do cinema na promoção de uma sociedade que reconheça, respeite e efetivamente assegure os direitos e as diferenças dos povos originários. O próprio título da obra é carregado de significados que dialogam diretamente com seu conteúdo e tom. A expressão “brava gente” evoca uma imagem de coragem, resistência e força, atributos tradicionalmente associados ao povo brasileiro em diversas narrativas históricas e culturais. No entanto, ao ser empregada por Lúcia Murat, essa expressão adquire uma dimensão crítica.

Por um lado, “brava gente” pode ser interpretada como uma referência irônica às populações indígenas e marginalizadas que, apesar da opressão colonial e das tentativas de assimilação forçada, especialmente no contexto das políticas pombalinas, mantiveram sua luta e identidade. Nesse sentido, o título reafirma a bravura desses grupos diante das violências históricas, sublinhando a persistência silenciosa e resiliente da resistência indígena.

Por outro, pode ser lido como uma crítica indireta ao discurso oficial da colonização, que frequentemente idealizou o colonizador como herói ou civilizador, obscurecendo as práticas de violência e exclusão que moldaram essa formação social. A palavra “brava”, quando confrontada com as cenas de violência e subjugação presentes no filme, revela uma tensão entre a ideia de coragem e a brutalidade da dominação colonial.

Assim, a obra funciona como um convite a uma releitura crítica da história, problematizando os mitos fundadores do Brasil e reconhecendo que a “bravura” nacional é marcada também por conflitos, silenciamentos e resistências que precisam ser visibilizados. O título, portanto, não é apenas uma evocação afetiva, mas um ponto de partida para refletir sobre a complexidade do passado brasileiro, e sobre seus ecos no presente.

Em sequência, passaremos à análise do filme *A Missão* (1986), dirigido por Roland Joffé, cuja ambientação nas fronteiras sul-americanas e foco nas missões jesuíticas permitirá examinar

outras facetas da política pombalina, especialmente no que diz respeito à expulsão dos jesuítas e à reorganização territorial promovida pelo império português em sua fase reformista. Diferentemente das abordagens introspectivas ou alegóricas de outros filmes analisados neste trabalho, *A Missão* estrutura-se como uma narrativa épica, centrada no embate entre o poder estatal e os ideais religiosos que sustentavam o projeto missionário nas reduções guaraníticas. O filme oferece, assim, um terreno fértil para compreender os desdobramentos do pombalismo sobre as ordens religiosas e os povos indígenas, ao mesmo tempo em que articula questões éticas, políticas e espirituais sobre os limites da resistência e as contradições do colonialismo ilustrado.

“A luz resplandece nas trevas, e as trevas não a derrotaram”
(João 1:5).

6. A Missão (1986)

Em 1968, o Vaticano divulgou um documento assinado pelo Papa Paulo VI, no qual se instituía a imprensa, o rádio, a televisão e o cinema como instrumentos a serviço do desenvolvimento e do progresso dos povos. Na Encíclica *Populorum Progressio* (*Sobre o Desenvolvimento dos Povos*), discute-se a visão cristã de progresso, em que a palavra “desenvolvimento” não se aplica apenas a aspectos econômicos, mas deve atingir a pessoa de modo integral. Estão aí fundidos temas relativos ao acesso aos meios de comunicação, permitindo que cada ser humano se torne completo e intelectualmente livre. As mídias são pontes que conectam as pessoas, “A nova visão do universo, que é oferecida ao homem, graças aos meios de comunicação social, permanecerá para ele como estranha ou inútil se não oferecer a possibilidade de tornar o seu juízo mais iluminado” (Paulo VI, 1968).

Portanto, o cinema configura-se como elemento essencial para o amadurecimento humano, tanto no plano intelectual e subjetivo quanto no social. Os meios de comunicação, além de informar, cumprem um papel social, pois oferecem informações e experiências de forma fidedigna. Dessa forma, os cidadãos tornam-se mais conscientes ao compreenderem a realidade social em que estão inseridos.

A Encíclica de Paulo VI tem como base outra carta, a *Litterae Apostolicae Motu Proprio Datae Boni Pastoris – Pontificium Consilium Rei Cinematographicae, Radiophicae et Televisificae Praepositum Novis Legibus Constituitur*, do Papa João XXIII, datada de 22 de fevereiro de 1959. Na *Carta aos Bons Pastores*, o pontífice João XXIII chama a atenção para o grave problema da propagação de ideias e da influência que as mídias podem exercer na formação da juventude. Assim, o cinema, o rádio e a televisão deveriam estar a serviço da divulgação daquilo que ele chamou de “cultura mais elevada”, uma cultura virtuosa, que fornecesse os meios para a busca e o acesso à verdade³² (João XXIII, 1959).

³² “Sensible aux graves problèmes posés par ces techniques audiovisuelles de diffusion, si puissantes sur les esprits, dans le domaine de la moralité publique, de la propagation des idées et de l'éducation de la jeunesse, Nous désirons faire Nôtres et confirmer les exhortations et les dispositions de Notre même Prédécesseur et contribuer à faire de ces moyens que la divine Bonté a mis à la disposition des hommes des instruments de bien” (João XXIII, 1959).

A Santa Sé encara os meios de comunicação como uma via de mão dupla. Por um lado, se bem utilizados, servem para enaltecer o espírito e a moral dos homens; por outro, podem provocar males por meio de espetáculos cinematográficos, gerando prejuízos à moral cristã e à dignidade humana. Poucos anos depois, o papado escreveu ao Episcopado dos Estados Unidos e enviou a Encíclica *Vigilanti Cura*, escrita por Pio XI, em 1936. Nela, o pontífice alertava sobre os perigos que o cinema poderia trazer caso fosse mal utilizado. Pio XI já advertia sobre a necessidade de vigilância como medida de cautela em outra carta, a *Divini Illius Magistri*, de 1929. Nesta, o papa expressava sua preocupação quanto à degradação moral da juventude inexperiente ao ser exposta aos “livros ímpios e licenciosos” que eram “diabolicamente” propagados por preços módicos, além de filmes e programas de rádio que promoviam toda espécie de espetáculos³³.

Fica evidente que o cinema, desde longa data, sempre foi visto pela Santa Sé como um instrumento ambíguo, capaz de servir tanto ao bem quanto ao mal. Por esse motivo, em 1995, o papa João Paulo II resolveu convidar especialistas em cinema para organizar uma lista com 45 filmes, divididos em três categorias: religião, valores e arte. A lista foi uma forma de o Vaticano homenagear os cem anos da primeira exibição do filme dos Irmãos Lumière.

Em cada categoria, havia quinze filmes. Na categoria religião, destaca-se o filme *A Missão*, de Roland Joffé. A *United States Conference of Catholic Bishops* criou seu próprio sistema de classificação de filmes, contrastando-o com as categorias da *Motion Picture Association*³⁴. A classificação da Conferência dos Bispos Católicos vai de A-I a O³⁵ e classificou *A Missão* como sendo um filme adulto (A-III), com certas cenas de violência e de nudez de caráter etnográfico. Segundo a crítica do filme feita pela Conferência dos Bispos Católicos, *A Missão* não tem como foco principal os eventos religiosos, mas sim os aspectos sociopolíticos de uma era colonial marcada por injustiças. O roteiro, apesar de considerado falho pela Conferência, serve como

³³ “La vigilance, à notre époque, doit être d'autant plus étendue et plus active que les occasions de naufrage moral ou religieux se sont accrues pour la jeunesse sans expérience. Notons spécialement les livres impies et licencieux, dont beaucoup, par une tactique diabolique, sont répandus à vil prix; les spectacles du cinéma, et maintenant aussi les auditions à la radio, celles-ci multipliant et facilitant, pour ainsi dire, toute sorte de lectures, comme le cinéma toute sorte de spectacles. Ces moyens merveilleux de diffusion, qui peuvent, dirigés par de saints principes, être de la plus grande utilité pour l'instruction et l'éducation, ne sont que trop souvent subordonnés à l'excitation des passions mauvaises et à l'insatiable avidité du gain. Saint Augustin gémissait déjà de la passion qui entraînait les chrétiens de son temps aux spectacles du cirque” (João XXIII, 1959).

³⁴ Fundada em 1968, a *Motion Picture Association* serve como um sistema de classificação indicativa para filmes e fornece aos países as informações necessárias para definir se um filme é apropriado para determinada faixa etária. No Brasil, no ano de 1990, foi criado o Sistema de Classificação Indicativa Brasileira com função similar ao modelo estadunidense, abrangendo também jogos, programas de TV, novelas, filmes etc.

³⁵ A classificação está estabelecida da seguinte maneira: A-I (mecenato geral, apto para todos os públicos), A-II (adultos e adolescentes), A-III (adultos), A-IV (adulto com ressalvas), A-L (audiência adulta limitada, material com conteúdo adulto e problemático) e O (moralmente ofensivo).

lembrança de um período que oferece contexto para as atuais lutas latino-americanas³⁶. Podemos perceber questões relevantes para este trabalho em *A Missão*, especialmente ao analisar o mito positivo atribuído aos jesuítas, a língua como elemento de unidade nacional e o antipombalismo.

O cinema, desde o início do século XX, consolidou-se como um dos mais eficazes meios de expressão cultural, capaz de moldar percepções históricas em larga escala. Nesse contexto, filmes de temática histórica exercem papel crucial, não apenas como fontes de entretenimento, mas também como instrumentos didáticos e ideológicos. O filme *A Missão* exemplifica de modo emblemático essa dupla função. Embora se apresente como uma dramatização baseada em fatos reais ocorridos na região das missões jesuíticas, entre a Argentina, o Paraguai e o Brasil, o filme constrói uma narrativa fortemente marcada por uma idealização de viés eurocêntrico da presença jesuítica na América do Sul. Como observa James Schofield Saeger (1995), a produção cinematográfica é atravessada por um olhar paternalista e por uma “voz branca europeia” que distorce a realidade indígena, negando protagonismo aos povos retratados.

Essa crítica também alcança a obra de Philip Caraman, *The Lost Paradise: The Jesuit Republic in South America* (1976), apontada por Saeger (1995) como uma das principais influências do roteiro do filme, mas classificada por ele como uma tentativa pouco criteriosa de história missionária. A idealização das reduções jesuíticas, vistas como “paraísos perdidos”, contribui para reforçar uma visão romantizada do colonialismo, na qual os conflitos entre fé, poder e cultura são suavizados em prol de uma estética da redenção e do martírio.

O cinema contemporâneo, enquanto herdeiro da tradição literária, fascina-se com a figura dos jesuítas. *A Missão* não apenas participa desse legado, mas o atualiza à luz das discussões atuais, ainda que de modo parcial e problemático. O filme incorpora dilemas morais pessoais, figuras heroicas e um enredo de resistência à opressão colonial, mas esvazia o debate político ao negligenciar elementos essenciais, como o Diretório dos Índios e as reformas pombalinas, fundamentais para compreender a derrocada das missões e o reposicionamento do poder colonial luso-espanhol. É nesse ponto que o filme se revela uma alegoria incompleta. Ainda assim, torna-se importante pensarmos o embate entre os jesuítas e as políticas ilustradas do Marquês de Pombal. O

³⁶ “The Mission (1986): In the 1750s, the large and prosperous Jesuit Indian missions were divided between Spain and Portugal. In dramatizing these events, Robert Bolt's screenplay focuses not on the religious but on the sociopolitical dimension of the colonial era and its injustices. The epic production is visually splendid but Roland Joffe's direction is erratic and bogs down in contrasting a nonviolent priest (Jeremy Irons) and one (Robert De Niro) who leads the Indians against a colonial army. Although dramatically flawed, the work recalls a past that provides a context for current Latin American struggles. Some violence and ethnographic nudity. The U.S. Catholic Conference classification is A-III - adults. The Motion Picture Association of America rating is PG - parental guidance suggested”.

filme se transforma em um apelo estético por justiça espiritual, mas ignora as complexas disputas geopolíticas, culturais e econômicas em jogo (Hale, 1997).

No século XVIII, especialmente a partir do Tratado de Madri, de 1750, esses territórios se tornaram palco de intensos conflitos, marcados pela resistência dos Guarani à transferência forçada das missões situadas a leste, o caso dos chamados Sete Povos das Missões. Na obra cinematográfica, vemos essa narrativa que articula esse contexto histórico à trajetória ficcionalizada de personagens que simbolizam dilemas morais e políticos relacionados ao colonialismo e à evangelização. Entretanto, o filme privilegia uma visão romântica e paternalista, reduzindo as complexidades das relações entre os jesuítas, os indígenas e as autoridades ibéricas a um esquema moral simplificado: jesuítas como protetores abnegados, os indígenas como vítimas passivas e os espanhóis e portugueses como representantes do mal imperial (Hale, 1995).

Essa tendência se manifesta, por exemplo, na escolha de simplificar eventos como a negociação territorial entre as Coroas ibéricas. Joffé desloca geograficamente os acontecimentos e concentra sua narrativa na missão ficcional de San Carlos, uma síntese das experiências históricas de localidades como San Miguel e San Ignacio Guazú, eliminando quase por completo a dimensão material da resistência Guarani, vista apenas na parte final do filme, vinculada não apenas à defesa territorial, mas também à proteção de seus modos de produção e de subsistência.

Neste momento, torna-se fundamental recuperar a crítica historiográfica que denuncia as omissões e distorções da tradição que Frederick Hale (1995) denomina como “boltoniana”, referência a Herbert Eugene Bolton³⁷ e seus discípulos, que, desde a primeira metade do século XX, reforçaram a imagem das missões como bastiões civilizatórios e espirituais, muitas vezes ignorando a autonomia indígena ou as dinâmicas internas às comunidades missioneiras.

Ademais, a obra que inspirou parte do roteiro de *A Missão, The Lost Paradise: The Jesuit Republic in South America* (1976), de Philip Caraman, se insere nesse mesmo universo interpretativo, ao enfatizar a dimensão utópica da experiência missioneira, obscurecendo as contradições e os conflitos que marcaram o cotidiano das reduções jesuíticas. A crítica de Saeger (1995) e Hale (1997) a essa perspectiva é contundente, tanto o livro quanto o filme acabam reproduzindo a visão eurocêntrica, em que as populações indígenas são retratadas como parte da mobília das missões, sem voz própria e sem influência sobre os rumos de sua própria história.

O filme reforça essa ausência ao apresentar os indígenas como figuras silenciosas. A única exceção é o padre indígena, que fala perfeitamente o idioma inglês, e as crianças que cantam em um

³⁷ O historiador Herbert Eugene Bolton foi um pioneiro no estudo das terras fronteiriças hispano-americanas.

coral em latim (Figuras 33 e 34) cuja expressividade se restringe a gestos e rituais que, aos olhos ocidentais, reforçam estereótipos de pureza e docilidade, quase uma ideiação mítica do bom selvagem rousseauiano. Como observa Saeger (1995), a decisão dos realizadores de não traduzir as falas indígenas reforça essa imagem; os povos originários são contemplados, mas não ouvidos, permanecendo como figuras alegóricas que não interferem na lógica narrativa centrada nas decisões e sentimentos dos europeus, negando-lhes qualquer protagonismo histórico.

Figuras 33 e 34: A linguagem do silêncio



Fonte: A Missão (1986)

Esse tipo de representação na obra contrasta profundamente com os desafios da historiografia contemporânea, que busca, apesar das lacunas documentais, reconstruir as experiências e resistências indígenas, considerando a atuação ativa dos povos das missões, tanto na defesa de seus territórios quanto na negociação de suas formas de vida. Ao analisar o Diretório dos Índios, de 1757, legislação pombalina que reconfigurou a administração das populações indígenas no Império Português, a pesquisadora Rita Heloísa de Almeida (1997) sublinha a necessidade de compreender as políticas indigenistas não apenas como instrumentos de integração, mas, sobretudo, como mecanismos de controle social e de imposição de novos regimes de trabalho e convivência.

Embora o Diretório dos Índios seja posterior ao contexto retratado em *A Missão*, sua lógica expressa uma continuidade nas formas coloniais de intervenção sobre as sociedades indígenas, especialmente no que se refere à tentativa de suprimir as mediações religiosas (jesuítas) e promover uma integração forçada e subordinada ao projeto da Coroa portuguesa. À vista disso, a omissão, no filme, das dimensões econômicas e políticas da resistência indígena reflete um silenciamento mais amplo, que permeou tanto a historiografia tradicional quanto o discurso colonialista, legitimando a violência inerente aos processos de reorganização territorial e cultural impostos às populações indígenas.

Portanto, a crítica à representação cinematográfica das missões jesuíticas em *A Missão* não se resume à constatação de anacronismos ou imprecisões históricas, mas implica uma reflexão mais profunda sobre os modos como o cinema participa da construção de imaginários históricos que, frequentemente, reiteram paradigmas ultrapassados. Dito isto, é importante notar como a representação desses povos é transformada em uma fórmula arquetípica de pureza, docilidade ou sacrifício, enquanto os personagens europeus, especialmente os padres jesuítas e o ex-mercador de escravos Mendoza (Robert De Niro), assumem o protagonismo narrativo e moral da trama.

A câmera privilegia os corpos indígenas em enquadramentos contemplativos, muitas vezes silenciosos, e reforça o exotismo de suas práticas culturais, como exemplificado na cena em que mães são mostradas despidas cuidando de seus filhos. Neste ponto, podemos estabelecer uma analogia e evocar um imaginário visual próximo ao que Edward Said (2012) caracterizaria como orientalismo, ou seja, a representação do “Outro” como puro, natural, mas essencialmente subalterno.

Autores como Frederick Hale (1997) e James Schofield Saeger (1995) criticam essa escolha estética e narrativa como um processo de supressão da atuação dos povos indígenas. Eles são retratados como incapazes de se expressar ou decidir sobre seu próprio destino, reduzidos à condição de elementos dramáticos que conferem profundidade emocional ao percurso de Mendoza e dos jesuítas. Essa dinâmica se torna especialmente evidente na célebre cena da redenção do personagem de Robert De Niro, quando, após arrastar seu fardo, é perdoado por um gesto silencioso de um indígena (Figuras 35 e 36). A força simbólica da sequência reside precisamente na renúncia à palavra; os indígenas são mediadores do perdão, mas não possuem a voz, apenas o gesto.

Figuras 35 e 36: A redenção de Mendoza



Fonte: *A Missão* (1986)

Essa ausência da voz indígena no filme evidencia um dos mecanismos mais persistentes na construção cinematográfica de imaginários históricos, ou seja, a estetização da alteridade sob o prisma da exotização ou da redenção, operada a partir da perspectiva do colonizador ou de seus representantes. Como salienta Marc Ferro (1993), o cinema, ao representar a História, não apenas a ilustra, mas a interpreta e, em muitos casos, a reescreve, constituindo-se como um dos principais agentes na formação da memória coletiva e histórica³⁸. Portanto, *A Missão* não é apenas um relato sobre as missões jesuíticas, mas uma versão possível da história, marcada por escolhas estéticas e ideológicas que naturalizam a ausência de protagonismo dos povos indígenas.

André Bazin (2014), ao teorizar sobre a ontologia da imagem cinematográfica, ressaltou o poder do cinema em conferir uma “presença real” aos corpos e eventos filmados, ao mesmo tempo que os submete a processos de mediação e construção narrativa. No caso de *A Missão*, o realismo dos cenários naturais e das práticas culturais dos indígenas convive com uma profunda estilização narrativa, que reforça o paradigma melodramático: a oposição clara entre o bem e o mal, a redenção possível pela fé e pelo sacrifício, e a inevitabilidade da tragédia.

Desta forma, o cinema opera como uma máquina antropológica de construção de imaginários (Morin, 2014); é por meio dele que os espectadores não apenas consomem histórias, mas internalizam visões de mundo, valores e hierarquias. Nesse sentido, no filme, essa máquina atua no reforço de uma visão que confunde os interesses dos jesuítas com os dos indígenas, na qual as missões são espaços idealizados de harmonia e pureza, até sua destruição trágica. Essa escolha de apresentar esses silêncios contemplativos legitima o discurso de que a resistência indígena foi um produto da evangelização, e não uma expressão de autonomia cultural e política.

A trajetória de Mendoza, da culpa à redenção, organiza a progressão dramática, enquanto os indígenas permanecem como pano de fundo, sem trajetórias individuais complexas ou subjetividades desenvolvidas. As convenções do cinema clássico privilegiam protagonistas bem delineados e motivações individuais claras, e esse modelo narrativo se faz evidente no filme. A crítica de Saeger (1995) reforça essa percepção ao apontar que o filme não apenas omite as motivações econômicas da resistência indígena, como a defesa das terras, do gado e das estruturas produtivas das missões, mas também naturaliza uma divisão entre europeus racionais e indígenas emotivos, alheios às estratégias políticas. Tal omissão desconsidera que, conforme demonstra Rita

³⁸ “Dans la fiction cinématographique, enfin, on choisit des informations qui semblent significatives au moment où l’oeuvre s’accomplit. Ce n’est pas le passé qui est aux commandes, comme dans l’Histoire-mémoire, mais le présent. [...] Le problème est de se demander si le cinéma et la télévision modifient ou non notre vision de l’Histoire, étant entendu que l’objet de l’Histoire n’est pas seulement la connaissance des phénomènes passés, mais également l’analyse des liens qui unissent le passé au présent, la recherche des continuités, des ruptures” (Ferro, 1993, p. 214-217).

Heloísa de Almeida (1997) em sua análise sobre o Diretório dos Índios, os povos indígenas da América portuguesa e espanhola possuíam múltiplas formas de resistência, mediação e adaptação frente aos projetos coloniais.

O filme, ao não contemplar essa complexidade, reitera uma concepção de história que privilegia os sujeitos coloniais europeus como agentes e intérpretes do passado, enquanto os povos colonizados aparecem como entidades míticas ou vítimas silenciosas. Dessa forma, o filme exemplifica o que Marc Ferro (1993) caracteriza como a função mistificadora do cinema histórico, ou seja, aquela capaz de transformar conflitos reais e complexos em narrativas de fácil assimilação, frequentemente moralizantes, que reforçam visões dominantes do passado.

Essa operação não é exclusiva desse filme, mas evidencia uma tendência persistente no cinema histórico ocidental, em que a alteridade é frequentemente transformada em objeto estético e despolitizado, enquanto a dimensão política e insurgente das resistências coloniais é velada ou secundarizada.

Nesse sentido, a análise de *A Missão* permite compreender não apenas como o filme representa as missões jesuítas, mas também como o cinema atua ativamente na formulação de imaginários históricos que, sob o pretexto de celebrar o heroísmo ou denunciar a violência, acabam por reproduzir formas sutis de silenciamento e apagamento das vozes subalternas.

A narrativa fílmica transforma processos históricos complexos, como a expulsão dos jesuítas, as Guerras Guaraníticas e as políticas pombalinas de integração e disciplinamento dos povos indígenas, em um drama ético centrado em protagonistas europeus, permeado por uma visão romântica da alteridade. O filme opta por dramatizar a tensão entre fé e poder, personificada no sacrifício dos padres jesuítas e na resistência passiva dos indígenas, suprimindo as articulações políticas, econômicas e militares que foram centrais naquele contexto.

Como demonstra Kenneth Maxwell (1997), o processo de expulsão dos jesuítas, conduzido em Portugal e em seus domínios, foi parte de um projeto político mais amplo: a centralização do poder régio, a racionalização da administração colonial e a afirmação da autoridade estatal sobre territórios e populações até então sob forte influência da Companhia de Jesus.

As Guerras Guaraníticas (1754–1756), motivadas pela resistência dos Guarani e dos jesuítas à execução do Tratado de Madri (1750), foram uma expressão das tensões coloniais e revelaram a complexidade dos interesses em jogo: o Estado português, buscando consolidar seu domínio territorial; a Espanha, promovendo ajustes fronteiriços; os jesuítas, empenhados em preservar suas missões; e os indígenas, resistindo à perda de suas terras e à submissão a novas autoridades.

Apesar desse contexto multifacetado, o filme reconfigura esses processos em uma narrativa que dramatiza a destruição das missões como resultado da corrupção e violência do poder colonial, como salientado anteriormente, omitindo as dimensões político-econômicas que estruturavam o conflito. A obra simplifica as múltiplas motivações da resistência Guarani, reduzindo-a a um ideal de pureza ameaçado por forças externas, e funde de modo acrítico os interesses jesuítcos aos indígenas, apagando as tensões históricas entre missionários e povos missioneiros.

Neste sentido, sem dúvida, as reformas pombalinas configuram um conjunto de políticas profundamente paradoxais (Maxwell, 1997). Se, por um lado, promoveram transformações modernizadoras e centralizadoras que reestruturaram a administração colonial portuguesa, por outro, desencadearam processos violentos de repressão cultural, econômica e religiosa, sobretudo contra a Companhia de Jesus. O Diretório dos Índios, instituído em 1757, é exemplar dessa ambivalência. Apresentado como um instrumento de “civilização” e integração, operou, na prática, como um mecanismo de dissolução das formas tradicionais de organização indígena e de afirmação do controle direto do Estado português sobre os territórios e populações coloniais (Almeida, 1997).

Ao não abordar as políticas de Estado e seus desdobramentos concretos, o filme reforça uma visão moralizante e despolitizada do processo histórico, em que os conflitos são representados como dilemas de consciência individual, e não como expressões de projetos coloniais em disputa. A conversão de Rodrigo Mendoza, sua redenção pessoal e o sacrifício final são elevados à condição de metáforas universais sobre culpa e expiação, o que contribui para obscurecer o caráter material e político da resistência Guarani, uma luta real pela preservação de suas terras, modos de vida e autonomia.

Ao mesmo tempo, como demonstrado ao longo desta análise, o filme exemplifica o papel do cinema como operador privilegiado na construção de imaginários históricos. Conforme discutem autores como Marc Ferro (1995) e Ismail Xavier (2005), ao condensar narrativas complexas em formas dramáticas acessíveis, o cinema molda a memória coletiva, frequentemente perpetuando versões simplificadas ou ideologicamente orientadas dos eventos históricos. Xavier (2005) observa que o discurso cinematográfico, ao organizar a narrativa a partir de estruturas de identificação e reconhecimento, pode ocultar relações de poder e naturalizar hierarquias, sobretudo quando se apresenta como transparente.

Nesse sentido, o filme de Roland Joffé insere-se em uma longa tradição cinematográfica que representa o colonialismo e as missões religiosas a partir de perspectivas que oscilam entre a crítica moral e a celebração humanista, mas que raramente concedem espaço à voz dos povos indígenas.

Assim, a ausência da perspectiva Guarani não constitui apenas uma falha narrativa, mas representa uma manifestação exemplar das estruturas de representação que moldam e limitam a memória do colonialismo no cinema ocidental.

A recusa do filme em oferecer uma narrativa histórica linear ou moralmente resolutive, pode ser lida à luz do conceito de ficção historiográfica³⁹ desenvolvido por Linda Hutcheon (2004). Essa é caracterizada por uma tensão produtiva entre o impulso referencial, que é a necessidade de evocar um passado verificável, e a consciência da mediação discursiva, ou seja, da impossibilidade de uma representação direta e transparente da história.

A Missão exemplifica esse procedimento ao recorrer a elementos documentais e simultaneamente dramatizá-los com recursos ficcionais que enfatizam a construção estética e ideológica desse passado. O uso de paisagens monumentais, a composição épica da trilha sonora e a estrutura narrativa que alterna heroísmo, tragédia e contemplação são artifícios que colocam em evidência a dimensão fabricada da história fílmica.

Assim, o filme se afasta de qualquer ilusão empirista ao revelar sua condição de representação, problematizando as operações da memória e da escrita histórica. Essa abordagem permite deslocar a leitura da obra para além de um simples relato sobre a destruição das missões guaranis, configurando-a como uma reflexão crítica acerca dos processos históricos de colonização, evangelização e resistência, em um movimento que articula passado e presente, memória e poder.

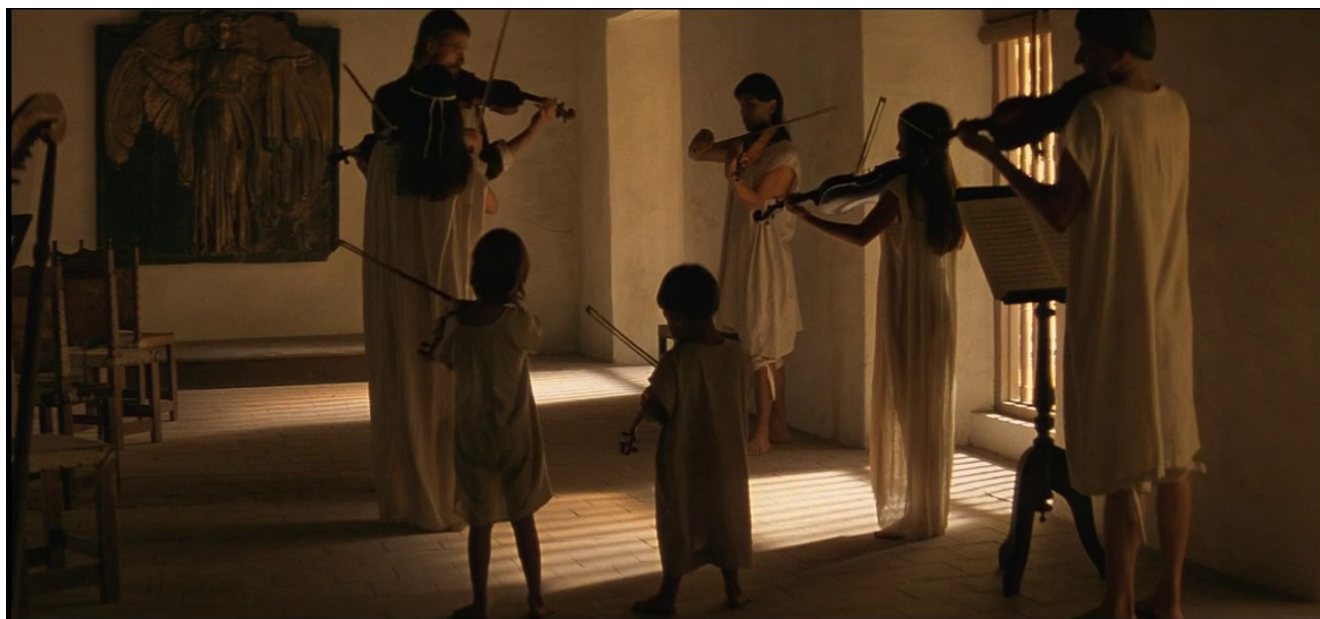
Do ponto de vista bakhtiniano (1997), o filme apresenta uma estrutura dialógica e polifônica, na qual distintos discursos se entrelaçam, tensionam-se e se contrapõem. Em primeiro plano, destaca-se o discurso jesuítico, que defende a possibilidade de uma evangelização pedagógica (Figura 37) e respeitosa dos povos indígenas, promovendo formas de resistência cultural diante do colonialismo escravocrata e mercantil. Esse discurso se manifesta principalmente por meio das ações do padre Gabriel (Jeremy Irons) e das práticas comunitárias das missões.

Em oposição, o discurso da razão de Estado, representado pela diplomacia portuguesa e espanhola, encarna a lógica do absolutismo iluminista, que vê nas missões um entrave ao progresso econômico e político das metrópoles. Tal discurso está diretamente vinculado às políticas do Marquês de Pombal.

³⁹ No sétimo capítulo, intitulado “Historiographic Metafiction: The Pastime of Past”, Linda Hutcheon (2004) apresenta esse conceito como um tipo de narrativa ficcional característica do pós-modernismo, que problematiza a separação entre história e ficção ao mesclar fatos verídicos com elementos imaginativos, ressaltando que toda representação histórica é uma construção discursiva, parcial e mediada.

Neste percurso, evidencia-se também o discurso da natureza, ora representada como potência sublime e incontrolável, ora como território a ser disciplinado e explorado. Esse discurso se manifesta não apenas pela imagem, mas também pela ação: a natureza é apresentada como obstáculo físico e, simultaneamente, como símbolo da alteridade radical diante dos projetos civilizatórios.

Figura 37: A música como instrumento pedagógico jesuíta



Fonte: A Missão (1986)

A convivência desses discursos, sem que um deles se imponha de forma definitiva, ou seja, sem que o filme proponha uma resolução inequívoca, expressa o que Bakhtin (1997) denomina polifonia, uma estrutura que impede a cristalização de uma visão monológica da história e, em seu lugar, abre espaço para uma recepção crítica e ativa por parte do espectador.

Desta forma, ao articular eventos como a expulsão dos jesuítas e a destruição das missões, o filme não apenas dramatiza uma tragédia histórica, mas oferece uma chave simbólica para compreender o projeto pombalino. O duplo movimento promovido pelo Marquês de Pombal, simultaneamente modernizador e autoritário, tal como se insinua em *A Missão*, não deve ser interpretado apenas como um relato da destruição das missões guaranis, mas como uma representação metafórica de um processo mais amplo de reconfiguração das relações coloniais no século XVIII. A expulsão dos jesuítas, efetivada por Pombal entre 1759 e 1767 em Portugal e em suas colônias, simboliza essa nova ordem política: secular, racionalizante e subordinada aos interesses centrais da Coroa.

A política pombalina, como enfatiza Maxwell (1997), buscava suprimir o que eram considerados “reinos dentro do reino”, enclaves autônomos, como as missões jesuíticas, para garantir a soberania absoluta do Estado português. O Tratado de Madri, assinado em 1750, que redefiniu as fronteiras coloniais entre Portugal e Espanha, constitui um marco emblemático desse projeto. O filme, ao tematizar a transferência das missões e a consequente destruição das comunidades indígenas, dramatiza as consequências humanas e sociais dessas reformas político-diplomáticas.

Assim, a leitura de *A Missão* a partir da perspectiva de Maxwell (1997) permite compreender que a violência narrada não é um episódio isolado ou fruto de uma barbárie irracional, mas sim parte de um processo racional e sistemático de modernização colonial, que implicou a supressão de formas alternativas de sociabilidade, espiritualidade e resistência indígena.

A ligação do filme com o período pombalino ocorre, portanto, de maneira temática e simbólica. Não se trata de mera coincidência cronológica, mas sim da representação cinematográfica das questões centrais que definiram essa época, tais como as reformas pombalinas. Estas, por meio do Diretório dos Índios, tinham como objetivo a civilização dos povos indígenas, buscando dissolver suas culturas e autonomias sob o pretexto do progresso. O filme articula essa violência simbólica à violência física, manifesta na destruição das missões e no massacre dos Guaranis, dramatizando os limites e as contradições do projeto iluminista colonial.

A expulsão dos jesuítas simboliza o triunfo da razão de Estado sobre o poder eclesiástico. Essa ruptura é tematizada no filme não apenas em termos políticos, mas também existenciais, por meio do drama dos personagens que enfrentam a difícil escolha entre a obediência à Igreja e a resistência armada (Figura 38).

Figura 38: Entre a fé e a resistência



Fonte: *A Missão* (1986)

Destacamos quatro momentos em que essas marcas memoráveis são estampadas no filme: a assinatura do Tratado de Madri e a redefinição territorial; o debate entre os jesuítas e os representantes da Coroa sobre a permanência nas reduções; o ataque dos exércitos às reduções e a resistência indígena; e o discurso inicial e final do Cardeal Altamirano (Ray McAnally).

Em relação ao Tratado, a organização do espaço filmico evidencia a racionalização política e territorial imposta pelas coroas ibéricas. Nesse sentido, o filme representa o Tratado como um ato político que, sob a aparência de legalidade e racionalidade, desencadeia a violência colonial. A *mise-en-scène*, os mapas, os trajes diplomáticos e a linguagem cerimoniosa traduzem os signos que estruturam o sentido do filme, isto é, o avanço do Estado sobre as formas autônomas de vida.

O cronotopo⁴⁰ dessa cena condensa o tempo histórico das reformas pombalinas e o espaço simbólico da fronteira colonial, onde se entrelaçam discursos políticos, religiosos e militares. A cena articula-se na narrativa como um elemento catalisador que justifica os eventos subsequentes, sobretudo a expulsão das missões. Ela constrói uma cadeia causal que orienta o espectador a compreender a dimensão trágica do desfecho. A opção do filme por enfatizar o momento político da assinatura do Tratado reescreve esse episódio como um símbolo da violência burocrática do colonialismo.

O segundo momento, o debate entre os jesuítas e os enviados das Coroas, é um excelente exemplo para pensarmos a representação como um espaço de disputas. O embate entre o padre Gabriel (Jeremy Irons) e os enviados das Coroas articula posições distintas: a autoridade religiosa e a autoridade política. O filme permite múltiplas leituras, podendo ser interpretado tanto como denúncia da opressão colonial quanto como reflexão sobre os limites da ação missionária. Essa abertura coloca o espectador como parte ativa na construção do sentido.

Evocando Bakhtin (1997), percebe-se que a presença do discurso religioso, contraposto ao discurso do Estado, revela o caráter dialógico da cena: não há um monólogo sobre a verdade, mas uma polifonia de vozes e interesses. As escolhas narrativas e visuais, o enquadramento que opõe frontalmente os dois grupos, a iluminação que destaca a serenidade dos missionários e a frieza dos enviados, reforçam o conflito discursivo. O filme, assim, transforma a linguagem audiovisual em um discurso político.

O cerco às missões mobiliza tensões universais por meio de imagens sensíveis. A resistência indígena é representada como um gesto trágico e heroico, evocando a dimensão catártica da

⁴⁰ Cronotopo é um conceito desenvolvido por Mikhail Bakhtin (1997) que designa a forma como o tempo e o espaço são articulados de maneira inseparável na construção narrativa de uma obra literária ou artística.

tragédia clássica, aproximando-se da concepção aristotélica da *Poética*. A violência, nesse contexto, não é apenas um evento histórico, mas um elemento estruturante do sentido do filme, que denuncia a destruição de uma sociedade organizada sob princípios distintos do racionalismo colonial.

O espaço da batalha funciona como um cronotopo da violência colonial, condensando tempo e espaço em uma cena emblemática. Paralelamente, a narrativa conduz o espectador à percepção inevitável da tragédia, reforçando o caráter determinista dos acontecimentos. O filme reinterpreta a destruição das missões como símbolo da falência de um projeto alternativo de colonização que, apesar do paternalismo, oferecia alguma proteção aos povos indígenas, sendo destruído pelo avanço do Estado moderno (Figuras 39).

Figura 39: Padre Gabriel celebra uma missa em meio ao ataque dos exércitos



Fonte: A Missão (1986)

Por fim, as cenas inicial e final são articuladas pela fala do Cardeal Altamirano (Ray McAnally). Na abertura, o enviado da Santa Sé narra os acontecimentos, que foram registrados por um escrivo com pena, que culminaram na destruição da Missão de São Miguel.

INT. SALA – QUARTO – DIA (Enquadramento: PLANO MÉDIO)

CARDEAL ALTAMIRANO

Sua Santidade, o caso que me trouxe aqui está resolvido. Os índios estão livres outra vez para serem escravizados pelos portugueses e espanhóis. Acho que não lhe dei o tom adequado. Comece outra vez (*Dirigindo-se ao escrivo*).

Vossa Santidade, escrevo neste ano do Senhor de 1758, do Continente Sul da América, da cidade de Assunção, a duas semanas de marcha da grande Missão de San Miguel. Estas missões deram refúgio aos índios, contra as piores perseguições dos colonos, o que provocou grande ressentimento

contra elas. As almas nobres destes índios inclinam-se para a música. Muitos violinos tocados nas próprias Academias de Roma foram feitos pelas suas mãos hábeis e talentosas. Foi destas missões que os padres jesuítas levaram a palavra de Deus a esses índios ainda existentes em estado natural. Em troca, receberam o martírio.

A cena inicial, com o Cardeal Altamirano ditando sua carta, funciona como um metadiscorso, uma reflexão dentro do próprio filme sobre as consequências das escolhas políticas. Conforme o pensamento de Chartier (2002), toda representação implica uma construção do passado que orienta modos de pensar o presente. Aqui, o filme sugere que a violência do colonialismo é uma herança ainda não superada.

O caráter trágico e reflexivo da cena remete à noção aristotélica de catarse; afinal, o espectador, tomado por piedade e temor, é levado à purgação emocional. O discurso resignado do cardeal convoca também o horizonte ético da narrativa. A cena pode ser lida tanto como denúncia da hipocrisia política quanto como expressão de impotência moral, convidando a uma interpretação múltipla. A fala do cardeal revela a incapacidade de resistir efetivamente ao poder político, mas também denuncia o processo de perda de autonomia da Igreja frente ao Estado, uma das metas centrais das reformas pombalinas.

A cena final do filme conclui essa narrativa. O Cardeal Altamirano conversa com os representantes das coroas da Espanha e de Portugal, Don Cabeza (Chuck Low) e Don Hontar (Ronald Pickup), respectivamente, sobre as missões, o trabalho realizado naquele território e as “mãos sujas” lavadas em “bacias de sangue”⁴¹. Em seguida, por meio de uma transição focada no rosto do cardeal (Figura 40), é revelada a expiação de sua culpa ao mostrar crianças indígenas sobreviventes que recolhem os fragmentos de um violino, enquanto outras se preparam para navegar pelos rios (Figura 41) e se esconder, simbolizando o espírito de resistência e sobrevivência dos povos indígenas diante do projeto colonizador.

A cena é marcada pela presença da *voice-over* do Cardeal Altamirano, cuja face não é exibida, conferindo à fala um caráter de reflexão íntima e solene. Esse tipo de narração funciona

⁴¹ Evoco aqui um trecho da peça *Os Fuzis da Senhora Carrar* (1937), de Bertolt Brecht, em que o autor afirma que aqueles que se omitem de suas responsabilidades e fogem das culpas acabam “lavando as mãos em bacias de sangue”, mas que, por mais que tentem se esconder, esse sangue sempre retorna às suas mãos. Assim como Pôncio Pilatos declarou “Lavo minhas mãos” diante do povo que exigia a crucificação de Jesus, da mesma forma a Santa Sé e os representantes das Coroas adotaram essa postura. No entanto, as reflexões do Cardeal Altamirano indicam que essa culpa o consumiu por dentro.

como uma instância discursiva que transcende a ação imediata do filme, estabelecendo um diálogo direto com o espectador e introduzindo uma dimensão ética e memorial. O tom resignado e meditativo da voz enfatiza a culpa, a perda e a persistência da memória dos indígenas, ressaltando o peso simbólico da violência colonial. Dessa forma, a *voice-over* não se limita a narrar os eventos, mas atua como um dispositivo que convida à reflexão crítica sobre a herança histórica e moral do colonialismo.

EXT. MISSÃO DESTRUÍDA E RIO – DIA (Enquadramento: PLANO GERAL)

CARDEAL ALTAMIRANO (*voice-over*)

Assim, Vossa Santidade, agora os vossos sacerdotes foram mortos e eu continuo vivo. Mas, na verdade, fui eu que morri, e eles continuam vivos. Porque, como sempre, Vossa Santidade, o espírito dos mortos sobrevive, na memória dos vivos.

Figuras 40 e 41: O remorso de Altamirano



Fonte: A Missão (1986)

Estas cenas, à luz do arcabouço teórico mobilizado, evidenciam como o filme constrói uma representação complexa do processo colonial e das reformas pombalinas. Por meio da articulação entre discurso audiovisual, estrutura narrativa e *mise-en-scène*, a obra realiza aquilo que Ferro (1993) denomina história pelo cinema, não apenas como uma evocação do passado, mas como uma reflexão crítica sobre ele.

Uma das cenas mais emblemáticas do filme é o primeiro contato pacífico entre o missionário e os indígenas. A escolha de apresentar o padre por meio da música, em vez da palavra ou da força, sugere o poder simbólico da cultura como mediadora. Aqui, a música torna-se metáfora da tentativa de aproximação e construção de uma nova ordem social, como aquela proposta pelas missões. O filme articula signos audiovisuais para sugerir uma relação de harmonia potencial, que

contrasta radicalmente com a violência que se seguirá. A música do oboé, cristalina e melancólica, constitui, portanto, um signo polissêmico (Figura 42).

Figura 42: O oboé de Gabriel



Fonte: A Missão (1986)

O cronotopo, conforme Bakhtin (1997), funde o tempo da evangelização com o espaço da floresta, um território ainda não domado pelo racionalismo europeu, um tempo anterior a Pombal. O filme cria, assim, uma cena fundacional do mito das missões. Outra cena relevante mostra a rotina dos indígenas: o trabalho coletivo, o ensino religioso e a vida cultural sob os jesuítas. Essa cena é fundamental para compreender o funcionamento das missões como espaço de civilização, mas também de controle.

A organização espacial e temporal do ritual reforça a visão de um mundo ordenado segundo os moldes das reformas promovidas pela Igreja, as quais, posteriormente, foram contestadas pelo Estado português por meio do Marquês de Pombal, reiterando o mito negativo do ministro.

Neste sentido, a montagem é essencial para ressaltar o paralelismo entre as ações e os efeitos das reformas pombalinas. Por exemplo, nas sequências finais, o filme articula uma montagem paralela entre o massacre dos indígenas e o Cardeal Altamirano ditando sua carta. A montagem não é apenas uma questão estética, mas um instrumento narrativo que orienta a interpretação (Bordwell, 1985).

Ao intercalar imagens de violência com o discurso resignado do cardeal, o filme sugere uma crítica à lógica burocrática que legitima a destruição. Ademais, a montagem atua como dispositivo discursivo que cria efeitos de sentido (Vanoye e Goliot-Lété, 1994), permitindo que o espectador perceba a correspondência trágica entre o avanço militar e o fracasso da diplomacia.

Outros dois pontos a serem observados são o som e a fotografia. A música no cinema é um elemento que transcende a mera ilustração, funcionando como expressão das tensões que o filme deseja comunicar. Para além da música, os sons da floresta e os ruídos do ataque militar participam da construção sensorial da violência e da tragédia, acentuando o contraste entre o natural e o civilizatório, o humano e o bélico.

Já a fotografia, que foi assinada por Chris Menges e que ganhou o Oscar naquele ano, enfatiza a monumentalidade da paisagem e o contraste entre luz e sombra. As imagens das cataratas, das florestas e das aldeias criam um espaço estético que é central para o efeito de sentido. A luz natural usada nas sequências exteriores reforça a ideia de um mundo intocado, que será irremediavelmente destruído. Nas cenas de poder político e eclesiástico, a iluminação é mais soturna, indicando a opacidade das relações de poder. A seguir, sintetizo os elementos apresentados em dois quadros comparativos.

Quadro 7 – Comparativos: *A Missão*

Elemento Fílmico	Processo Histórico Correspondente	Comentário Analítico
A destruição das missões	Expulsão dos jesuítas.	O filme dramatiza o desmantelamento das missões como metáfora da imposição da ordem colonial laica.
Discurso final do Cardeal Altamirano	Submissão da Igreja ao Estado.	A cena evidencia a vitória do poder secular sobre o religioso, conforme a política pombalina.
A música como forma de contato	Estratégias missionárias de aproximação cultural.	O filme sugere uma visão idealizada do papel dos jesuítas, mas revela também sua dimensão simbólica de poder.
O massacre dos Guaranis	Violência das tropas coloniais e repressão aos indígenas.	Representa a face violenta do projeto pombalino de integração dos povos indígenas.

Quadro 8 – Descrição e Função

Categoria	Descrição no filme	Função na representação histórica
Cor	Paleta terrosa e natural nas cenas de floresta; tons escuros nas cenas de poder eclesiástico.	A cor expressa a oposição simbólica entre natureza/espiritualidade e poder/secularização.
Som	Uso expressivo da trilha de Morricone; música como signo de resistência e humanidade.	Reforça o caráter emotivo da relação missionário-indígena e sublinha a tragédia do desfecho.
Montagem	Paralelismo entre massacre e ditado da carta; uso de montagem alternada.	Cria um efeito crítico sobre a burocracia imperial e sua dissociação da violência praticada.
Narrativa	Estrutura clássica; foco nas trajetórias individuais dos missionários.	Humaniza o processo histórico, permitindo que o espectador crie empatia com os sujeitos históricos.

Os dois quadros apresentam uma convergência entre os elementos formais do filme: a cor, o som, a montagem e a narrativa, e os processos históricos que ele dramatiza, o que reforça a dimensão simbólica e crítica da obra. A destruição das missões, ilustrada pelo desmantelamento do projeto jesuítico e pela expulsão, ganha no filme uma carga metafórica potente.

Essa metáfora é reforçada pela paleta de cores terrosas e naturais, que associa a floresta e o modo de vida indígena a um universo de espiritualidade e harmonia, contrastando com os tons mais escuros que marcam as cenas de poder eclesiástico e secular. A oposição cromática evoca o choque entre um mundo em transformação e o avanço da lógica burocrática e militar do Estado moderno, simbolizada na política pombalina.

O som, especialmente a trilha de Ennio Morricone, funciona para intensificar o aspecto emotivo da narrativa, servindo como signo sensorial da resistência indígena e da humanidade em meio à violência colonial. A música atua como um elo simbólico entre os missionários e os indígenas, sugerindo uma possibilidade de contato e mediação cultural que, entretanto, será tragicamente destruída.

A montagem paralela entre o massacre indígena e o discurso resignado do Cardeal Altamirano destaca a dissociação entre a ação brutal no campo e a retórica burocrática e diplomática do poder. Este recurso não apenas cria um efeito estético, mas também serve como um instrumento narrativo e discursivo para criticar a lógica de legitimação da violência estatal.

Por fim, a narrativa estruturada segundo uma forma clássica, com foco nas trajetórias individuais dos missionários e indígenas, humaniza o processo histórico. Isso permite ao espectador uma aproximação empática aos personagens, deslocando o foco das grandes abstrações políticas para os impactos concretos na vida das pessoas envolvidas. Dessa forma, o filme utiliza de forma integrada seus elementos formais para construir uma representação complexa das reformas pombalinas e do colonialismo, que vai além da mera reconstituição histórica para propor uma reflexão crítica sobre os legados e contradições desse período.

A Missão pode ser lido como uma ficção histórica que mobiliza recursos cinematográficos para dramatizar eventos históricos concretos, ao mesmo tempo em que promove uma reflexão crítica sobre o processo colonizador e a destruição cultural. A estilização estética, a composição heroica dos personagens, como Padre Gabriel e Rodrigo Mendoza, e a trilha sonora de Ennio Morricone colaboram para construir uma narrativa que é, simultaneamente, épica e crítica. A ironia, elemento central da obra, evidencia o paradoxo das ações coloniais: realizadas em nome da ordem, mas que culminam em destruição e violência.

O filme não surge isoladamente na tradição artística europeia, mas se insere numa linhagem que inclui a peça *Das heilige Experiment* (1943), de Fritz Hochwälder, considerada uma das fontes de inspiração para a obra cinematográfica. Como observa Frederick Hale (1997), essa peça dramatizou com intensidade o “conflito entre um reino que não é deste mundo e um reino de Deus na terra”, tendo sido amplamente encenada na Europa e nos Estados Unidos nas décadas de 1940 e 1950. A persistência desse tema, o embate entre as missões religiosas e o poder imperial, evidencia como o filme de Joffé se inscreve numa tradição cultural que problematiza criticamente o papel das missões na história colonial.

Essa genealogia reforça a leitura do filme como uma representação simbólica das reformas pombalinas, que almejaram a subordinação das instituições eclesiásticas ao poder da Coroa e a eliminação das formas alternativas de organização social, como as reduções jesuíticas.

Ao perceber *A Missão* como uma adaptação dessa tradição dramática europeia, compreende-se que o filme não apenas representa a destruição das reduções, mas também adapta e ressignifica esse material para um público contemporâneo. Conforme sugere Linda Hutcheon (2013), adaptações não são neutras, mas envolvem uma tomada de posição diante da obra original e, no caso de *A Missão*, também diante da própria história colonial.

A obra articula um olhar que se aproxima da perspectiva indígena ao dramatizar sua resistência e valorizar sua cultura, promovendo o que Hutcheon (2013) denomina *indigenization*, um processo pelo qual uma narrativa histórica ocidental é reapropriada e transformada a partir de uma ótica que enfatiza a capacidade de ação, a autonomia e o protagonismo dos povos indígenas, denunciando a violência colonial.

A autora observa que as adaptações são atos criativos que, ao reinterpretar o material original, frequentemente o subvertem, mascarando e revelando simultaneamente suas fontes. *A Missão* pode, assim, ser lida como uma adaptação que modifica seu material de origem não apenas para narrar uma história, mas para possibilitar uma crítica mais incisiva à violência colonial e à destruição das culturas indígenas.

O conceito de *indigenization* revela-se particularmente útil neste contexto, pois expressa a maneira pela qual as adaptações podem deslocar a centralidade do olhar europeu e incorporar vozes historicamente marginalizadas. Ainda que mantenha uma perspectiva ocidental, o filme, ao evidenciar a resistência indígena, a recusa à submissão e o desfecho trágico das missões, indica uma

tentativa clara de deslocar o foco da narrativa tradicional sobre a colonização, aproximando-se do que Hutcheon (2013) caracteriza como uma adaptação engajada política e historicamente⁴².

A adaptação, nesse caso, não apenas recupera um tema já dramatizado em *Das heilige Experiment*, mas o reinscreve no contexto cinematográfico contemporâneo, enfatizando questões éticas e políticas que dialogam com o presente, como os direitos indígenas e a crítica ao colonialismo. Assim como Bakhtin (1997) destaca o caráter dialógico das obras, *A Missão* articula vozes múltiplas: a do poder colonial, a dos missionários e, crucialmente, a dos indígenas silenciados. O processo de *indigenization* da narrativa amplia essa polifonia, permitindo que o filme seja lido não apenas como mera representação, mas também como uma intervenção crítica na memória histórica da colonização.

Outra estratégia adaptativa importante é a presença-ausência do Marquês de Pombal, que promove uma alteração significativa na narrativa histórica: a transformação de uma figura histórica concreta em um símbolo difuso de poder imperial e racionalidade política, alinhada com os projetos iluministas do século XVIII. A ação política pombalina aparece como uma força histórica inexorável que molda o destino dos personagens, especialmente dos missionários e dos indígenas.

A ausência física do Marquês em cena não significa a ausência de sua influência. Pelo contrário, essa opção narrativa reforça a ideia de que a violência do Estado ilustrado se manifesta não apenas por meio de indivíduos, mas por intermédio de mecanismos, estruturas e decisões burocráticas distantes dos locais onde seus efeitos são sentidos com maior brutalidade.

A ausência de personagens como o Marquês de Pombal, substituídos por representantes ou por decisões emanadas “de cima”, reforça a ideia de que o verdadeiro antagonista não é um indivíduo, mas uma estrutura de dominação. Pombal aparece apenas indiretamente, na boca do Cardeal Altamirano, que o define como “ateu”, o que reforça sua figura como símbolo do racionalismo secular e da ruptura com o poder eclesiástico, mais do que como personagem ativo na trama.

Ao não representá-lo diretamente, o filme não o humaniza nem o psicologiza, transformando-o em uma força histórica abstrata, cujos efeitos são sentidos materialmente nas

⁴² “Postcolonial dramatists and anti-war television producers have likewise used adaptations to articulate their political positions. This kind of political and historical intentionality is now of great interest in academic circles, despite a half-century of critical dismissal of the relevance of artistic intention to interpretation by formalists, New Critics, structuralists, and poststructuralists alike. What still remain suspect are other kinds of more personal and thus idiosyncratic motivations, despite the increased focus on individual agency in feminist, postcolonial, ethnic, and queer studies” (Hutcheon, 2013, p. 94).

missões. Assim, a narrativa se alinha a uma perspectiva que privilegia a denúncia da violência estrutural da colonização, em detrimento do relato de grandes feitos ou biografias individuais.

Roland Joffé, ao escolher narrar a destruição das missões sem mostrar os principais arquitetos políticos dessa destruição, como o Marquês de Pombal, prioriza a ótica da resistência e do sofrimento indígena, sinalizando uma crítica implícita ao projeto civilizatório europeu. Dessa forma, essa opção narrativa dialoga também com a concepção de que o poder imperial, especialmente no século XVIII, opera frequentemente por meio da mediação burocrática, do distanciamento geográfico e emocional, uma das marcas do reformismo pombalino.

A ausência de Pombal em cena reproduz esse afastamento, ao mesmo tempo que expõe seus efeitos catastróficos. Como aponta Maxwell (1997), o reformismo pombalino foi implementado de maneira distante e impessoal, por meio de burocracias metropolitanas e negociações diplomáticas que, embora distantes das colônias, determinaram a reorganização completa das sociedades coloniais.

O filme, ao evitar personificar essa força histórica, reforça a leitura de que o poder imperial ilustrado é exercido não tanto pela presença de indivíduos, mas pela eficácia de instituições e políticas que moldam profundamente os destinos coletivos. Como observa Kenneth Maxwell (1997), Pombal institucionalizou uma nova concepção de império, caracterizada pela centralização e secularização do poder, o que resultou na submissão ou exílio das ordens religiosas, revelando que a transformação colonial se deu, prioritariamente, por meio de reformas administrativas, e não apenas por decisões personalistas.

Assim, a integração da perspectiva de Maxwell (1997) à análise fílmica permite compreender *A Missão* como uma narrativa que articula memória histórica e crítica política, enfatizando como as decisões tomadas em centros metropolitanos, muitas vezes distantes e invisíveis, reverberam violentamente sobre as pessoas e os territórios coloniais.

O reformismo pombalino promoveu uma reconfiguração radical das fronteiras e das relações sociais na América portuguesa (Maxwell, 1997), resultando na supressão violenta das missões jesuíticas e na desestruturação das sociedades indígenas. Ao deslocar a centralidade narrativa para os sujeitos subalternizados, os guaranis e os missionários jesuítas, o filme expõe, de forma sensível e contundente, os efeitos desumanizadores das reformas pombalinas.

Embora *A Missão* não seja um filme explicitamente antipombalino, apresenta uma crítica contundente aos efeitos das reformas, ao dramatizar a violência decorrente da política de centralização e secularização do império português. Dessa forma, pode ser legitimamente

interpretado, no contexto de uma leitura historiográfica e teórica, como uma obra antipombalina, na medida em que expõe e problematiza os custos humanos e éticos do projeto ilustrado que Pombal representou. O filme articula, portanto, uma crítica contundente não à pessoa de Sebastião José de Carvalho e Melo, mas ao projeto que ele corporificou: centralizador, racionalizante e profundamente violento em sua aplicação. Kenneth Maxwell (1997), ressalta que o reformismo pombalino constituiu um processo de modernização autoritária, cuja face mais visível na América foi a destruição das missões jesuíticas e o deslocamento forçado das populações indígenas. Nesse sentido, *A Missão* dramatiza, com extrema potência estética, o paradoxo do Iluminismo português.

7. Sebastião José Carvalho e Melo e o cinema de animação

O cinema de animação não se limita ao entretenimento voltado ao público infantil, mas constitui uma poderosa linguagem capaz de representar eventos históricos e figuras políticas controversas, reinterpretando e transmitindo narrativas complexas por meio de recursos visuais e sonoros. A animação *Marquês de Pombal: um herói inteligente ou um déspota prepotente?* (2020), de Jorge Ribeiro, ilustra bem essa potencialidade, ao abordar sua trajetória histórica, suas medidas reformistas e sua ambivalência como personagem político, que oscila entre o reformador modernizante e o agente de práticas autoritárias.

Esse fenômeno, contudo, não é pontual. A história do cinema de animação oferece múltiplos exemplos de representações de eventos históricos e de personagens politicamente polêmicos. No longa-metragem *Waltz with Bashir (Valsa com Bashir)* (2008), de Ari Folman, a linguagem animada é mobilizada para reconstruir os traumas psíquicos de soldados israelenses na Guerra do Líbano, conectando-os ao massacre de Sabra e Shatila. A estética surreal, aliada à narrativa fragmentada, atua como metáfora da memória e do esquecimento, oferecendo uma reflexão aguda sobre culpa, responsabilidade e identidade nacional.

De forma distinta, mas igualmente significativa, as *Soviet Propaganda Animations (Animações de Propaganda Soviética)*, produzidas na primeira metade do século XX, exaltaram a Revolução Russa e a figura de Stalin, transformando-o em ícone revolucionário e símbolo da ordem socialista. Nesse caso, a animação operava como instrumento estatal de doutrinação ideológica, mascarando ações repressivas e apagando as contradições internas do regime soviético. Ambas as abordagens, crítica e apologética, revelam a maleabilidade da linguagem animada e sua capacidade de intervir no debate historiográfico e político.

Outros exemplos incluem *Kirikou et la Sorcière (Kiriku e a Feiticeira)* (1998), de Michel Ocelot, que, embora baseada numa lenda africana, estabelece um diálogo crítico com memórias coloniais e questões relacionadas à opressão e resistência. Também merecem destaque produções como *The Spirit of '43 (O Espírito de 43)* (1943), da Disney, na qual o personagem Pato Donald (*Donald Duck*) protagoniza uma animação propagandística voltada ao combate ao nazismo, representando, de forma direta, uma crítica a Adolf Hitler.

Diferentemente do cinema documental ou narrativo tradicional, a linguagem animada opera com graus de estilização e simbolização que permitem tanto a simplificação quanto a amplificação emocional da narrativa. Um exemplo paradigmático dessa capacidade é o filme *Túmulo dos Vagalumes (Hotaru no Haka)*, 1988, dirigido por Isao Takahata. A obra dramatiza a experiência de

duas crianças japonesas durante os bombardeios americanos na Segunda Guerra Mundial, utilizando a linguagem da animação não para distanciar, mas para intensificar o impacto afetivo e ético da narrativa. A animação, ao contrário de ser uma forma evasiva, pode operar como um potente recurso de denúncia e memória histórica.

A animação se configura como um meio eficaz para elaborar discursos sobre o passado, construir mitos, revisar memórias e instaurar debates sobre personagens e eventos históricos. Por meio de estilizações visuais, metáforas gráficas e recursos narrativos específicos, a linguagem animada consegue sintetizar interpretações complexas da história, tornando-as acessíveis a públicos diversos, muitas vezes alheios ao circuito acadêmico tradicional. Ela possibilita uma reformulação simbólica dos fatos históricos, em que a literalidade dos acontecimentos cede lugar à sua interpretação, frequentemente atravessada por valores culturais, ideológicos e estéticos contemporâneos.

Ademais, a linguagem animada possui a capacidade de acentuar ou suavizar traços de personagens e eventos, intensificando aspectos heroicos, cômicos ou dramáticos, conforme o propósito discursivo da obra. Dessa maneira, a figura do Marquês de Pombal, cuja trajetória histórica é marcada por ações reformistas, mas também por condutas autoritárias, encontra na animação um campo fértil para ser reinterpretada, com ênfases que podem variar entre a celebração do estadista iluminista e a crítica ao déspota ilustrado.

A análise da animação sobre o Marquês de Pombal, portanto, deve ser inserida nesse contexto mais amplo de apropriações políticas e historiográficas da linguagem animada, que, além de preservar e divulgar memórias, também as reelabora e alimenta processos de mitificação ou desconstrução de figuras históricas. Ela se configura, assim, como um instrumento ativo na disputa pelos sentidos atribuídos ao passado.

A obra examinada, disponível na plataforma *YouTube*, apresenta uma narrativa visualmente estilizada sobre a trajetória do ministro, destacando suas principais reformas e ações políticas, especialmente após o terremoto de Lisboa, em 1755. Trata-se de uma produção que, ao recorrer à linguagem animada, propõe uma síntese interpretativa da figura pombalina, evidenciando seus traços reformistas, mas também sugerindo elementos que permitem refletir sobre sua ambivalência histórica.

A proposta pedagógica da obra é direcionada à divulgação dos aspectos centrais da biografia e do legado político do Marquês de Pombal. Ao utilizar recursos como a síntese narrativa e a estilização gráfica, a animação torna o conteúdo acessível a diferentes tipos de público,

especialmente aos inseridos no meio escolar. A estética empregada aposta em formas geométricas, cores sólidas e movimento fluido, estratégias recorrentes na animação de caráter didático. O cinema de animação, nesse contexto, configura-se como uma ferramenta eficaz para transmitir conteúdos históricos de forma clara, envolvente e pedagogicamente significativa.

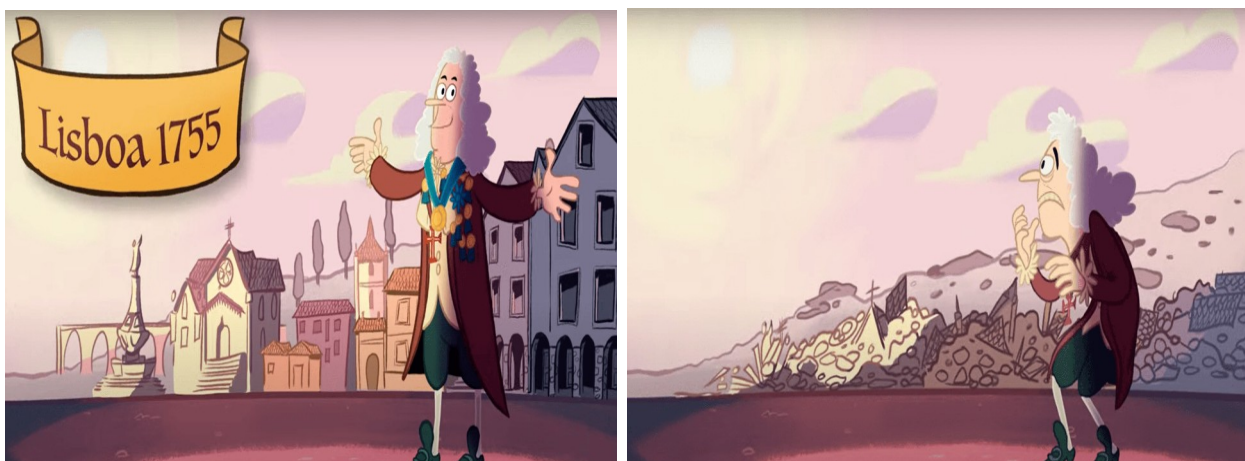
Por meio dessas escolhas estéticas, a animação cumpre uma função não apenas informativa, mas também formativa, contribuindo para a construção de uma memória sobre o período pombalino. O ministro é representado com traços que reforçam sua imagem de homem austero, enérgico e resoluto, características que dialogam com a tradição historiográfica que o apresenta como um estadista respeitado.

Contudo, a ausência de nuances ou de conflitos internos em sua caracterização evidencia a opção por uma narrativa simplificada, típica de produções voltadas à introdução de conteúdos históricos para públicos não especializados. Essa escolha narrativa se aproxima do que Barthes (2001) define como mitificação, ou seja, a transformação de uma figura histórica em um signo homogêneo, facilmente identificável.

Ao comparar esta animação com os demais filmes analisados anteriormente, como *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, e *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, percebe-se uma diferença significativa na forma de abordar o período e as figuras históricas relacionadas ao Marquês de Pombal. Enquanto essas obras cinematográficas optam por leituras mais ambíguas e reflexivas, explorando as contradições do projeto pombalino e as múltiplas formas de resistência que ele desencadeou, a animação em questão tende à idealização da figura do reformador, com limitada atenção aos aspectos mais controversos de sua atuação, como a perseguição aos jesuítas.

Essa diferença evidencia como o suporte midiático e o gênero da obra influenciam a elaboração discursiva da história, sendo a animação frequentemente associada a narrativas mais diretas e pedagógicas, enquanto as demais produções exploram zonas de conflito e tensão. A linguagem visual da animação recorre a símbolos de fácil identificação para comunicar conceitos complexos, por exemplo, o terremoto é representado por imagens de destruição abrupta (Figuras 43 e 44); as reformas educacionais, por ícones de escolas e livros; e a expulsão dos jesuítas, por figuras eclesiásticas sendo retiradas à força de instituições.

Figuras 43 e 44: A destruição de Lisboa através da animação



Fonte: Marquês de Pombal: um herói inteligente ou um déspota prepotente? (2020)

A trilha sonora, por sua vez, reforça o tom épico da trajetória pombalina, utilizando arranjos que evocam solenidade e grandiosidade, alinhando-se ao discurso que exalta a figura do reformador. A ausência de dissonâncias musicais ou de efeitos que sinalizem conflito também contribui para a construção de uma narrativa uniforme, que evita problematizações mais profundas. Na animação, a construção dramática do personagem desempenha um papel central na transmissão de valores, ideologias e interpretações históricas.

Esse processo de elaboração discursiva aproxima-se do que Mikhail Bakhtin (1997) denomina como a dimensão ideológica do herói e suas múltiplas máscaras⁴³, ou seja, a figura do personagem não é apenas um elemento ficcional, mas incorpora valores, ideologias e um posicionamento específico em relação à história e ao tempo. No caso de Pombal, suas representações transitam entre a exaltação do reformador iluminista e a figura autoritária.

Ademais, a escolha estética da animação, com seus traços, cores e movimentos, reforça aspectos psicológicos e simbólicos do personagem. Por exemplo, o uso de tons sóbrios e uma paleta de cores mais fechada pode sugerir a rigidez e a gravidade das transformações promovidas por Pombal após o terremoto de Lisboa. A economia de movimentos e a firmeza de algumas expressões indicam sua postura firme e inflexível diante das resistências que enfrentou.

Este tipo de construção narrativa é comparável a outras obras analisadas, como o filme *Joaquim* (2017), de Marcelo Gomes, que também apresenta uma releitura de uma figura histórica

⁴³ “O autor não encontra uma visão do herói que se assinala de imediato por um princípio criador e escape ao aleatório, uma reação que se assinala de imediato por um princípio produtivo; e não é a partir de uma relação de valores, de imediato unificada, que o herói se organizará em um todo: o herói revelará muitos disfarces, máscaras aleatórias, gestos falsos, atos inesperados que dependem das reações emotivo-volitivas do autor; este terá de abrir um caminho através do caos dessas reações para desembocar em sua autêntica postura de valores e para que o rosto da personagem se estabilize, por fim, em um todo necessário” (Bakhtin, 1997, p. 19).

não a partir de uma perspectiva heroica, mas por meio das nuances humanas e suas contradições. De modo semelhante, em *Os Inconfidentes* (1972), Joaquim Pedro de Andrade promove a desconstrução da figura de Tiradentes, mostrando o processo de construção mítica por meio da narrativa cinematográfica.

Na linguagem da animação, a caracterização do ministro sintetiza esse processo de mediação entre o passado e o presente, destacando como as escolhas narrativas e estéticas elaboram significados específicos sobre o personagem histórico, inserindo-o no imaginário cultural contemporâneo. A obra faz parte de um conjunto mais amplo de representações audiovisuais que abordam o pombalismo como um fenômeno político, social e cultural. O cinema de animação revelou-se, ao longo do tempo, uma poderosa ferramenta para tratar de temas históricos e figuras políticas, frequentemente com intenções pedagógicas, ideológicas ou críticas.

Do mesmo modo, comparativamente, o filme *Joaquim* (2017), de Marcelo Gomes, oferece uma perspectiva revisionista ao narrar a trajetória de Joaquim José da Silva Xavier (Tiradentes), articulando aspectos das reformas pombalinas, especialmente no que se refere à exploração econômica das minas e ao controle social. Nesse contexto, o pombalismo é representado como um projeto modernizador e disciplinador que provoca tensões políticas e sociais. A produção animada, portanto, distingue-se dessas obras ao adotar uma linguagem mais acessível e pedagógica.

Enquanto os filmes mencionados privilegiam uma abordagem crítica e, por vezes, desconstrutiva, a animação assume uma perspectiva mais conciliadora, buscando simplificar e condensar os eventos e traços principais do personagem para fins educativos. Ademais, a opção por um formato visual animado permite a experimentação estética e sonora, o que facilita a apresentação de contextos históricos complexos para públicos diversos, especialmente para os mais jovens.

Esse instrumento pedagógico reforça a ideia de que o pombalismo, enquanto fenômeno histórico, não se esgota nas análises acadêmicas, mas atravessa o imaginário audiovisual contemporâneo por meio de múltiplas formas e linguagens. Nesse sentido, o filme dialoga com essas outras representações ao reafirmar ou problematizar aspectos do legado do ministro, inserindo-se numa tradição mais ampla de produções audiovisuais que refletem sobre a modernização, a disciplina social e os dilemas éticos associados à figura do Marquês de Pombal.

No cinema de animação, os recursos visuais e sonoros constituem elementos essenciais na mediação dos discursos históricos. Diferentemente do cinema em *live-action*⁴⁴, no qual a materialidade dos corpos e cenários desempenha um papel central, a linguagem animada potencializa a estilização, a metáfora visual e a síntese como instrumentos para comunicar conceitos complexos de maneira clara, evocativa e, frequentemente, carregada de intencionalidade ideológica.

Nessa obra, a linguagem visual e sonora é empregada não apenas como recurso ilustrativo, mas como um mecanismo interpretativo. A escolha estética, com traços estilizados, paleta de cores contrastantes e sonoridades que evocam o dramatismo da época, sugere uma tentativa de condensar a ambivalência histórica de Pombal em signos facilmente reconhecíveis: o reformador ilustrado *versus* o déspota autoritário. As imagens condensam episódios e processos históricos, enquanto a trilha sonora cria atmosferas que orientam a percepção emocional do espectador, estabelecendo uma ponte afetiva com o passado.

Este processo é semelhante ao observado em *Waltz with Bashir* (2008), de Ari Folman, onde a memória traumática da Guerra do Líbano é evocada por meio de uma estética gráfica que combina a abstração com a densidade psicológica, e em *Persepolis* (2007), de Marjane Satrapi, cuja visualidade minimalista serve para intensificar o impacto da narrativa histórica e autobiográfica. Ambas as obras demonstram como a animação não apenas representa o passado, mas também o interpreta e o ressignifica.

Ao compararmos com os filmes analisados anteriormente, percebemos que estes também fazem uso expressivo de recursos sonoros e visuais para construir atmosferas históricas, embora com uma gramática estética diferenciada. *Xica da Silva* (1976), por exemplo, explora o contraste cromático e a música popular para ironizar e subverter os símbolos coloniais e a estrutura de poder associada ao projeto pombalino, enquanto *Joaquim* (2017) adota uma fotografia mais apagada e trilha sonora discreta para sugerir o desencanto e a desconstrução do mito heroico. Já em *A Missão* (1986), a trilha sonora de Ennio Morricone e a paisagem exuberante da América do Sul são utilizadas para enfatizar o choque civilizatório entre jesuítas, indígenas e colonizadores, elemento também presente, de modo mais condensado, na obra animada sobre o Marquês de Pombal, que sugere o impacto das reformas ilustradas sobre as populações coloniais e o clero, sobretudo em sua dimensão simbólica e política.

⁴⁴ *Live-action* é um termo em inglês utilizado para designar filmes ou produções audiovisuais realizadas com atores reais e cenários físicos, em oposição às obras produzidas por meio de animação. A expressão é amplamente empregada nos estudos de cinema para diferenciar abordagens visuais baseadas na captação direta da realidade daquelas construídas a partir de técnicas gráficas, digitais ou desenhadas.

A linguagem sonora na animação sobre Pombal, portanto, cumpre uma função análoga àquela presente nos recursos narrativos e visuais dos filmes citados, ela não apenas ambienta, mas também orienta a leitura ideológica e emocional do espectador, operando um processo de historicização afetiva, em que sons e imagens se articulam para tornar o passado inteligível e sensorialmente vívido. Além disso, o caráter pedagógico do filme é reforçado pelo uso de marcações sonoras claras, como transições musicais ou efeitos que assinalam mudanças de tempo e espaço, e por uma visualidade que evita o excesso de detalhes, privilegiando ícones reconhecíveis por meio de uma simplificação eficaz.

Em suma, a linguagem visual e sonora da animação sobre o Marquês de Pombal não apenas representa o passado, mas o reinscreve no presente, por meio de uma chave narrativa e estética que aproxima o espectador da complexidade histórica através de elementos acessíveis e afetivamente marcados. Assim como nas demais obras analisadas, evidencia-se a dimensão política e ideológica das opções estéticas na representação desse passado. Desse modo, comprova-se que o cinema de animação se constitui como uma linguagem potente para a representação histórica, capaz de construir, consolidar ou questionar mitos.

A análise da animação sobre o Marquês de Pombal, articulada com o referencial teórico e comparada a obras cinematográficas como *Xica da Silva*, *Os Inconfidentes*, *Joaquim* e *A Missão*, evidencia como diferentes meios audiovisuais operam narrativas que oscilam entre a exaltação, a crítica e a problematização do legado pombalino.

O curta mobiliza recursos narrativos e estéticos que contribuem para a cristalização do mito de Pombal, operando de modo convergente com as concepções teóricas de Roland Barthes (2001) e Mircea Eliade (2000). Como visto na fase inicial deste trabalho, o mito, segundo Barthes (2001), funciona como um sistema de comunicação que transforma significados históricos e contingentes em verdades naturalizadas e universais. No caso da animação, observa-se a ênfase em aspectos como o heroísmo, a racionalidade iluminista e o espírito reformador de Pombal, enquanto elementos mais controversos, como o autoritarismo e a perseguição aos jesuítas, são silenciados ou suavizados. O discurso audiovisual, nesse sentido, converte Pombal em um personagem histórico híbrido, em uma figura mítica dotada de coesão simbólica e moral.

Por sua vez, Mircea Eliade (2000), ao refletir sobre os mitos fundadores, ressalta sua função como modelos exemplares que orientam e justificam as condutas no presente. A animação atua precisamente nesse registro, apresentando o Marquês de Pombal não apenas como um personagem do passado, mas como um arquétipo de estadista visionário, cuja trajetória é elevada à categoria de

modelo cívico e político. Dessa maneira, a narrativa animada não apenas representa Pombal, mas o consagra enquanto figura mítica, que confere legitimidade a determinados valores associados à modernização, ao racionalismo e à centralização do poder estatal.

A animação reforça a dimensão mítica do ministro por meio de escolhas visuais que operam a naturalização da figura histórica. Entre os exemplos visuais mais marcantes, podemos destacar a representação recorrente de Pombal como uma figura altiva, serena e imponente, frequentemente enquadrada em planos que acentuam sua centralidade e autoridade. Esse enquadramento reforça a posição de liderança do ministro e associa sua imagem ao modelo do herói civilizador, promovendo a conversão do homem e político em um mito nacional.

Outro recurso visual importante está na paleta cromática: as cenas que evocam as reformas ilustradas e o renascimento pós-terremoto são frequentemente iluminadas por tons dourados e claros, sugerindo progresso, esclarecimento e racionalidade, enquanto episódios potencialmente mais controversos são representados de forma mais discreta ou suavizada.

Ademais, o uso de símbolos gráficos recorrentes, como o emblema da Coroa portuguesa, as imagens de escolas laicas e a reconstrução de Lisboa, reforça o caráter exemplar de Pombal, inscrevendo sua ação em um *continuum* que liga passado e presente, legitimando políticas de modernização e centralização como legados positivos. A estilização estética das cenas, marcada pela fluidez dos traços e pela simplificação dos cenários, também contribui para essa operação de construção mítica, ao transformar processos históricos complexos em imagens de fácil apreensão e forte impacto emotivo.

Dessa forma, o cinema de animação não se limita à mera transmissão de conteúdos históricos, mas exerce papel ativo na construção cultural e ideológica do passado, contribuindo para a formação de representações coletivas acerca de personagens e eventos históricos. A produção exemplifica esse potencial do filme.

Contudo, essa capacidade sintetizadora suscita importantes reflexões acerca dos limites e das possibilidades da animação enquanto instrumento de mediação histórica. Por um lado, ela amplia a circulação e a compreensão de determinados conteúdos históricos, democratizando o acesso ao conhecimento sobre figuras como o ministro. Por outro lado, há o risco de promover simplificações e estereótipos em relação a certos sentidos históricos. Nesse contexto, a animação sobre o Marquês de Pombal se configura como um exemplo significativo das potencialidades pedagógicas e comunicativas do cinema de animação, ao mesmo tempo em que se apresenta como objeto privilegiado para a análise crítica das formas pelas quais o passado é representado, reinterpretado e instrumentalizado na cultura contemporânea.

Outro ponto a ser destacado na animação é o uso do humor como ferramenta discursiva. O humor funciona como um dispositivo que, simultaneamente, diverte e transmite conteúdos históricos. Por meio de uma linguagem caricatural e de situações cômicas, a animação suaviza aspectos mais densos e controversos da trajetória pombalina, estabelecendo uma aproximação afetiva e lúdica com o espectador.

Em sua obra *O Riso* (1983), Henri Bergson argumenta que o cômico emerge da mecanização do comportamento humano, quando a rigidez ou a repetição automática de gestos e atitudes contrasta com a vitalidade da vida. Para o autor, o riso cumpre uma função social ao corrigir desvios de conduta por meio da exposição pública do ridículo e ao desarmar tensões por meio da leveza (Bergson, 1983)⁴⁵. A animação sobre o Marquês de Pombal mobiliza essa lógica ao representar o personagem com traços físicos e comportamentais exagerados, como a postura altiva, o olhar austero e os gestos teatrais, que se tornam alvo de comicidade.

A própria abertura já estabelece esse efeito: nela, Pombal aparece rugindo e cercado por pássaros. Trata-se de um movimento calculado, uma alusão perfeitamente reconhecível à clássica abertura dos estúdios da *Metro-Goldwyn-Mayer* (MGM). Essa referência, por sua vez, se tornou um clássico, um ícone cinematográfico, sendo constantemente parodiada em outras produções, até mesmo no desenho *Tom e Jerry* (Figuras 45, 46 e 47).

Figuras 45, 46 e 47: O riso e a abertura



Fonte: Respectivamente, Marquês de Pombal: um herói inteligente ou um déspota prepotente? (2020) e Youtube

⁴⁵ “Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social. Digamo-lo desde já: essa será a idéia diretriz de todas as nossas reflexões. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social” (Bergson, 1983, p. 9).

O riso é explorado em diversas cenas, sendo possível destacar aquela em que o Marquês, ao tentar impor suas reformas com gestos autoritários, é interrompido pelo desabamento inusitado de um cenário, numa alusão à instabilidade do contexto histórico pós-terremoto. Além das cenas que exploram o gestual caricatural do Marquês de Pombal e as situações de descompasso entre sua autoridade e os efeitos imprevistos de suas ações, destaca-se na animação um momento de humor particularmente anacrônico e simbólico: a cena em que um personagem, de maneira desajeitada e apressada, rouba uma televisão e foge (Figura 48). Este episódio, deslocado do contexto histórico setecentista para uma referência explícita à modernidade, produz um efeito cômico imediato justamente por operar aquilo que Bergson (1983) apresenta como uma inversão do habitual, ou seja, a introdução de um elemento inesperado e mecânico que rompe a lógica natural da ação.

Figura 48: O anacronismo como forma de humor



Fonte: Marquês de Pombal: um herói inteligente ou um déspota prepotente? (2020)

No caso da cena do roubo da televisão, há uma justaposição irônica entre o aparato tecnológico contemporâneo e a ambientação histórica do século XVIII, criando uma tensão cômica que provoca o riso não apenas pela quebra de expectativa, mas também pela carga de ironia. O anacronismo sugere uma crítica sutil à persistência, ao longo dos séculos, de práticas oportunistas ou antiéticas, assim como à transformação dos bens culturais, que passaram de livros e documentos para aparelhos eletrônicos, em objetos de desejo.

A cena amplia o alcance do humor na animação, evidenciando que o riso não incide apenas sobre os personagens históricos, mas também sobre as próprias relações que estabelecemos com a história, o patrimônio cultural e os valores sociais. O anacronismo humorístico, nesse sentido, não é

gratuito, mas constitui uma estratégia narrativa que convida o espectador a refletir sobre a persistência de certos comportamentos humanos e sobre a função crítica do humor na abordagem de temas históricos.

O uso do anacronismo como fonte de comicidade aproxima a animação de outras obras que, por meio da linguagem animada, também revisitam o passado sob uma ótica irônica e paródica. Um exemplo emblemático é o filme *Animal Farm (A Revolução dos Bichos)* (1954), animação britânica baseada no romance de George Orwell, em que elementos gráficos estilizados e sequências de humor ácido são utilizados para criticar, de modo sutil mas contundente, os regimes totalitários. Assim como ocorre na animação sobre Pombal, o riso em *Animal Farm* não se restringe ao entretenimento, funcionando também como instrumento de denúncia e provocação intelectual.

Outro filme que podemos comparar à animação sobre Pombal é a obra *Le Roi et l'Oiseau (O Rei e o Pássaro)* (1980), de Paul Grimault, que, embora não seja uma narrativa diretamente histórica, articula o humor, o absurdo e a crítica ao autoritarismo por meio de personagens caricatos e situações de evidente comicidade. A adoção do traço estilizado, do ritmo cômico e das cenas surreais nessa animação francesa, ecoam procedimentos semelhantes aos da animação sobre Pombal, que também recorre à distorção gráfica e ao exagero visual como formas de satirizar ou humanizar o personagem.

O humor na animação sobre o Marquês de Pombal opera, portanto, em diversas camadas. Em primeiro lugar, há o humor físico e visual, que se manifesta por meio das caricaturas e dos movimentos mecânicos. Pombal é representado com traços rígidos, gestos automáticos e uma teatralidade excessiva que reforçam seu distanciamento em relação ao espectador, provocando o riso. Em segundo lugar, há o humor discursivo, presente em situações anacrônicas ou absurdas, que rompem com a expectativa de uma narrativa histórica convencional. Por fim, destaca-se o humor ideológico, que emerge da própria escolha em satirizar uma figura histórica que, na tradição oficial, costuma ser apresentada como herói nacional, reformador iluminista ou déspota.

Este tratamento cômico do passado distingue-se significativamente das abordagens mais solenes e dramáticas que caracterizam outros filmes já analisados, como *Os Inconfidentes* (1972) ou *Joaquim* (2017), nos quais o humor é praticamente ausente e o peso trágico da história colonial brasileira é enfatizado. Enquanto, nessas obras, a representação histórica é marcada pela dimensão emocional e pela gravidade, na animação sobre Pombal predomina a leveza e a ludicidade, que, no entanto, não anulam a possibilidade de crítica, mas antes a ampliam, ao torná-la mais acessível e aberta à polissemia.

O uso do anacronismo na animação sobre o Marquês de Pombal destaca-se como um dos elementos mais relevantes, tanto estética quanto pedagogicamente. Elementos como a introdução de uma televisão ou referências à cultura pop contemporânea no contexto do século XVIII geram um efeito de estranhamento que provoca o riso pela incongruência, ao mesmo tempo em que estimula a reflexão sobre as continuidades e rupturas históricas.

Do ponto de vista humorístico, esse recurso se aproxima da paródia pós-moderna⁴⁶ (Hutcheon, 2000), funcionando como um jogo intertextual que desconstrói a ideia de tempo linear e homogêneo. A cena do roubo da televisão, por exemplo, não apenas diverte pela improbabilidade do acontecimento, mas também simboliza questões mais profundas acerca da apropriação e circulação de tecnologias e discursos ao longo das épocas. O deslocamento do objeto em sua cronologia reforça a compreensão de que o passado representado artisticamente é sempre uma construção, uma montagem permeada por lacunas e sujeita a múltiplas interpretações.

Esse uso intencional e criativo do anacronismo na animação aproxima-se de estratégias presentes em outras obras animadas que lidam com o passado, como *Les Triplettes de Belleville (As Bicicletas de Belleville)* (2003), de Sylvain Chomet, em que referências visuais a diversas épocas são justapostas num cenário deliberadamente anacrônico, ou *O Menino e o Mundo* (2013), de Alê Abreu, que combina temporalidades e estilos gráficos distintos para abordar processos históricos como a industrialização e a globalização.

O recurso ao humor na animação sobre Pombal não apenas suaviza o peso das representações históricas, mas também ativa processos reflexivos, em consonância com a função social do riso destacada por Henri Bergson (1983): corrigir desvios, expor comportamentos e provocar, por meio do cômico, uma consciência crítica e partilhada. Assim, a comicidade atua não como mero ornamento, mas como instrumento discursivo que amplia o alcance da narrativa histórica, tensionando-a com a contemporaneidade e promovendo o engajamento do espectador.

Automatismo, rigidez, hábito adquirido e conservado, são os traços pelos quais uma fisionomia nos causa riso. Mas esse efeito ganha em intensidade quando podemos atribuir a esses caracteres uma causa profunda, e relacioná-los a certo desvio fundamental da pessoa, como se a alma se tivesse deixado fascinar, hipnotizar, pela materialidade de uma ação simples. [...]É o caso, por exemplo, num orador, do gesto que rivaliza com a fala. Ciumento da fala, o gesto corre atrás do pensamento e quer também servir de intérprete. Que seja; mas limitando-se então a acompanhar o pensamento

⁴⁶ “Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity” (Hutcheon, 2000, p.6).

no pormenor das suas evoluções. A idéia é coisa que se avoluma, brota, floresce, amadurece, do começo ao fim do discurso. Jamais se detém e jamais se repete. Ela precisa mudar a cada instante, porque não mudar seria deixar de viver. O gesto, pois, que se anime como a idéia! Aceite a lei fundamental da vida que é jamais se repetir! Mas eis que certo movimento do braço ou da cabeça, sempre o mesmo, me parece voltar periodicamente. Se o observo, se basta para me desviar, se espero a sua passagem e se ele chega quando o espero, involuntariamente ri. Por que isso? Porque tenho agora diante de mim um mecanismo que funciona automaticamente. Já não é mais a vida, mas automatismo instalado na vida e imitando a vida. É a comicidade (Bergson, 1983, p. 16-19).

Por meio do uso estratégico do humor, a animação reforça seu caráter pedagógico, criando uma atmosfera acessível a um público amplo, ao mesmo tempo que oferece múltiplos níveis de leitura, do entretenimento à crítica histórica. A seguir, apresenta-se um quadro com os principais tipos de humor identificados na obra.

Quadro 9 – Tipos de humor: Animação sobre Pombal

Tipo de Humor	Descrição	Exemplo na Animação	Função Narrativa e Pedagógica
Humor físico e visual	Baseado na caricatura, gestos mecânicos e movimentos exagerados, conforme a concepção de Bergson (1983).	Representação de Pombal com traços rígidos e andar automatizado; expressões faciais exageradas.	Provoca o riso e estimula a crítica à rigidez e ao autoritarismo.
Humor anacrônico	Inserção de elementos fora de seu tempo histórico, criando situações absurdas e surpreendentes.	Cena do roubo de uma televisão no século XVIII; vestimentas e objetos modernos no ambiente pombalino.	Desestabiliza a visão linear da história; estimula a reflexão sobre permanências e rupturas na cultura e na política.
Humor discursivo/paródico	Subversão e paródia de discursos históricos oficiais, apresentando-os de forma irônica ou caricata.	Frases de efeito proferidas por Pombal com tom exagerado ou contraditório; <i>slogans</i> políticos ridicularizados.	Crítica a eloquência das narrativas oficiais e revela as ambiguidades do poder pombalino.
Humor ideológico/satírico	Crítica indireta a ideologias e processos históricos por meio da sátira de personagens e instituições.	Exagero nas reformas educacionais e administrativas, apresentadas como caricatas.	Estimula uma visão crítica sobre os limites e efeitos das reformas ilustradas, especialmente no contexto colonial.
Humor situacional/absurdo	Gera riso pela incongruência ou ilogicidade das situações apresentadas.	Personagens secundários que agem de maneira irracional ou incoerente; eventos sem explicação plausível.	Rompe com o realismo e introduz o espectador a uma abordagem mais aberta e reflexiva sobre a história e sua representação.

Cada forma de humor atua como vetor de leitura e interpretação do passado, ao mesmo tempo que facilita o engajamento do público, especialmente dos mais jovens, com temáticas historicamente densas e politicamente complexas. A leveza cômica da forma não implica ausência de densidade crítica; ao contrário, permite que tensões históricas profundas sejam abordadas de maneira acessível, mas não simplista.

A análise da animação permite compreender como o cinema de animação pode constituir-se como um espaço privilegiado para a construção, revisão e problematização de narrativas históricas. Ao articular elementos visuais e sonoros com diferentes formas de humor, do anacronismo ao absurdo, da paródia à sátira, a obra tensiona as representações hegemônicas do passado, especialmente em relação a figuras políticas controversas como Pombal (Figura 49).

Figura 49: Pombal, o homem da mão de ferro



Fonte: Marquês de Pombal: um herói inteligente ou um déspota prepotente? (2020)

À vista dos conceitos de Roland Barthes (2001) e Mircea Eliade (2000), observamos como a linguagem animada participa da construção e perpetuação de mitos históricos, naturalizando ou sacralizando certos aspectos da trajetória de Pombal, enquanto, simultaneamente, possibilita sua desconstrução por meio do humor e da estilização gráfica. Assim, o Marquês é apresentado não apenas como um modelo exemplar, mas também como um personagem passível de ridicularização, humanização ou distanciamento crítico, dependendo dos recursos narrativos empregados.

O uso do humor revela-se fundamental nesse processo, ao expor os automatismos sociais e políticos do período pombalino e destacar o caráter rígido e, por vezes, caricatural das ações do estadista. As cenas analisadas, como o roubo da televisão e o terremoto encenado, ilustram como o riso pode ser uma poderosa ferramenta pedagógica, capaz de estimular uma percepção mais reflexiva e menos dogmática da história.

Quando comparadas a outras obras previamente analisadas, como *Xica da Silva*, *Os Inconfidentes* e *Joaquim*, percebe-se que, embora estas trabalhem com registros fílmicos mais realistas e dramáticos, compartilham com a animação o mesmo impulso de problematizar as narrativas oficiais, desfazendo mitos e expondo as tensões entre memória e poder. A especificidade da animação, entretanto, está em sua capacidade singular de manipular signos visuais e temporais com liberdade criativa, operando deslocamentos e anacronismos que favorecem a ironia e a crítica.

Por fim, o estudo desta obra reitera a necessidade de incorporar o cinema de animação nas práticas de educação histórica, não apenas como mera ilustração, mas como um meio autônomo de interpretação e problematização do passado. A linguagem animada revela-se, portanto, não apenas um recurso didático, mas uma forma legítima e eficaz de elaboração cultural e política sobre a história, participando de maneira ativa da construção dos imaginários sociais contemporâneos acerca de personagens históricos.

Se a análise fílmica nos permitiu desvendar as estratégias narrativas e estéticas que moldam a figura do Marquês de Pombal no cinema, é agora, por meio de uma sistematização visual, que propomos consolidar essas interpretações. Neste momento, avançamos além da descrição quantitativa; os quadros aqui apresentados funcionam como cartografias críticas, revelando padrões, contradições e ênfases que perpassam as obras analisadas.

Ao organizar esses dados, buscamos não apenas mapear tendências, mas evidenciar como o cinema, enquanto artefato cultural dinâmico, negocia significados históricos, reforçando ou subvertendo imaginários consolidados. As visualizações propostas, longe de serem meras ilustrações, convertem-se em ferramentas investigativas, capazes de articular as dimensões discursiva, política e simbólica das representações de Pombal.

8. Representações visuais e narrativas do Marquês de Pombal no cinema

Neste capítulo, reunimos um conjunto de quadros que sistematizam as formas como o Marquês de Pombal foi representado nas diversas obras cinematográficas analisadas ao longo desta tese. A finalidade dessa organização visual não se limita a descrever os modos de representação, mas também fornece uma chave interpretativa sobre como o cinema, enquanto linguagem e prática cultural, atuou na construção e reconstrução dos imaginários históricos em torno de figuras como Pombal.

O levantamento foi estruturado com base em eixos analíticos previamente definidos na pesquisa, a saber:

- 1) A dimensão ideológica do personagem (reformista, tirânica, modernizadora ou caricatural);
- 2) Seu papel narrativo (como protagonista, antagonista ou figura coadjuvante);
- 3) Os dispositivos formais empregados em sua caracterização (realismo, estilização, humor ou anacronismos);
- 4) A orientação discursiva predominante (se celebratória, crítica, problematizadora ou de simplificação didática).

Este mapeamento possibilita identificar com precisão padrões recorrentes, divergências estilístico-narrativas e transformações evolutivas do personagem. Observa-se, por exemplo, que as representações alinhadas ao modelo clássico do cinema privilegiam uma leitura das reformas pombalinas como eminentemente autoritárias, articulando-as à violência, como é o caso de *Os Inconfidentes* e *Joaquim*. Em contraste, produções que adotam registros lúdicos, como a animação apresentada, atenuam essa perspectiva, recorrendo a representações caricaturais que utilizam o humor e os anacronismos como estratégias de mediação.

Além disso, o tratamento visual e sonoro da figura pombalina também revela diferentes concepções sobre a relação entre cinema e história. Enquanto algumas obras, como *Xica da Silva*, incorporam elementos metalinguísticos que tensionam a ilusão de verossimilhança histórica, outras, como *A Missão*, aproximam-se de uma estética da reconstituição, buscando conferir profundidade histórica e carga dramática à narrativa.

O quadro que sintetiza os recursos estéticos utilizados pelas obras evidencia a centralidade do anacronismo e do humor na animação sobre Pombal, recursos que contrastam com a sobriedade predominante nos filmes históricos tradicionais. Esse contraste sugere um deslocamento

significativo no modo como o cinema contemporâneo, especialmente a animação, se apropria de figuras históricas: menos para produzir um discurso monumentalizante ou celebratório, e mais para criar zonas de reflexão, provocação e problematização.

A sistematização proposta neste capítulo também evidencia o papel crucial das escolhas narrativas e estilísticas na configuração dos sentidos históricos. O mesmo personagem pode ser representado como herói, vilão, vítima ou figura cômica, dependendo das intenções da obra e das estratégias da linguagem cinematográfica adotadas. Assim, ao analisar o conteúdo, buscamos não apenas inventariar representações, mas refletir sobre como o cinema participa deste processo criador.

Por fim, cabe ressaltar que a elaboração desta sistematização não encerra o debate, mas, ao contrário, inaugura novas possibilidades de investigação sobre o cinema como produtor e mediador de discursos históricos. Como propõe o historiador Marc Ferro (1993), o cinema pode, e deve, ser considerado não apenas uma representação, mas uma verdadeira fonte e um documento legítimo para a pesquisa histórica.

A partir dessa perspectiva, compreende-se que a representação do passado no cinema não se limita à mera reconstituição dos fatos, mas envolve complexos processos de seleção, interpretação e ressignificação. Tais processos revelam tanto as concepções historiográficas predominantes quanto as percepções culturais e políticas de cada época.

Esse movimento se torna ainda mais evidente no tratamento de personagens historicamente ambivalentes como o Marquês de Pombal, cuja figura histórica articula, simultaneamente, elementos de modernização e autoritarismo, de progresso e violência, de centralização do Estado e repressão. É justamente essa ambivalência que torna Pombal um objeto privilegiado para a análise das múltiplas camadas narrativas e simbólicas mobilizadas pelo cinema, transformando-o em um verdadeiro lugar de memória audiovisual, sempre aberto a novas leituras e debates.

A permanência de Pombal enquanto figura de destaque no imaginário cultural, marcada por contínuas revisitações e interpretações, demonstra como o campo cinematográfico e, mais amplamente, as mídias visuais, atuam não apenas como espelho, mas como instância ativa de formulação das memórias sociais e das coletividades culturais.

Assim, a sistematização proposta neste capítulo busca contribuir para o aprofundamento das reflexões teóricas sobre o papel do cinema na produção de sentidos históricos, sublinhando a necessidade de abordagens críticas que levem em conta as mediações estéticas, políticas e ideológicas que estruturam tais representações.

A seguir, observaremos como esses dados aparecem nas obras. Para tal, será utilizada uma escala de valores atribuída a cada filme, em que 1 representa a presença pouco significativa de determinada característica, e 5 indica sua ocorrência de forma intensa e determinante. Essa escala de 1 a 5 permite quantificar, de modo indicativo e analítico, aspectos qualitativos relacionados às múltiplas funções e representações do Marquês de Pombal nas obras cinematográficas analisadas.

A adoção dessa escala visa oferecer ao leitor uma visualização sistemática e comparativa das nuances que estruturam as imagens de Pombal, organizando informações complexas em parâmetros mais objetivos. Assim, será possível perceber como, em determinados filmes, prevalece a figura de Pombal como: reformador, tirano, mito, símbolo colonial, figura histórica ou instrumento pedagógico.

Ao longo da análise, será possível também discutir a intensidade das escolhas estéticas e ideológicas presentes em cada obra, bem como refletir sobre as relações entre essas escolhas e as funções discursivas atribuídas a Pombal no imaginário cinematográfico. A abordagem não pretende esgotar a riqueza interpretativa das obras, mas, ao contrário, oferecer uma ferramenta investigativa para explorar comparativamente seus significados e suas estratégias narrativas.

Tabela 1 – Escala de intensidade das representações nos filmes

Filme	Reformador	Tirano	Mito	Figura Histórica	Símbolo Colonial	Instrumento Pedagógico
Xica da Silva (1976)	4	4	4	4	5	3
Os Inconfidentes (1972)	4	4	4	5	5	4
Tiradentes (1999)	4	5	3	4	5	4
Joaquim (2017)	4	5	3	5	5	4
Brava Gente Brasileira (2000)	3	4	3	4	5	4
A Missão (1986)	5	5	5	5	5	3
Marquês de Pombal: um herói inteligente ou um déspota prepotente? (2020)	4	4	5	5	4	5

Quadro 10 – Comparativo das principais características atribuídas a Pombal ou ao período pombalino

Filme	Pombal como Reformador	Pombal como Tirano	Figura Mítica	Figura Histórica	Carga Ideológica	Estratégias Estéticas
Xica da Silva (1976)	O contratador como fiscal da política pombalina (4)	Sim (4)	Sim (4)	Sim (4)	Crítica ao poder colonial.	Humor; sátira e teatralidade.
Os Inconfidentes (1972)	Sim (4)	Sim (4)	Sim (4)	Sim (5)	Denúncia política.	Sobriedade; composição pictórica.
Tiradentes (1999)	Sim (4)	Sim (5)	Sim (3)	Sim (4)	Exaltação do herói popular; crítica ao poder central.	Didatismo; realismo político.
Joaquim (2017)	Sim (4)	Sim (5)	Sim (3)	Sim (5)	Desconstrução mítica.	Realismo; desconstrução narrativa.
Brava Gente Brasileira (2000)	Sim (3)	Sim (4)	Sim (3)	Sim (4)	Crítica ao colonialismo e às políticas pombalinas.	Realismo crítico; tensão simbólica.
A Missão (1986)	Sim (5)	Sim (5)	Sim (5)	Sim (4)	Crítica ao colonialismo.	Grande espetáculo; emotividade.
Marquês de Pombal: um herói inteligente ou um déspota prepotente? (2020)	Sim (4)	Sim (4)	Sim (5)	Sim (5)	Cômica; educativa.	Humor; anacronismo e linguagem pop.

Quadro 11 – Recursos estéticos e narrativos utilizados para representar Pombal ou o período pombalino

Filme	Estilo Visual	Uso do Humor	Anacronismo	Narrativa Pedagógica	Linguagem Emocional
Xica da Silva (1976)	Barroco; carnavalesco.	Sátira (4)	Moderado (3)	Sim (3)	Alta (4)
Os Inconfidentes (1972)	Estilo clássico; teatral.	Não (1)	Baixo (2)	Sim (4)	Baixa (2)
Tiradentes (1999)	Realismo político; clássico.	Não (1)	Baixo (2)	Sim (4)	Alta (4)

Filme	Estilo Visual	Uso do Humor	Anacronismo	Narrativa Pedagógica	Linguagem Emocional
Joaquim (2017)	Realismo.	Não (1)	Baixo (2)	Sim (4)	Alta (4)
Brava Gente Brasileira (2000)	Realismo crítico.	Muito baixo (1)	Baixo (2)	Sim (4)	Alta (4)
A Missão (1986)	Grandioso; pictórico.	Não (1)	Baixo (2)	Sim (4)	Muito alta (5)
Marquês de Pombal: um herói inteligente ou um déspota prepotente? (2020)	Estilização caricatural.	Muito alto (5)	Muito alto (5)	Sim (5)	Moderada (3)

Quadro 12 – Funções discursivas do mito pombalino no cinema

Função discursiva	Exemplos de filmes	Modalidade
Legitimação da ordem colonial	Xica da Silva, Os Inconfidentes, Tiradentes, Joaquim, Brava Gente Brasileira e A Missão.	Explícita
Contestação do poder	Xica da Silva, Os Inconfidentes, Tiradentes, Joaquim, Brava Gente Brasileira e A Missão.	Explícita
Releitura didática	Em todas as obras.	Explícita
Construção mítica	Em todas as obras.	Explícita

Analisando os dados levantados, temos os seguintes diagnósticos: a visão de Pombal como reformador é representada de maneira relativamente consistente nos filmes estudados, embora com intensidades variadas. Em obras como *Xica da Silva* (4), *Os Inconfidentes* (4), *Joaquim* (4), *Tiradentes* (4) e *Marquês de Pombal: um herói inteligente ou um déspota prepotente?* (4), essa faceta ganha destaque, vinculando o personagem às políticas modernizadoras e centralizadoras implementadas durante o século XVIII. No entanto, esse aspecto não se desvincula de uma crítica ao autoritarismo e à repressão, o que reforça a ideia de que a modernização promovida por Pombal é frequentemente lida de maneira ambígua, simultaneamente iluminada e opressora.

Já em *A Missão* (5), a dimensão reformadora aparece de maneira muito forte, principalmente pela referência à expulsão dos jesuítas e à reorganização do espaço colonial. A representação mais contundente, nesse caso, sugere uma maior preocupação em historicizar as reformas pombalinas, vinculando-as à violência institucional. Em *Brava Gente Brasileira* (3), a função reformadora atribuída ao período pombalino aparece de forma implícita e indireta. O filme não explora

diretamente o caráter modernizador ou racionalizador das reformas pombalinas, mas evidencia suas consequências estruturais, especialmente no que tange às populações indígenas e à organização das fronteiras coloniais.

Assim, a figura de Pombal enquanto reformador é percebida apenas pelos efeitos institucionais que recaem sobre os personagens e o contexto histórico retratado, mais do que por uma exaltação ou crítica explícita às reformas.

O traço do tirano é um dos mais destacados na construção cinematográfica de Pombal, evidenciado por notas elevadas em todos os filmes, especialmente em *Joaquim* (5), *Tiradentes* (5) e *A Missão* (5). Nesses casos, as reformas do ministro são fortemente associadas à repressão dos movimentos de contestação e à centralização autoritária do poder colonial, o que dialoga com a crítica às raízes históricas da desigualdade e da violência política no Brasil. Mesmo em *Marquês de Pombal: um herói inteligente ou um déspota prepotente?* (4), esse caráter crítico se mantém, embora atenuado mediante o uso do humor e da estilização caricatural, o que cria uma dualidade na percepção do personagem. Em *Brava Gente Brasileira* (4), a crítica à tirania colonial é uma dimensão central do filme. Embora a figura de Pombal não esteja presente diretamente na narrativa, as políticas pombalinas, como o controle sobre as populações indígenas e a militarização das fronteiras, são denunciadas de forma contundente. O aparato do Estado colonial é retratado como autoritário e violento, projetando sobre a figura de Pombal e seu legado a imagem de um gestor impiedoso. Assim, o filme reforça o papel do período pombalino como um marco de intensificação da tirania.

A dimensão mítica de Pombal é especialmente pronunciada em *Marquês de Pombal: um herói inteligente ou um déspota prepotente?* (5) e *Xica da Silva* (4), onde a estilização, o humor e os recursos narrativos fabulares intensificam a construção de um personagem que transcende a figura histórica para tornar-se um símbolo cultural. Também em *Os Inconfidentes* (4) há um trabalho simbólico que coloca as reformas instituídas pelo ministro no centro das tensões políticas da época, reforçando sua posição como um mito do poder colonial.

Em contraste, filmes como *Joaquim* (3) e *Tiradentes* (3) relativizam essa dimensão, buscando desconstruir a narrativa mítica e enfatizar um retrato mais crítico, focado nos efeitos concretos das políticas pombalinas sobre os indivíduos e as populações subalternizadas. Em *A Missão* (5), a dimensão mítica é fortemente construída, associando Pombal à grandeza e violência do projeto colonial.

Em *Brava Gente Brasileira* (3), o filme adota uma perspectiva mais desmitificadora, evitando cristalizar a figura de Pombal ou do Estado colonial como uma entidade mitificada. Ainda que o poder colonial seja representado como uma força estruturante e opressora, não há a construção de um mito heroico ou demoníaco em torno de Pombal. A mitificação aparece de forma residual, especialmente na perpetuação simbólica do Estado como um ente onipresente e opressor, mas sem recorrer a uma elaboração imagética ou narrativa grandiosa típica da construção mítica.

O reconhecimento de Pombal como figura histórica é mais evidente em filmes que adotam uma abordagem mais tradicional ou realista, como *Os Inconfidentes* (5), *Joaquim* (5), *A Missão* (5) e *Marquês de Pombal: um herói inteligente ou um déspota prepotente?* (5). Nesses casos, há uma preocupação explícita em inscrever Pombal no contexto histórico de seu tempo, articulando suas ações com processos mais amplos, como a centralização do Estado ou a repressão aos jesuítas.

Em *Brava Gente Brasileira* (4), claramente temos uma linha de recuperação crítica da história, enfatizando a dimensão histórica e social das relações coloniais. A referência ao período pombalino é fundamental para compreender os processos de contato, dominação e resistência que a narrativa expõe. Assim, embora Pombal não seja um personagem, ele é uma figura implícita, cuja presença histórica se manifesta nas estruturas sociais, nas leis e na organização militar da fronteira. A historicidade é um dos elementos mais bem elaborados da obra.

Por outro lado, a obra *Xica da Silva* (4) o representa de forma mais parcial, priorizando aspectos simbólicos ou paródicos sobre a reconstituição dos fatos. Essa escolha estilística evidencia como a figura de Pombal é mobilizada conforme as necessidades narrativas e discursivas de cada filme, podendo oscilar entre o personagem histórico e o modelo simbólico.

A dimensão simbólica do colonialismo atribuída a Pombal é fortemente enfatizada em quase todos os filmes, com destaque para *Os Inconfidentes* (5), *A Missão* (5), *Joaquim* (5) e *Tiradentes* (5). Aqui, Pombal é representado como o arquétipo do poder colonial centralizador, contraposto aos movimentos de resistência e à luta pela autonomia política. Mesmo nas representações mais lúdicas ou educativas, como *Marquês de Pombal: um herói inteligente ou um déspota prepotente?* (4) e *Xica da Silva* (5), o personagem não escapa dessa carga simbólica, embora ela seja filtrada por recursos humorísticos ou satíricos.

A persistência dessa função em todas as obras analisadas indica que, no cinema, Pombal se cristalizou como um dos ícones máximos do colonialismo lusitano. Em *Brava Gente Brasileira* (5), o poder colonial, como símbolo, é uma das chaves de leitura mais importantes do filme. A violência das práticas coloniais, sobretudo contra os povos indígenas, revela-se como um legado direto das

políticas pombalinas, que buscaram a assimilação forçada e a militarização das regiões de fronteira. A presença do Estado colonial como uma máquina opressiva e desumanizadora é central na narrativa, tornando o período pombalino um símbolo poderoso da dominação europeia no Brasil.

A função pedagógica, embora nem sempre explícita, está presente de forma significativa, especialmente em *Marquês de Pombal: um herói inteligente ou um déspota prepotente?* (5), que assume declaradamente um papel educativo ao simplificar e caricaturar os processos históricos. Também em filmes como *Os Inconfidentes* (4), *Joaquim* (4) e *Tiradentes* (4), observa-se um claro intento de instruir o espectador sobre o contexto histórico, ainda que por meio de uma narrativa mais sóbria ou dramática. *Brava Gente Brasileira* (4) possui um forte caráter pedagógico, especialmente ao promover a reflexão sobre a violência colonial e as políticas de assimilação forçada. O filme atua como uma ferramenta educativa sobre a história indígena e os conflitos territoriais no período pombalino, sem, no entanto, recorrer a didatismos explícitos ou a estratégias humorísticas. A pedagogia está na exposição crua e crítica dos fatos históricos, reforçada pela densidade emocional e pelo rigor na representação dos conflitos sociais.

Já em obras como *Xica da Silva* (3) e *A Missão* (3), o componente pedagógico é mais implícito, emergindo sobretudo da crítica ou da ironia, e não tanto de uma preocupação direta com a formação histórica do público. Assim, a função didática aparece mais fortemente vinculada a obras que se posicionam explicitamente como revisões históricas ou instrumentos de ensino.

A partir dos dados analisados, é possível afirmar que a predominância das representações do período pombalino no cinema brasileiro é marcadamente crítica. A figura de Pombal, quando presente, raramente é exaltada; ao contrário, frequentemente serve como emblema das violências estruturais do colonialismo. Esse traço crítico evidencia como o cinema, enquanto prática cultural, atua na desconstrução de figuras históricas tradicionalmente glorificadas pela historiografia oficial, deslocando o Marquês de Pombal do lugar de herói iluminista para o de agente da opressão colonial.

Ademais, a análise revela a diversidade de abordagens possíveis, desde o humor e o anacronismo, como em *Xica da Silva* e *Marquês de Pombal: um herói inteligente ou um déspota prepotente?*, que, segundo Linda Hutcheon (2000), são estratégias típicas da ficção historiográfica, ao produzir uma paródia que expõe e subverte os discursos históricos dominantes, até o espetáculo emocional, que mobiliza uma narrativa centrada nas experiências de dor, resistência e violência, como ocorre em *Brava Gente Brasileira* e *A Missão*.

Por outro lado, a sobriedade realista e a política de filmes como *Joaquim e Tiradentes* aproximam-se de uma modalidade que busca traduzir a complexidade dos processos históricos para o meio audiovisual, sem abrir mão de um posicionamento crítico.

Assim, o cinema se confirma como um espaço privilegiado para a crítica histórica e a reelaboração simbólica do passado, promovendo, através de múltiplas estratégias estéticas e discursivas, a revisão do mito pombalino e a denúncia de suas contradições. Esse movimento está em consonância com o que Mikhail Bakhtin (1997) definiu como a força desestabilizadora da cultura popular e da carnavalização, evidenciada, por exemplo, na paródia e na estilização grotesca que dissolvem a seriedade monológica dos discursos oficiais.

O cinema brasileiro, ao inscrever o pombalismo como um campo de tensões e ambivalências, reafirma a importância de pensar a História não como um bloco homogêneo, mas como um espaço polifônico, permeado por disputas de sentidos e interpretações. Dessa maneira, o *corpus* analisado ilustra não apenas a persistência do legado pombalino como referência simbólica no imaginário cultural do país, mas também a potência do cinema enquanto meio de interrogação crítica e de pedagogia política, abrindo espaço para a reflexão sobre os efeitos duradouros da colonização e para o questionamento das narrativas que sustentam as estruturas de poder até a contemporaneidade.

A partir das análises realizadas, é possível afirmar que o conjunto dos filmes examinados assume, majoritariamente, um caráter antipombalino, no sentido de que a figura do Marquês de Pombal e o período a ele associado são representados criticamente, como expressões das violências do colonialismo e dos mecanismos de repressão e controle social. O reformador ilustrado, longe de ser celebrado, aparece frequentemente como símbolo do autoritarismo, da repressão política e da imposição cultural, especialmente sobre populações subalternizadas como indígenas, escravizados, colonos dissidentes e até mesmo os padres jesuítas.

Entretanto, essa crítica se desdobra em diferentes estratégias narrativas: ora por meio da sátira e do humor, como em *Xica da Silva* e *Marquês de Pombal: um herói inteligente ou um déspota prepotente?*, ora através da denúncia direta e dramática, como em *Joaquim, Tiradentes* e *Brava Gente Brasileira*, ou ainda pela evocação simbólica e institucional da violência pombalina, como em *A Missão*, onde o projeto ilustrado se articula com o extermínio cultural e a expulsão dos jesuítas; e também em *Os Inconfidentes*, que evidencia o impacto das reformas pombalinas na repressão aos movimentos de contestação.

Mesmo nas abordagens mais lúdicas ou estilizadas, se observa a exaltação do mito pombalino, ainda que em uma desconstrução crítica, evidenciando seus aspectos contraditórios e efeitos nefastos. Assim, o cinema brasileiro e internacional, ao reelaborar simbolicamente o passado colonial, apresenta-se como um espaço privilegiado para a crítica e para a revisão do legado pombalino, denunciando as continuidades entre aquele projeto político e as formas contemporâneas de dominação e exclusão.

“O conhecido é finito, o desconhecido, infinito; intelectualmente estamos numa ilha no meio de um oceano ilimitado de inexplicabilidade. Nossa função em cada geração é reivindicar um pouco mais de terra firme”

(Thomas Henry Huxley).

9. Considerações finais

Chegamos ao fim desta tese e da nossa investigação; isso significa, simultaneamente, reconhecer os limites do conhecimento alcançado e vislumbrar o vasto oceano de possibilidades que ainda se apresenta. Anos atrás, estava lendo o livro *Cosmos*, do cientista e pesquisador Carl Sagan, e, no capítulo “As margens do oceano cósmico”, deparei-me com a epígrafe de Thomas Henry Huxley, que me marcou profundamente enquanto pesquisador. A passagem de Huxley lança luz sobre o gesto que orientou esta tese: reivindicar um pequeno território nesse oceano cósmico ainda pouco explorado, ao investigar as representações do Marquês de Pombal no cinema. Trata-se de um esforço analítico voltado à compreensão de como a figura do ministro foi reinventada pelas lentes cinematográficas, mesmo quando ausente como personagem explícito.

Ao articular diferentes campos do saber (História, Educação, Cinema e Mitologia), foi possível identificar um sistema complexo de representações, que, ainda que indiretas ou simbólicas, sustentam a permanência desse personagem histórico no imaginário cultural luso-brasileiro. Exploramos parte desse terreno inexplorado, analisando obras fílmicas que, de modo direto, evocam o período pombalino e a figura de Sebastião José de Carvalho e Melo.

Os resultados da pesquisa confirmam que cada progresso interpretativo, por menor que seja, contribui para ampliar os horizontes do conhecimento estabelecido, oferecendo novas perspectivas para questões ainda não plenamente resolvidas. O cinema, nesse contexto, afirma-se não apenas como arte, mas como documento histórico, dispositivo de memória e instrumento de reflexão pedagógica, revelando as continuidades e rupturas do discurso pombalino em sua travessia pelos séculos.

A presença-ausência do Marquês de Pombal nas narrativas fílmicas configura-se como um campo analítico privilegiado, que convida à exploração de três dimensões inter-relacionadas e fundamentais para a compreensão do fenômeno: (1) os processos de mitificação da história mediados pela linguagem cinematográfica, nos quais o mito se constrói tanto pelas imagens quanto pelas ausências; (2) as estratégias de representação do poder político no cinema, em especial a forma como figuras de autoridade são moldadas por discursos visuais, sonoros e narrativos que

operam simultaneamente no plano estético e ideológico; e (3) os diálogos entre memória histórica e produção cultural, que permitem compreender o cinema como uma arena de disputas simbólicas, onde se reatualizam visões de passado, interpretações de presente e projetos de futuro.

O cinema não apenas representa a história, mas a reinventa por meio de suas próprias gramáticas narrativas, visuais e sonoras, construindo constelações de sentido que transcendem o fato histórico bruto e se incorporam ao tecido da nossa cultura. Ao fazer da história um discurso recriado, o cinema reconfigura o passado, tensionando os limites entre o real e o imaginado, o documentado e o dramatizado. O caso do Marquês de Pombal é particularmente revelador desse processo, pois evidencia como uma figura do século XVIII pode ser mobilizada no campo audiovisual contemporâneo para expressar conflitos recorrentes, dilemas políticos e disputas morais que ultrapassam seu tempo de origem.

A presença e, sobretudo, a ausência significativa do ministro nos discursos filmicos revelam a força mitogênica que atravessa sua imagem. Pombal emerge como uma figura ambígua e polifônica: ora reformador iluminista, estrategista da reconstrução e da modernização do Estado; ora autoritário, centralizador e promotor de perseguições. Seu espectro se estende, assim, para além da narrativa oficial, ganhando novas camadas de interpretação a cada reatualização cinematográfica. O Marquês de Pombal não é apenas revisitado, mas reinscrito em novas temporalidades, cujas lentes críticas revisam suas reformas à luz das tensões contemporâneas.

Ao ser analisado como uma imagem em movimento, entre o documento e a ficção, entre a representação e a criação estética, esta tese reafirma que o cinema se constitui como um dos principais vetores de formação das pedagogias e das mitologias políticas da modernidade, operando como um meio de educar, criticar e recontar a história. Nesse diálogo entre criação artística, ação política e registros do passado, revela-se a dupla capacidade das imagens cinematográficas: tanto de produzir conhecimento quanto de moldar visões de mundo.

Do ponto de vista teórico, a tese demonstrou que os mitos políticos, como o do Marquês de Pombal, não são apenas resquícios cristalizados do passado. Estes operam como dispositivos de poder e identidade, influenciando interpretações históricas, produzindo apagamentos estratégicos e permitindo retomadas críticas ou ideológicas.

No interior dessas estruturas, o cinema se revela como um campo privilegiado de disputa, em que tais representações são negociadas, reiteradas ou subvertidas, de acordo com os contextos socioculturais e políticos de sua produção e circulação. A abordagem interdisciplinar adotada

possibilitou compreender os filmes não apenas como objeto estético, mas como documento histórico e artefato pedagógico, cujo impacto ultrapassa o entretenimento.

Apesar dos avanços teóricos e analíticos propostos, esta tese reconhece as limitações inerentes ao recorte do *corpus*, ao enfoque adotado e às opções metodológicas realizadas ao longo da pesquisa. O conjunto de filmes selecionados, embora representativo para os objetivos do trabalho, não esgota a diversidade de produções audiovisuais que poderiam contribuir para a compreensão das representações do período pombalino. Obras de diferentes gêneros, suportes e origens, incluindo minisséries televisivas, documentários e conteúdos produzidos para plataformas digitais, foram deliberadamente excluídas a fim de manter a coerência do recorte analítico e a viabilidade do estudo dentro dos limites estabelecidos.

No plano teórico, optou-se por trabalhar com uma interlocução entre História, Educação, Cinema e Estudos do Mito, o que, por um lado, enriqueceu o debate, mas, por outro, impôs restrições na possibilidade de aprofundamento em cada campo específico. Algumas questões, como a recepção crítica das obras analisadas, os usos escolares efetivos dos filmes ou as representações visuais em cinematografias não hegemônicas, permaneceram em aberto e carecem de investigações mais pontuais e aprofundadas.

Além disso, a própria natureza do objeto, o mito de Pombal no cinema, carrega ambiguidades e múltiplas camadas interpretativas que ultrapassam a capacidade de apreensão total por uma única abordagem. A figura do Marquês, como personagem histórico, continua a reaparecer em contextos distintos, exigindo novas lentes e perspectivas interpretativas.

Dessa forma, os limites aqui reconhecidos não anulam os resultados obtidos, mas antes apontam para possibilidades futuras de pesquisa, seja expandindo o *corpus*, seja para dialogar com outras linguagens artísticas e explorar com mais profundidade os impactos de mitos históricos na formação do espectador.

Ao analisar diversas produções cinematográficas, constatou-se que os filmes tendem a enfatizar os aspectos mais controversos de seu governo, como o conflito com os jesuítas, o caráter exploratório da administração colonial e os métodos autoritários adotados, ao passo que suas realizações modernizadoras são frequentemente relegadas a um segundo plano. Chama a atenção o fato de essa representação se manter consistente ao longo do tempo e atravessar diferentes contextos culturais. Os filmes, mesmo produzidos em épocas e países distintos, parecem dialogar entre si, reiterando a imagem de Pombal como símbolo de um reformismo autoritário, verticalizado e

centralizador. Essa construção, longe de ser neutra, resulta de escolhas conscientes, e por vezes ideológicas, de diretores, roteiristas e demais profissionais envolvidos na criação fílmica.

Cabe, portanto, refletir sobre o que essa representação persistente revela acerca do nosso próprio tempo. Por que o cinema insiste nessa figura de Pombal como vilão iluminista? Seria porque ela ressoa com as desconfianças contemporâneas em relação ao poder estatal? Ou por que essa narrativa favorece a construção de conflitos dramáticos que o cinema explora com maior intensidade? O caso de Pombal no cinema evidencia que as artes visuais operam simultaneamente em duas direções: olham para o passado enquanto comentam o presente. E isso nos leva a uma indagação crucial: até que ponto essas representações artísticas influenciam, moldam ou distorcem o modo como compreendemos nossa própria história?

A tese evidencia como o cinema elaborou aquilo que se pode denominar antipombalismo fílmico, ou seja, uma constelação de representações que associam as Reformas Pombalinas à violência institucional, ao autoritarismo de Estado e à centralização exacerbada do poder. Tais imagens não operam apenas como críticas retrospectivas a um período específico da história luso-brasileira, mas sim como estruturas que atualizam o passado em função das demandas do presente.

O cinema, nesse sentido, atua como espaço privilegiado de disputa discursiva, no qual o legado de Pombal é constantemente reinterpretado, tensionado e, por vezes, condenado. O fenômeno é ainda mais significativo porque raramente o Marquês de Pombal aparece nas telas como personagem pleno. A sua ausência física é compensada por uma presença espectral, inscrita nos gestos autoritários de outros personagens, nas políticas de repressão que atravessam as tramas, ou na evocação de instituições herdadas de sua época.

Essa presença ausente revela a força mítica de Pombal, convertendo-o em um ícone ambíguo que transita entre a figura do estadista iluminista e a do tirano implacável. Tal ambiguidade contribui para a formação de uma mitologia cinematográfica, que transforma o político em símbolo recorrente, capaz de condensar valores, traumas e tensões que ultrapassam os limites do século XVIII.

Não se trata apenas de reviver o passado, mas de criar uma narrativa crítica sobre o presente, revelando desconfianças generalizadas quanto ao poder, às reformas forçadas e à manipulação do discurso oficial. Ao optar por narrativas onde Pombal não é encarnado, mas evocado, os filmes reforçam sua condição de fantasma político, uma presença que assombra a modernidade, funcionando como índice de regimes centralizadores e de projetos de Estado marcados por exclusão, controle e disciplinamento.

Dessa forma, a filmografia analisada contribui para uma desmitificação crítica do pombalismo, ao mesmo tempo em que constrói, paradoxalmente, uma nova mitologia visual, marcada pela reiteração de símbolos, modelos e estruturas dramáticas. A continuidade dessa representação crítica, vista em diferentes momentos e contextos, demonstra o potencial do cinema para operar como instrumento que oferece ao público não apenas entretenimento, mas também ferramentas para pensar o poder e seus mecanismos de legitimação ao longo do tempo.

Justificar o recorte temático desta pesquisa implica reconhecer a centralidade pedagógica da figura do Marquês de Pombal na conformação da história cultural, social, política e educacional luso-brasileira. Escolher o cinema como campo de análise não foi uma decisão arbitrária, mas metodologicamente fundamentada na compreensão de que as produções audiovisuais não apenas refletem, mas também produzem sentidos históricos, influenciando diretamente o modo como personagens e eventos do passado são lembrados, ensinados e disputados no presente.

No caso específico de Pombal, sua atuação como reformador da instrução pública em Portugal e nas colônias, sobretudo com a expulsão dos jesuítas e a reformulação do ensino, faz dele uma figura incontornável para os estudos da História da Educação. O recorte aqui proposto, a análise das representações cinematográficas, é relevante porque permite investigar como esses discursos vêm sendo reconfigurados narrativamente.

Ao articular filmes de diferentes momentos históricos, o trabalho ilumina as continuidades e rupturas na maneira como o projeto civilizatório pombalino foi retratado e, por consequência, como as suas políticas educacionais foram entendidas ou criticadas. A educação, nesse contexto, não aparece apenas como objeto de reforma, mas como um campo de embates; afinal, é na escola, nos livros didáticos, nas práticas docentes e também nas imagens cinematográficas que o mito de Pombal foi sendo naturalizado, tensionado ou subvertido.

Portanto, esta pesquisa se justifica por contribuir para uma compreensão mais ampla e crítica das formas pelas quais a História da Educação é representada, ensinada e ressignificada fora dos cânones tradicionais. O cinema, enquanto artefato cultural e documento histórico, permite acessar sensibilidades, imaginários e saberes implícitos que os textos oficiais frequentemente ignoram. Nesse sentido, o estudo das representações fílmicas de Pombal oferece ao campo da História da Educação a oportunidade de dialogar com outros saberes, reconhecer novas fontes e revisar interpretações consagradas, ampliando os horizontes metodológicos e de conhecimento.

O confronto entre mito e representação revelou um conjunto de tensões e deslocamentos que cercam a figura do Marquês de Pombal. Sua presença nas obras cinematográficas não é meramente

histórica ou documental: é mítica, performática e discursiva. Pombal aparece menos como personagem e mais como força discursiva, como um operador narrativo que condensa origens e rupturas, instaurando um novo tempo, seja na educação, na política ou na estrutura do império português e da colônia brasileira.

A análise demonstrou que o mito pombalino opera em dupla chave: como mito genesiaco, ele funda um novo mundo a partir da destruição (Lisboa pós-terremoto, a nova Universidade de Coimbra, o império sem os jesuítas, o Iluminismo que tentou aproximar os indígenas da Coroa); como mito de fim, ele simboliza o esgotamento de um modelo de autoridade centrado no controle, na disciplina e na violência do Estado. Essa ambiguidade é constitutiva do mito, e o cinema a explora com insistência.

A representação cinematográfica, nesse sentido, não confirma passivamente os contornos do mito, mas os tensiona e reinterpreta. O que se revelou é que a permanência de Pombal na memória cultural não decorre apenas de sua relevância histórica, mas do modo como sua imagem foi transmitida, organizada e disputada ao longo do tempo. O cinema, ao converter a história em narrativa audiovisual, coloca o mito em movimento, permitindo que ele seja desnaturalizado e lido criticamente. O que se contesta, portanto, não é apenas a figura de Pombal, mas o próprio uso político do mito como dispositivo de verdade.

Por fim, nosso estudo revelou que Pombal é, acima de tudo, uma fala que se mostra: ele ressurge nos diálogos, nos silêncios e nas ações dos personagens, ainda que não esteja fisicamente presente. Sua autoridade se manifesta como ausência marcante, como um elemento de um poder que molda as estruturas mesmo quando não ocupa o centro da cena. O cinema, ao dar forma a essa ausência-presença, cumpre o papel de revelar como os mitos operam, não como verdades absolutas, mas como narrativas que organizam sentidos, produzem reconhecimento e justificam projetos de mundo.

A tese avança nos estudos pombalinos ao introduzir o cinema como fonte histórica relevante. A análise das representações filmicas revela processos de atualização discursiva, particularmente no campo educacional, onde Pombal emerge como figura canônica de transformações do ensino.

No contexto da História da Educação, a tese aproxima o debate historiográfico das linguagens audiovisuais, contribuindo para compreender como determinadas figuras históricas são mobilizadas como emblemas de projetos educacionais antagônicos. O estudo evidencia, ainda, como o discurso reformista do século das luzes permanece como referência normativa ou como

contraponto crítico nos embates educacionais contemporâneos, especialmente com relação ao papel do Estado na formação dos sujeitos, nas disputas pela hegemonia cultural e na estruturação de sistemas de ensino.

Do ponto de vista metodológico e didático, propomos um modelo analítico fílmico aplicável como ferramenta pedagógica nos estudos históricos, especialmente no ensino de História da Educação. Ao conceber o cinema como documento e discurso, e não apenas como ilustração do passado, a tese oferece subsídios teóricos e práticos para a incorporação crítica do audiovisual em contextos educativos formais e informais.

A análise dos filmes demonstrou que a linguagem cinematográfica permite trabalhar temas complexos com profundidade, sem perder o apelo sensível e imagético, característico da sétima arte. A tese contribui, portanto, para o fortalecimento de práticas pedagógicas que incentivam a leitura crítica das imagens.

A investigação sobre o mito pombalino no cinema revela múltiplas possibilidades para pesquisas futuras. Um primeiro caminho seria a ampliação do escopo, incorporando outras linguagens audiovisuais. Um exemplo é a série televisiva *O Processo dos Távoras* (2001), dirigida por Wilson Solon, na qual o Marquês de Pombal aparece como uma figura ambígua, simultaneamente exaltado pelo rei e rejeitado pela rainha. Essa minissérie não integrou o *corpus* desta tese justamente por não se tratar de uma obra cinematográfica, mas sim de outro tipo de produto midiático.

Outra via investigativa diz respeito aos usos pedagógicos dessas representações pombalinas. Como docentes e discentes interpretam tais narrativas fílmicas? Que estratégias metodológicas podem ser elaboradas a partir delas para o ensino de História, por exemplo? Explorar essas questões permitiria aprofundar os vínculos entre os campos da História da Educação, da formação de professores e dos estudos de recepção cinematográfica.

Chegamos ao fim da jornada. Reivindicamos nosso pequeno pedaço de terra, nessa época, nesse tempo e nesse plano. Nosso palmilhar foi árduo nesses últimos quatro anos, porém não menos instigante.

Os resultados obtidos pela tese confirmam que o cinema opera como uma máquina capaz de transformar personagens complexos em mitos cristalizados. No caso de Pombal, essa transformação revela um mal-estar contemporâneo com certas noções de poder e reforma, um desconforto que atravessa fronteiras e persiste ao longo das décadas. Um verdadeiro paradoxo do Iluminismo.

Compreendemos que o Pombal cinematográfico é um personagem histórico e um sintoma. Sua persistência nos filmes fala menos sobre o século XVIII e mais sobre nossos próprios dilemas, sobre como lidamos com a herança das Luzes, com os nossos traumas coloniais e com os limites entre a reforma e o autoritarismo. O cinema se revela como um espaço privilegiado onde perguntas e respostas, mitos e histórias coexistem e se alimentam mutuamente.

Cabe a nós, espectadores e pesquisadores, continuar essa conversa com o rigor da análise e também com a coragem de enfrentar os fantasmas que o cinema evoca. E os fantasmas... eles sempre voltam.

Referências

ALMEIDA, Rita Heloísa de. **O Diretório dos Índios**: um projeto de civilização no Brasil do século XVIII. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1977.

ANDRADE, Antonio Alberto Banha de. **A reforma pombalina dos estudos secundários (1759-1771)**. Coimbra: Coimbra Editora Ltda., 1981.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: EDIPRO, 2011.

AUMONT, Jacques et al. **Estética del cine**: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Buenos Aires: Paidós, 2008.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

AZEVEDO, João Lúcio de. **O marquês de Pombal e a sua época**. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1909.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALÁZS, Béla. **Theory of the film**: character and growth of a new art. London: Dennis Dobson Ltd, 1952

BARROS, José D' Assunção. **Fontes Históricas**: introdução aos seus usos historiográficos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BERGSON, Henry. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

BOSCO, João. **Linha de Passe**. Compositores: Paulo Emílio e Aldir Blanc. Produção: Rildo Hora. [S.l.]: Sony Music Entertainment Brasil Ltda., 1979. 1 faixa musical (3min48s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dD26UKDI9SY>. Acesso em 01 jul.2024.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 862, de 12 de setembro de 1969** (Autoriza a criação da Empresa Brasileira De Filmes Sociedade Anônima (EMBRAFILME), e dá outras providências). Brasília: Presidência da República. Acesso em: 7 de novembro de 2024. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-Lei/1965-1988/Del0862.htm#:~:text=DECRETO%2DLEI%20N%C2%BA%20862%2C%20DE,que%20lhes%20confere%20o%20art

BRASIL. **Lei nº 8.029, de 20 de julho de 1993** (Dispõe sobre a extinção e dissolução de entidades da Administração Pública Federal, e dá outras providências). Brasília: Presidência da República. Acesso em: 7 de novembro de 2024. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1990/lei-8029-12-abril-1990-363688-publicacaooriginal-1-pl.html>

BRASIL. **Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993** (Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências). Brasília: Presidência da República. Acesso em: 7 de novembro de 2024. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1993/lei-8685-20-julho-1993-349838-publicacaooriginal-1-pl.html>

BRASIL. **Medida Provisória nº 2.228-16, 6 de setembro de 2001** (Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui, o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências). Brasília: Presidência da República. Acesso em: 7 de novembro de 2024. Disponível em: <https://www.congressonacional.leg.br/materias/medidas-provisorias/-/mpv/48292>

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 13ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 6ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

CARTOGA, Fernando. **Memória, História e Historiografia**. Coimbra: Quarteto, 2001.

CARVALHO, Laerte Ramos de. **As reformas pombalinas da instrução pública**. São Paulo: Saraiva, 1978.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. 2a. ed. Alges: Difel, 2002.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

DANTAS JUNIOR, Hamilcar Silveira. **200 filmes para 200 anos de independência do Brasil: uma reflexão para reflexão histórica**. Curitiba: CRV, 2022.

DIEGUES, Cacá. **Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Obejtiva, 2014.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do Mito**. Lisboa: Edições 70, 2000.

FALCON, Francisco José Calazans. **A época pombalina: política econômica e monarquia ilustrada**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1993.

FELIPE, Cleber V. A. (Org.) **O Terremoto de Lisboa / Manuel Pinheiro Chagas**. Aracaju: Criação Editora, 2022.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. 6 ed. São Paulo: Editora Contracorrente, 2021.

FERRO, Marc. **Cinéma et Histoire**. Paris, Édiitons Gallimard: Collection Folio, 1993.

FERRO, Marc. **Le film, une contre-analyse de la société?** In: *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 28^e année, N. 1,1973. pp. 109-124.

FRANCO, José Eduardo; OLIVEIRA, Luiz Eduardo. **O Marquês de Pombal e a invenção do Brasil: coordenadas históricas**. São Cristóvão: REVEC, 2016. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/revec/article/view/5446>>. Acesso em: 3 de fev. 2023.

FRANCO, José Eduardo; RITA, Annabela. **O mito do Marquês de Pombal: a mitificação do primeiro-ministro de D.José pela maçonaria**. Lisboa: Prefácio, 2003.

FRANCO, José Eduardo. **Gênese e mentores do antijesuitismo na Europa moderna**. Lisboa: CLEPUL, 2012.

FURTADO, Junia Ferreira. **Chica da Silva e o contratador de diamante: o outro lado do mito**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HALE, Frederick. **Literary and cinematic representations of Jesuit Missions to the Guaraní of Paraguay, with special reference to the film and novel of 1986, The Mission**. Tese de Doutorado em Teologia pela University of South Africa, 1997. Acesso em: fev. de 2024. Disponível em: <https://uir.unisa.ac.za/items/cfe6a0b7-1729-4187-850f-4ed8753ad32c>

HALE, Frederick. **The Mission as the cinema of liberation theology**. *Missionalia* 23:1 (April 1995) 72-91. Acesso em 8 de março de 2024. Disponível em: https://journals.co.za/doi/abs/10.10520/AJA02569507_86

HILSDORF, Maria Lucia Spedo. **História da educação brasileira: leituras**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. **A poetics of postmodernism: history, theory, fiction**. New York: Routledge, 2004.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. 2nd ed. New York: Routledge, 2013.

HUTCHEON, Linda. **A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms**. Chicago, University of Illinois Press, 2000.

KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film**. Princeton: Princeton University, Department of Art & Archaeology, 2004.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

MALAGRIDA, Padre Gabriel. **Juízo da verdadeira causa do terremoto que padeceu a corte de Lisboa no primeiro de novembro de 1755**. Teresa: Revista de Literatura Brasileira, São Paulo,

Brasil, n. 21, p. 641–660, 2021. DOI: 10.11606/issn.2447-8997.teresa.2021.188323. Disponível em: <https://revistas.usp.br/teresa/article/view/188323>. Acesso em: 5 de ago. De 2023.

MALINOVSKI, Bronisław. **Moeurs et coutumes des Mélanésiens**. Paris: Éditions Payot, 1933.

MARSON, Melina Izar. **Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine**. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

MAXWELL, Kenneth. **A Devassa da Devassa: a Inconfidência Mineira Brasil – Portugal, 1750-1808**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

MAXWELL, Kenneth. **Conflicts and Conspiracies: Brazil and Portugal 1750 – 1808**. New York: Rutledge, 2004.

MAXWELL, Kenneth. **Marquês de Pombal: paradoxo do iluminismo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MORIN, Edgard. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de sociologia antropológica**. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

OLIVEIRA, Luiz Eduardo (Org.). **A legislação pombalina sobre o ensino de línguas: suas implicações na educação brasileira (1757-1827)**. 2ed. Aracaju: Criação Editora, 2022.

OLIVEIRA, Luiz Eduardo. **O mito de Inglaterra: anglofilia e anglofobia em Portugal (1386-1986)**. Lisboa: Gradiva, 2014.

PAPA JOÃO XXIII. **Lettre apostolique motu proprio “Boni Pastoris”**. Rome, 1959. Disponível em: https://www.vatican.va/content/john-xxiii/fr/motu_proprio/documents/hf_j-xxiii_motu-proprio_22021959_boni-pastoris.html. Acesso em: 03 mai. 2023.

PAPA PAULO VI. **Carta encíclica populorum progressio de sua santidade papa Paulo VI aos bispos, sacerdotes, religiosos, fiéis e a todos os homens de boa vontade**. Roma, 1967. Disponível em: https://www.vatican.va/content/paul-vi/pt/encyclicals/documents/hf_p-vi_enc_26031967_populorum.html#_ftnref15. Acesso em: 03 mai. 2023.

PAPA PAULO VI. **Mensagem do papa Paulo VI para o 2º dia mundial das comunicações sociais: a imprensa, o rádio, a televisão e o cinema para o progresso dos povos**. Cidade do Vaticano, 1968. Disponível em: https://www.vatican.va/content/paul-vi/pt/messages/communications/documents/hf_p-vi_mes_19680326_ii-com-day.html. Acesso em: 03 mai. 2023.

PAPA PIO XI. **Divini Illius Magistri**: lettre encyclique de as sainteté le pape Pie XI sur l’éducation chrétienne de la jeunesse. Rome, 1929. Disponível em: https://www.vatican.va/content/piusxi/fr/encyclicals/documents/hf_pxi_enc_31121929_divini-illius-magistri.html. Acesso em: 03 mai. 2023.

RAGAZZINI, Dario. **Para quem e o que testemunham as fontes da História da Educação?** Editora da UFPR: Educar em Revista, n.18, 2001, p.13-28.

SAEGER, James Schofield. **The Mission and Historical Missions: Film and the Writing of History.** The Americas, Vol. 51, No. 3 (Jan., 1995), pp. 393-415. Acesso em: 5 de janeiro de 2024. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1008228>

SANTOS, João Felício dos. **Xica da Silva.** 3ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo. **O Marquês de Pombal: o homem, o diplomata e o estadista.** Câmaras Municipais de Lisboa, Oeiras e Pombal, 1982.

SILVA, Hadija Chalupe da. **O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional.** São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2010.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de História da Cultura Brasileira.** 20ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** 2ed. Campinas: Papyrus, 1994.

VEYNE, PAUL. **Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?** Paris: Éditions du Seuil, 1992.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

Referências dos filmes

BRAVA GENTE BRASILEIRA. Direção: Lúcia Murat. [Brasil]: Taiga Filmes, 2000. 1 DVD (105 min.), son., color.

INCONFIDENTES, OS. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. [Brasil]: Embrafilme/Mapa Filmes, 1972. 1 DVD (95 min.), son., color.

JOAQUIM. Direção: Marcelo Gomes. [Brasil]: Rec Produtores Associados, 2017. 98 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n4l-XSJewS4>. Acesso em: 1 jul. 2024.

MARQUÊS DE POMBAL: UM HERÓI INTELIGENTE OU UM DÉSPOTA PREPOTENTE? Direção: Jorge Ribeiro. [Portugal]: [Produtora desconhecida], 2020. 8 min., son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VW-rVjZWlBg>. Acesso em: 5 nov. 2024.

MISSÃO, A. Direção: Roland Joffé. [Reino Unido]: Warner Bros., 1986. 1 DVD (125 min.), son., color., legendado.

TIRADENTES. Direção: Oswaldo Caldeira. [Brasil]: Ravina Filmes, 1998. 1 DVD (100 min.), son., color.

XICA DA SILVA. Direção: Carlos Diegues. [Brasil]: Cinedistri, 1976. 1 DVD (107 min.), son., color.

Apêndices

Apêndice A – CATÁLOGO DE TESES E DISSERTAÇÕES – CAPES e BDTD

Apêndice B – COMPILAÇÃO DOS DADOS SOBRE O MARQUÊS DE POMBAL E O CINEMA

Apêndice A

CATÁLOGO DE TESES E DISSERTAÇÕES – CAPES e BDTD

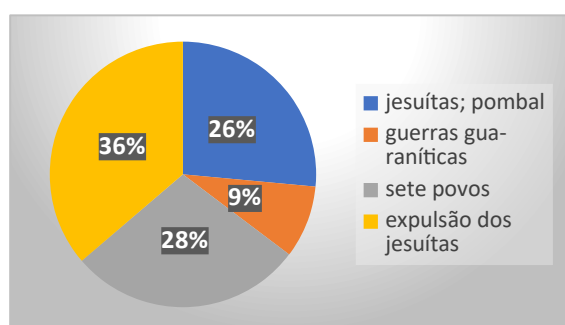
Entre os dias 10 de janeiro de 2024 e 14 de janeiro de 2024 foram realizadas buscas para se fazer um mapeamento ou quadro das teses e dissertações referentes ao Marquês de Pombal e/ou o período pombalino. Para a identificação dessas pesquisas foram utilizadas as seguintes palavras-chave: “jesuítas; pombal”, “guerra guaranítica”, “sete povos” e “expulsão dos jesuítas”, estas combinadas com os operadores lógicos colocando os termos da busca textual entre aspas duplas; desta forma, objetivamos encontrar a expressão exata.

Obtivemos os seguintes resultados:

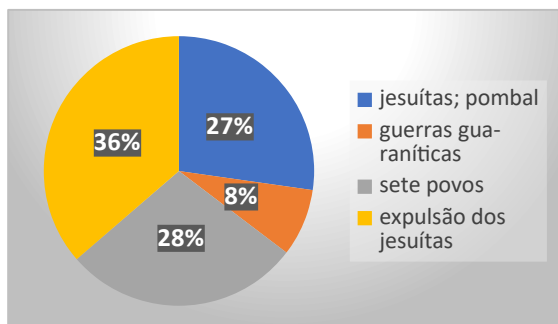
- 1) “jesuítas; pombal”: foram encontrados 27 trabalhos (18 dissertações e 7 teses);
- 2) “guerra guaranítica”: foram encontrados 9 trabalhos (8 são dissertações e 1 tese);
- 3) “sete povos”: foram encontrados 29 trabalhos (23 são dissertações, 1 mestrado profissional, 1 profissionalizante e 3 teses);
- 4) “expulsão dos jesuítas”: foram encontrados 37 trabalhos (20 são dissertações, 2 mestrados profissionais e 3 teses).

Chegamos ao total de 102 trabalhos. Porém, em dois trabalhos, notamos que os termos da busca se repetem com as entradas “guerra guaranítica”, “sete povos” e “expulsão dos jesuítas” (NAGEL, Liane Maria) e “guerra guaranítica” e “sete povos” (PRITSCH, Eliana Inge). Sendo assim, excluídas as repetições, obtivemos um total real de 99 trabalhos.

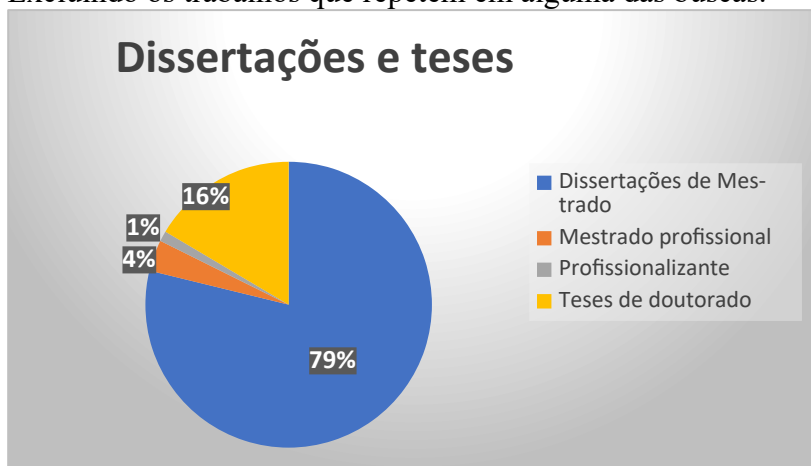
A partir dessa busca, obtivemos os seguintes dados descritos nos gráficos abaixo:



Incluindo todos os trabalhos.



Excluindo os trabalhos que repetem em alguma das buscas.



Excluindo os trabalhos que repetem em alguma das buscas

A partir da leitura dos dados podemos observar que grande parte dos trabalhos publicados são dissertações de mestrado com 79%, já as teses compreendem 16% do total real. Através desse mapeamento, o estado da arte desta pesquisa se encontra nas seguintes áreas do conhecimento: Educação, Letras, Linguística, Artes, Arquitetura, História, Direito e Economia.

Destes trabalhos, alguns chamaram a nossa atenção por tratarem de temas próximos à nossa investigação e as Reformas Pombalinas. São eles:

- 1) Os inícios do ensino superior no Brasil colonial: a formação do professor no século XVI, de Afrânio William Tegão;
- 2) De esquecidos e renascidos: historiografia acadêmica luso-americana (1724-1759), de Isis Kantor;
- 3) Ciência e diplomacia na corte de D. João V: a ação de João Baptista Carbone, 1722-1750, de Luís Artur Marques Tirapicos;
- 4) Tramas do cotidiano: religião, política e negócios no Grão-Pará do setecentos. Um estudo sobre a Companhia de Jesus e a política Pombalina, de José Alves de Souza Júnior;
- 5) Do mecanismo de proteção jurídico-institucional utilizado nos modelos de estado absolutista e despótico iluminista: da monarquía e sua utilização, nos processos de expulsão dos jesuítas, em Portugal e na França, de Marcos Aurelio Dusso;

- 6) Discursos de constituição da brasilidade linguística: colonização, literatura e língua(s) no Brasil (XVI-XIX), de Mauriene Silvia de Freitas;
- 7) Tintas da terra, tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759), de Renata Maria de Almeida Martins.

A maioria dos trabalhos levantados podem ser encontrados nos bancos de dados e repositórios das instituições, entretanto há alguns que não constam nem no banco de dados ou aparecem apenas como disponíveis para consulta local em suas respectivas bibliotecas.

Busca: “jesuítas; pombal”.

27 resultados foram encontrados a partir da entrada “jesuítas; pombal”, sendo 18 dissertações de mestrado e 7 teses de doutorado.

1.

SILVA, Eva Maria da. **Os jesuítas e a política pombalina em Pernambuco no século XVIII**. Dissertação de Mestrado em Ciências da Religião da Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2007, 94f. Disponível em: <http://tede2.unicap.br:8080/handle/tede/269>. Acesso em: 10/01/2024.

2.

CATÃO, Leandro Pena. **Sacrílegas Palavras: inconfidência e presença jesuíta nas Minas Gerais durante o período Pombalino**. Tese de Doutorado em História da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2005, 389 f. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/VGRO-6HHPM3>. Acesso em: 10/01/2024.

3.

SANTOS, Roberto Souza. **A reestruturação sócio-religiosa em Sergipe, no final do século XVIII**. Mestrado em Ciências Sociais da Universidade Federal Do Rio Grande Do Norte. Natal, 2010, 137 f. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/13614>. Acesso em: 10/01/2024.

4.

JUNIOR, José Alves de Souza. **Tramas do cotidiano: religião, política, guerra e negócios no Grão-Pará do setecentos - um estudo sobre a Companhia de Jesus e a política pombalina**. Tese de Doutorado em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2009, 427 f. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/handle/handle/13169>. Acesso em: 10/01/2024.

5.

Alvim, Gilmar Araújo. **Linguagens do poder no Portugal Setecentista: Um estudo a partir da dedução cronológica e analítica (1767)**. Dissertação de Mestrado em História pela Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010, 204 f. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/handle/handle/13169>. Acesso em: 10/01/2024.

6.

Conde, Bruno Santos. **Depois dos jesuítas: a economia colonial do Espírito Santo (1750-1800)**. Dissertação de Mestrado em História pela Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2011, 173 f. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/items/78ad53ae-f570-451a-82b1-3a806139a75b>. Acesso em: 10/01/2024.

7.

ROSITO, Margaréte May Berkenbrock. **Aulas régias: currículo, carisma e poder - um teatro clássico?** Doutorado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002, 350 f. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/239960>. Acesso em: 10/01/2024.

8.

PAREDES, Alberto Sanchez. **A evasão do terceiro grau em Curitiba**. Dissertação de Mestrado em Ciência Social pela Universidade de São Paulo. São Paulo, 1993, 280 f. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/000731215>. Acesso em: 10/01/2024.

9.

ALMEIDA, Ana Cristina Cezar Sawaya. **A música no embate metodológico entre a educação jesuíta e a educação pombalina: os acordes finais**. Tese de Doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010, 209 f. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-10082010-140457/pt-br.php>. Acesso em: 10/01/2024.

10.

SANTOS, Vera Maria dos. **A mulher de posses e a instrução elementar na capitania de Sergipe del Rey nos anos setecentos**. Tese de Doutorado em Educação pela Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, 2011, 270 f. Disponível em: <https://ri.ufs.br/handle/riufs/4583>. Acesso em: 10/01/2024.

11.

ALVES, Rafael Rodrigues Dias. **Os estudantes naturais do Brasil e a Universidade de Coimbra após a Reforma dos Estatutos Universitários de 1772**. Dissertação de Mestrado em História pela Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006, 150 f. Disponível em: Não consta no banco de dados da UFF apesar de ser elencada no catálogo da CAPES. Busca realizada no dia 10/01/2024.

12.

DIAS, Joel Santos. **Os “verdadeiros conservadores” do Estado do Maranhão: poder local, redes de clientela e cultura política na Amazônia colonial (primeira metade do século XVIII)**. Mestrado em História pela Universidade Federal do Pará. Belém, 2008, 309 f. Disponível em: <https://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/4375>. Acesso em: 10/01/2024.

13.

CARDOSO, Patrícia Domingos Woolley. **Os jesuítas diante de "O verdadeiro Método de Estudar": conflitos políticos e de idéias no setecentos português (c. 1740-1760)**. Dissertação de Mestrado em História pela Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2004, 251 f. A dissertação não está disponível no repositório da Biblioteca Central de Groatá (Repositório UFF), foi encontrado apenas um texto em PDF com sete páginas no endereço da ANPUH: <https://www.snh2011.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Patricia%20Domingos%20Woolley%20Cardoso.pdf> acessado no dia 10/01/2024. No site da BDTD acusa como registro não encontrado.

14.

ATALLAH, Claudia Cristina Azeredo. **Da Justiça em nome Del Rey: Ouvidores e Inconfidência na Capitania de Minas Gerais (Sabará, 1720-1777)**. Tese de Doutorado em História pela Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010, 285 f. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/16846>. Acesso em: 10/01/2024.

15.

BONZATTO, Eduardo Antônio. **Pedagogia e Escravidão: Fragmentos De Espelhos Distantes - Memórias Agrícolas do Séc. XIX**. Dissertação de Mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2000, 173 f. A dissertação não está presente no repositório da PUC-SP. Ao buscar pelo título nada consta, ao incluir o nome do autor aparece sua tese de doutorado de 2004. A presente obra foi encontrada apenas para venda no site da Amazon, em formato Kindle, através do endereço <https://www.amazon.com.br/PEDAGOGIA->

[ESCRAVID%C3%83O-FRAGMENTOS-DISTANTES-AGR%C3%8DCOLAS-ebook/dp/B07TYHJRWR](#). Acesso em 10/01/2024.

16.

CAVALCANTI, Carlos André Macedo. **A reconstrução da intolerância**: o regimento de 1774 e a reforma do Santo Ofício. Dissertação de Mestrado em História pela Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 1990, 181 f. Não se encontra digitalizado, muito provavelmente por se tratar de um trabalho feio há trinta e quatro anos. No banco de dados da UFPE consta apenas que há 02 exemplares.

17.

OLIVEIRA, Paulo Giovanni de. **Poesia e Estado**: o louvor às reformas educacionais pombalinas encenado na obra de Manuel Inácio da Silva Alvarenga. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002, 123 f. Consta no banco de dados do repositório da USP, porém não está disponível para download. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001255743>. Acesso em 10/01/2024.

18.

DIAS, Danielle Rezende Berbert. **Universo das letras**: os desdobramentos da Reforma Pombalina da educação em Minas Gerais Colonial. Dissertação de Mestrado em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2008, 86 f. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/2952>. Acesso em: 10/01/2024.

19.

CZINCZEL, Walter Bronzelli. **Ordem da desordem**: os oratorianos e a modernidade na cultura Luso-Brasileira nos séculos XVIII e XIX. Dissertação de Mestrado em Ciências da Religião pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2018, 100 f. Disponível em: <https://dspace.mackenzie.br/items/ee57ffa7-cefc-4bbd-8f09-60d3551fd3b3/full>. Acesso em: 10/01/2024.

20.

MIRANDA, Tiago Costa P. dos Reis. **Ervas de ruim qualidade e a expulsão da Companhia De Jesus**: a aliança Anglo-Portuguesa, 1750-1763. Dissertação de Mestrado em História Social pela Universidade de São Paulo. São Paulo, 1991, 337 f. Não está disponível para download. Informação disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/000734887>. Acesso em 10/01/2024.

21.

SILVA, Diana de Cassia. **O processo de escolarização no termo de mariana (1772-1835)**. Dissertação de Mestrado em Educação pela Universidade Federal De Minas Gerais. Belo Horizonte, 2003, 180 f. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-9JGGAH>. Acesso em 10/01/2024.

22.

SILVA, José Carlos de Araujo. **As aulas régias na capitania da Bahia (1759-1827)**: pensamento, vida e trabalho de nobres professores. Tese de Doutorado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande Do Norte. Natal, 2006, 224 f. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/14137>. Acesso em 10/01/2024.

23.

SILVA, Waldinei Santos. **História das ideias pedagógicas no Brasil Império: o ensino de línguas estrangeiras entre 1823 e 1890.** Tese de Doutorado em Educação pela Universidade Federal De Sergipe. São Cristóvão, 2022, 225 f. Disponível em: <https://ri.ufs.br/handle/riufs/15918>. Acesso em 10/01/2024.

24.

Cunha, Elaine Cristina Gomes da. **O Professor Régio, o Bispo e o Ouvidor: distintos olhares sobre a educação em Recife (1759-1772).** Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura Regional pela Universidade Federal Rural de Pernambuco. Recife, 2009, 197 f. Disponível em: <http://www.tede2.ufrpe.br:8080/tede2/handle/tede2/4720>. Acesso em 10/01/2024.

25.

GUMBOWSKY, Argos. **Ensino de segundo grau: elitização ou democratização do saber.** Dissertação de Mestrado em Educação pela Universidade Regional de Blumenau. Blumenau, 1995, 322 f. Não se encontra digitalizado no bando de dados da Universidade Regional de Blumenau, foi encontrado apenas um texto no Scielo no endereço: <https://www.scielo.br/j/paideia/a/QPKzG59sfXXvFtQMXvKnzqB/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em 10/01/2024.

26.

SANTOS, Erick Nunes. **Ensino mútuo na província da Bahia no século XIX (1821 - 1859): o que revelam os documentos oficiais?** Dissertação de Mestrado em Língua e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2019, 162 f. Não se encontra disponível no repositório da UFBA.

27.

Lovison, Orivaldo Aparecido. **O reflexo da crise da educação católica em uma Escola Salesiana de Araras - SP.** Dissertação de Mestrado em Educação pela Universidade Metodista de Piracicaba. Piracicaba, 2005, 175 f. Não se encontra disponível no repositório Taquaral/UNIMEP.

Busca: “guerra guaranítica”.

Foram encontrados 9 trabalhos com a entrada “guerra guaranítica”, destes 8 são dissertações e 1 tese.

1.

SOARES, Antonio Carlos. **Filhos de Ñanderu caminham para karaí: uma perspectiva sobre o protagonismo guarani no sul da América lusitana do século XVIII.** Dissertação de Mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2020, 173 f. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/9139>. Acesso em 10/01/2024.

2.

Golin, Luiz Carlos. **José Custódio de Sá e Faria e a Guerra Guaranítica.** Dissertação de Mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1996, 668 f. Não se encontra digitalizado ou disponível no repositório da PUCRS, há apenas a indicação de exemplar, provavelmente físico, na Biblioteca Central Irmão José Otão – PUCRS. Acesso em 10/01/2024.

3.

CARI, Mateus Brunetto. **Do encobrimento ao protagonismo: os Guarani-missionários dos Sete Povos nos litígios fronteiriços entre as monarquias ibéricas.** Dissertação de Mestrado em História pela Universidade Federal da Grande Dourados. Dourados, 2019, 127 f. Disponível em: <https://repositorio.ufgd.edu.br/jspui/handle/prefix/5795>. Acesso em 10/01/2024.

4.

PRITSCH, Eliana Inge. **As vidas de Sepé.** Tese de Doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2004, 601 f. Não está disponível em meio digital, constam 4 exemplares (físico) no acervo da biblioteca da UFRS - BIBCSH. 10/01/2024.

5.

VIEIRA, Alexandre. **Pensamento político na guerra guaranítica: práticas de justificação da resistência ao absolutismo ibérico no século dezoito.** Tese de Doutorado em Sociologia Política pela Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2005, 230 f. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/102712>. Acesso em 10/01/2024.

6.

TAVARES, Luciana Borba Fernandes. **Ensino de História para os anos iniciais do ensino fundamental: construção de caixa pedagógica a partir do protagonismo guarani na apropriação da escrita alfabética.** Dissertação de Mestrado Profissional em Ensino de História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2020, 138 f. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/212269>. Acesso em 10/01/2024.

7.

Maurer, Rodrigo Ferreira. **Do um que não é sete: o caso da antiga redução de San Francisco de Borja e a dinâmica da diferença.** Dissertação de Mestrado em História pela Universidade de Passo Fundo. Passo Fundo, 2011, 112 f. Disponível em: <https://jp-projeto-missoes.s3.amazonaws.com/wp-content/Teses+e+Disserta%C3%A7%C3%B5es/S%C3%A3o+Borja+Rodrigo+Ferreira+Maurer.pdf>. Acesso em 10/01/2024.

8.

SEVERAL, Rejane da Silveira. **Jesuítas e Guaranis face aos Impérios coloniais ibéricos no rio da Prata Colonial**. Dissertação de Mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1993, 241 f. A dissertação não se encontra disponível no banco de dados da PUCRS, há apenas um artigo com mesmo nome disponível no site da Revista da História Regional disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/rhr/article/view/2055>. Acesso em 10/01/2024.

9.

NAGEL, Liane Maria. **A História de San Angel Custodio** - redução de fronteira ao contexto dos trinta povos guarani-jesuíticos da região Platina. Dissertação de Mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1994, 369 f. Não se encontra disponível no repositório da instituição em formato digital ou meio físico, aparece apenas como uma referência em alguns artigos. Acesso em 10/01/2024.

Busca: “sete povos”.

Foram encontrados 29 trabalhos com a entrada “sete povos”, destes 23 são dissertações, 1 mestrado profissional, 1 profissionalizante e 3 teses.

1.

FRANCA, Igor Oliveira. **Os motivos edênicos de Sérgio Buarque de Holanda e os sete povos das Missões**. Dissertação de Mestrado em Estudos Comparados sobre as Américas pela Universidade de Brasília. Brasília, 2020, 102 f. Disponível em: <https://icts.unb.br/jspui/handle/10482/39802> . Acesso em 11/01/2024.

2.

BRUM, Ceres Karam. **Lendário missioneiro: pedagogia jesuítica para a integração colonial nos Sete Povos das Missões**. Dissertação de Mestrado em Educação pela Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 1998, 192 f. A dissertação não se encontra disponível no banco de dados da UFSM. Acesso em 11/01/2024.

3.

RIBEIRO, Francisco Carlos. **A “missão” na literatura: a redução jesuítica em A fonte de O tempo e o vento**. Dissertação de Mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2016, 136 f. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/19166>. Acesso em 11/01/2024.

4.

FREITAS, Luiz Felipe Sausen de. **A identidade missioneira na área dos Sete Povos das missões jesuítico-guarani**. Dissertação de Mestrado Geografia pela Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2016, 143 f. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/18113>. Acesso em 11/01/2024.

5.

LUBECK, Marcos. **Uma investigação etnomatemática sobre os trabalhos dos jesuítas nos Sete Povos das Missões/RS nos séculos XVII e XVIII**. Dissertação de Mestrado em Educação Matemática pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Rio Claro, 2005, 165 f. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/ac93f628-693b-4e91-8737-1c869f376bbb>. Acesso em 11/01/2024.

6. * Essa dissertação aparece também ao se pesquisar por “guerra guaranítica”

CARI, Mateus Brunetto. **Do encobrimento ao protagonismo: os Guarani-missioneiros dos Sete Povos nos litígios fronteiriços entre as monarquias ibéricas**. Dissertação de Mestrado em História pela Universidade Federal da Grande Dourados. Dourados, 2019, 127 f. Disponível em: <https://repositorio.ufgd.edu.br/jspui/handle/prefix/5795>. Acesso em 10/01/2024.

7. * Essa dissertação aparece também ao se pesquisar por “guerra guaranítica”

Golin, Luiz Carlos. **José Custódio de Sá e Faria e a Guerra Guaranítica**. Dissertação de Mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1996, 668 f. Não se encontra digitalizado ou disponível no repositório da PUCRS, há apenas a indicação de exemplar, provavelmente físico, na Biblioteca Central Irmão José Otão – PUCRS. Acesso em 10/01/2024.

8.

SALA JÚNIOR, Dalton Pedro. **O serviço do patrimônio histórico e artístico nacional: história oficial e Estado Novo.** Dissertação de Mestrado em Artes (teatro, cinema e artes plásticas) pela Universidade de São Paulo. São Paulo, 1989, 198 f. Não se encontra disponível para download, há apenas informações através do repositório da USP disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/000713181>. Acesso em 11/01/2024.

9.

CORREA, Jessica Aparecida. **A resistência guaraníca na formação territorial do Brasil: o massacre das coroas ibéricas contra os Sete Povos das Missões (1753-1756).** Dissertação de Mestrado em Geografia (Geografia humana) pela Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021, 180 f. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-01072021-125150/en.php>. Acesso em 11/01/2024.

10.

BRUM, Ceres Karam. **Integração: uma categoria para estudar a atuação do Padre Antônio Sepp nas Missões.** Dissertação de Mestrado em Integração Latino-Americana pela Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 1998, 87 f. Não se encontra disponível no repositório da UFSM.

11.

DAMIANI, Nadir Lurdes. **Cultura material, patrimônio e educação: as reduções Jesuítico-Guarani e o ensino de história.** Dissertação de Mestrado em História pela Universidade Do Vale Do Rio dos Sinos. São Leopoldo, 2004, 139 f. Ao ser consultada, a dissertação aparece no banco de dados do endereço <https://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/1832>, porém, ao acessar, a página se encontra corrompida ou desatualizada. Acesso em 11/01/2024.

12.

VIEIRA, Sônia Regina Bressan. **Sobre as ruínas do templo... (porque templo já não é): história municipal de São Luiz Gonzaga (1880-1932).** Tese de Doutorado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010, 531 f. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2362>. Acesso em 11/01/2024.

13.

KRISTIUK, Márcia Rejane. **O caminho da pedra: um diálogo entre literatura e história.** Dissertação de Mestrado em Letras pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões. Erechim, 2008, 109 f. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=141313. Acesso em 11/01/2024.

14.

SANTOS, Sione Gomes dos. **Sepé Tiaraju, herói literário: figurações da identidade.** Dissertação de Mestrado em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2006, 111 f. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/9855/sione%201.pdf?sequence=1&isAllowed=y#:~:text=Sep%C3%A9%20Tiaraju%20foi%20uma%20personagem,do%20Sul%20e%20do%20Brasil>. Acesso em 11/01/2024.

15.

LANGER, Protasio Paulo. **A aldeia nossa senhora dos anjos: a resistência do guarani-missionário ao processo de dominação do sistema colonial luso (1762-1798).** Dissertação de Mestrado em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, 1995, 200 f. A dissertação não se encontra disponível no repositório, porém foi transformada em livro para venda no endereço:

<https://www.esteditora.com.br/AldeiaNossaSenhoradosAnjosAresistenciadoguaranimissioneiroaoprocessodedominacaodosistemaluso17621798-RS>. Acesso em 11/01/2024.

16.

LANGER, Protasio Paulo. **Os guarani-missioneiros e o colonialismo luso no brasil meridional: projetos civilizatórios e faces da identidade étnica (1750-1798)**. Tese de Doutorado em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo, 2001, 328 f. Não se encontra disponível no repositório da instituição. Foi encontrado apenas um livro com o mesmo título a venda no site da Amazon (esgotado) e exemplares através do Estante Virtual <https://www.estantevirtual.com.br/livros/protasio-paulo-langer/os-guarani-missioneiros-e-o-colonialismo-luso-no-brasil-meridional/4177823796>. Há também a possibilidade de requerer a digitalização através da New York Public Library pelo endereço: <https://www.nypl.org/research/research-catalog/bib/b16731904>. Acesso em 11/01/2024.

17.

UESSLER, Claudia de Oliveira. **Arte Cerâmica nos Povoados Missioneiros: antigas e novas tecnologias**. Dissertação de Mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2000, 349 f. Não se encontra no repositório da instituição.

18.

COUTINHO, Maria Inês. **A resistência pelo estético: imaginária guarani nas Missões jesuíticas do Brasil**. Dissertação de Mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1995, 253 f. O trabalho não se encontra digitalizado, há apenas a indicação de três exemplares (meio físico) na biblioteca central da instituição.

19.

SEVERAL, Rejane da Silveira. **Jesuítas e guaranis face aos impérios coloniais ibéricos no rio da Prata Colonial**. Dissertação de Mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1993, 241 f. O trabalho não se encontra digitalizado, foi encontrado apenas em forma de artigo através do endereço: <https://revistas.uepg.br/index.php/rhr/article/view/2055/1537>. Acesso em 11/01/2024.

20.

PRITSCH, Eliana Inge. **As vidas de Sepé**. Tese de Doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2004, 601 f. Não está disponível em meio digital, constam 4 exemplares (físico) no acervo da biblioteca da UFRS - BIBCSH. 10/01/2024. A tese também aparece ao se procurar pela entrada “guerra guaraníca”.

21.

FLÔRES, João Rodolpho Amaral. **A Vila de São Borja (1834-1887) numa conjuntura de transição: história sócio-econômica e geo-política**. Dissertação de Mestrado em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, 1996, 202 f. Não se encontra disponível ou digitalizado no repositório da instituição.

22.

WERLE, André Carlos. **O Reino Jesuítico germânico nas margens do Rio Uruguai: aspectos da formação da Colônia Porto Novo (Itapiranga)**. Dissertação de Mestrado em História pela Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2001, 195 f. Biblioteca Depositária: Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/82121>. Acesso em 11/01/2024.

23.

NAGEL, Liane Maria. **A História de San Angel Custodio** - redução de fronteira ao contexto dos trinta povos guarani-jesuíticos da região Platina. Dissertação de Mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1994, 369 f. Não se encontra disponível no repositório da instituição em formato digital ou meio físico, aparece apenas como uma referência em alguns artigos. Acesso em 10/01/2024. A dissertação também aparece ao se procurar pela entrada “guerra guaraníca”.

24.

BOTTESELLE, Renato Ponte. **A história missioneira nos currículos escolares em São Luiz Gonzaga**: contribuição na formação discente e na construção da cidadania. Dissertação de Mestrado em Educação nas Ciências pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul. Ijuí, 2010, 107 f. Disponível em: <https://bibliodigital.unijui.edu.br/items/5908863b-e214-4a84-95f0-8750d3f03291/full>. Acesso em 11/01/2024.

25.

SCLAGLIONI, Vinicius Goulart. **Eficiência nos processos de produção, beneficiamento e comercialização de sementes de trigo**: um estudo de caso no estado do Rio Grande do Sul. Profissionalizante (Curso?) em Ciência e Tecnologia de Sementes pela Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2009, 10 f. Não há informações sobre este trabalho no repositório da instituição.

26.

FONTELLA, Leandro Goya. **Sobre as ruínas dos Sete Povos**: estrutura produtiva, escravidão e distintos modos de trabalho no Espaço Oriental Missioneiro (Vila de São Borja, rio Grande de São Pedro, 1828-1858). Dissertação de Mestrado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013 283 f. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/96157>. Acesso em 11/01/2024.

27.

TAVARES, Luciana Borba Fernandes. **Ensino de História para os anos iniciais do Ensino Fundamental**: construção de caixa pedagógica a partir do protagonismo guarani na apropriação da escrita alfabética. Dissertação de Mestrado Profissional em Ensino de História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2020, 137 f. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/212269>. Acesso em 11/01/2024.

28.

CHRISTENSEN, Teresa Neumann de Souza. **Simpósios nacionais de estudos missioneiros**: espaço aberto à pesquisa e à reflexão histórica. Dissertação de Mestrado em Educação nas Ciências pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul. Ijuí, 1999, 203 f. Não se encontra digitalizado ou não consta no banco de dados da instituição.

29.

MORAES, Rosa Mari Guimarães Godinho de. **Os Paresí - Wáimare e o uso de plantas medicinais, Mato Grosso (Brasil)**. Dissertação de Mestrado em Saúde e Ambiente pela Universidade Federal de Mato Grosso. Cuiabá, 1998, 104 f. Não se encontra digitalizada e não consta no banco de dados da instituição. Aparece como referência bibliográfica em uma obra através do endereço: <https://www.livroaberto.ibict.br/bitstream/1/750/2/Biodiversidade%20e%20comunidades%20tradicionais%20no%20Brasil.pdf>. Acesso em 11/01/2024. Acesso em 11/01/2024.

Busca: “expulsão dos jesuítas”

Foram encontrados 37 trabalhos com a entrada “expulsão dos jesuítas”, destes 20 são dissertações, 2 mestrado profissional e 3 teses.

1.

FURTADO, Silvia Maria de Souza. **A Expulsão dos Jesuítas dos Territórios da Espanha: a multicausalidade a luz das luzes**. Dissertação de Mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1994, 175 f. Não se encontra digitalizada e no banco de dados do repositório da instituição.

2.

SANTOS, Fabrício Lirio. **Te Deum Laudamus: a expulsão dos Jesuítas da Bahia (1758-1763)**. Dissertação de Mestrado em História pela Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2002, 127 f. Disponível em: https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/8_te_deum_laodamus_a_expulsao_dos_jesuistas_da_bahia_1758-1763.pdf. Acesso em 11/01/2024.

3.

CARDOSO, Patrícia Domingos Woolley. **Os jesuítas diante de "O verdadeiro Método de Estudar": conflitos políticos e de idéias no setecentos português (c. 1740-1760)**. Dissertação de Mestrado em História pela Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2004, 251 f. Não se encontra digitalizado e nem no banco de dados da biblioteca da instituição. Acesso em 11/01/2024.

4.

JUNIOR, Jose Alves de Souza. **Tramas do cotidiano: religião, política, guerra e negócios no Grão-Pará do setecentos - um estudo sobre a Companhia de Jesus e a política pombalina**. Tese de Doutorado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2009, 425 f. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/13169>. Acesso em 11/01/2024.

5.

FERREIRA, Crisney Tritapeppi. **A educação nos aldeamentos indígenas da capitania de São Paulo no século XVIII (entre a expulsão jesuíta e as reformas pombalinas)**. Dissertação de Mestrado em Educação: História, Política, Sociedade pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2009, 130 f. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/10760>. Acesso em 11/01/2024.

6.

MOURA, Blenda Cunha. **Intrigas galantes: trajetória de João de São José Queiroz (1711-1763)**. Dissertação de Mestrado em História pela Universidade Federal do Amazonas. Manaus, 2008, 159 f. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/3741>. Acesso em 12/01/2024.

7.

DIAS, Roberto Barros. **História da expulsão dos jesuítas da Capitania de Pernambuco e anexas (Ceará, Paraíba e Rio Grande do Norte) em 1759: a disputa política e os domínios da educação**. Tese de Doutorado em Educação pela Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2017, 162 f. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/25070>. Acesso em 12/01/2024.

8.

F.CASTRO, Natália Paganini Pontes de. **Entre coroados e coropós: a trajetória do padre Manoel de Jesus Maria nos sertões do Rio da Pomba (1731-1811)**. Dissertação de Mestrado em História

pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2010, 214 f. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/3013>. Acesso em 12/02/2024.

9.

MOURA, Joaquim Justino. **De freguesias rurais a subúrbio: Inhaúma e Irajá no município do Rio de Janeiro**. Tese de Doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997, 313 f. O trabalho não foi digitalizado pela instituição. Acesso em 12/01/2024.

10.

SANTOS, Júlio Ricardo Quevedo. **Os governos, despóticos-absolutistas do século XVIII e as missões jesuítico-guaranis**. Dissertação de Mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1991, 350 f. O trabalho não se encontra digitalizado e nem na base de dados da instituição.

11.

RODRIGUES, Elton. **Os caminhos da institucionalização da física experimental em Portugal na segunda metade do século XVIII**. Dissertação de Mestrado em História da Ciência pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2008, 108 f. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/13378>. Acesso em 12/01/2024.

12.

NEVES, Belinda Maria De Almeida. **De templo jesuítico a Sé Catedral: transformações ornamentais e iconográficas da igreja do Colégio após a expulsão dos jesuítas**. Tese de Doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2020, 543 f. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufba.br/pt-br/de-templo-jesuítico-se-catedral-transformacoes-ornamentais-e-iconograficas-da-igreja-do-colegio-apos>. Acesso em 12/01/2024.

13.

MARTINS, Renata Maria de Almeida. **Tintas da terra tintas do reino: arquitetura e arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)**. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009, 630 f. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-28042010-115311/pt-br.php>. Acesso em 12/01/2024.

14.

PAULINO, Maria da Conceição Pereira. **A Praça João Pessoa: da terra ao mármore**. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Paraíba (João Pessoa). João Pessoa, 2012, 152 f. Não se encontra digitalizada pela instituição. Acesso em 12/01/2024.

15.

CONDE, Bruno Santos. **Depois dos jesuítas: a economia colonial do Espírito Santo (1750-1800)**. Mestrado em História pela Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2011, 173 f. Disponível em: https://ape.es.gov.br/Media/ape/PDF/Disserta%C3%A7%C3%B5es%20e%20Teses/Hist%C3%B3ria-UFES/UFES_PPGHIS_BRUNO_SANTOS_CONDE.pdf. Acesso em 12/02/2024.

16.

ZANON, Marilena. **Reflexões sobre o ensino de língua portuguesa no século XVIII: "carta primeira" do verdadeiro método de estudar**. Dissertação de Mestrado em Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1999, 151 f. Não se encontra digitalizado pela instituição. Acesso em 12/01/2024.

17.

SOARES, Flávia dos Santos. **O Professor de Matemática no Brasil (1759-1879):** aspectos históricos. Tese de Doutorado em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007, 198 f. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/9523>. Acesso em 12/01/2024.

18.

KANTOR, Iris. **De Esquecidos e Renascidos:** a historiografia acadêmica luso-ibérica. Tese de Doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002, 290 f. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-05082022-144251/publico/2002_IrisKantor.pdf. Acesso em 12/01/2024.

19.

LIMA, Sheila Conceição Silva. **Rebeldia no Planalto:** A expulsão dos padres jesuítas da Vila de São Paulo de Piratininga no contexto da Restauração (1627-1655). Dissertação de Mestrado em História pela Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006, 159 f. Disponível em: https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2006_LIMA_Sheila_Conceicao_Silva-S.pdf. Acesso 12/01/2024.

20.

CARVALHO, Flavio Rey de. **Entre “luzes” e “trevas”:** o padroado e as origens da reforma pombalina da Universidade de Coimbra. Tese de Doutorado em Ciência da Religião pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2019, 434 f. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/22752>. Acesso em 12/01/2024.

21.

COUTO, Edilece Souza. **A puxada do mastro. transformações históricas da festa de São Sebastião em Olivença (Ilhéus-BA).** Dissertação de Mestrado em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo, 1998, 186 f. Não se encontra digitalizada pela instituição. Acesso em 12/01/2024.

22.

COSTA, Renata Ferreira. **Um caso de apropriação de fontes textuais:** memória histórica da capitania de São Paulo, de Manuel Cardoso de Abreu, 1796. Tese de Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012, 510 f. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-11012013-120603/pt-br.php>. Acesso em 12/01/2024.

23.

PASSOS, Claudio Cesar Manso. **Formação continuada do professor de Matemática:** uma evolução histórica. Dissertação de Mestrado em Educação Matemática pela Universidade Santa Úrsula. Rio de Janeiro, 2000, 356 f. Não se encontra digitalizada pela instituição. Acesso em 12/01/2024.

24.

OLIVEIRA, Cleia Rodrigues de. **Migrações e práticas comerciais na fronteira luso-espanhola:** o caso do povo chiquitano após a expulsão dos jesuítas da chiquitania (1767-1789). Dissertação de Mestrado Profissional em Estudos Fronteiriços pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Corumbá, 2014, 113 f. Disponível em: <https://ppgefcpn.ufms.br/files/2016/01/Cleia-Rodrigues.pdf>. Acesso em 12/01/2024.

25.

SILVA, Diana de Cassia. O processo de escolarização no Termo de Mariana (1772-1835). Dissertação de Mestrado em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2003, 180 f. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-9JGGAH>. Acesso em 12/01/2024.

26.

NEUMANN, Eduardo Santos. **Práticas letradas guarani: produção e usos da escrita indígena (séculos XVII e XVIII)**. Tese de Doutorado em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005, 381 f. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/34/teses/EduardoSantosNeumann.pdf>. Acesso em 12/01/2024.

27.

SANTOS, Vera Maria dos. **A mulher de posses e a instrução elementar na capitania de Sergipe del Rey nos anos setecentos**. Tese de Doutorado em Educação pela Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, 2011, 270 f. Disponível em: <https://ri.ufs.br/handle/riufs/4583>. Acesso em: 10/01/2024. O trabalho também aparece ao em “pombal; jesuítas”.

28.

DUSSO, Marcos Aurelio. **Do mecanismo de proteção jurídico-institucional utilizado nos modelos de estado absolutista e despótico iluminista: da monarquismo e sua utilização, nos processos de expulsão dos jesuítas, em Portugal e na França**. Tese de Doutorado em Direito pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018, 116 f. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/180834>. Acesso em 12/01/2024.

29.

SILVA, José Carlos De Araujo. **As aulas régias na capitania da Bahia (1759-1827): pensamento, vida e trabalho de nobres professores**. Tese de Doutorado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2006, 224 f. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/14137>. Acesso em 12/01/2024.

30.

MARTINELLI, Rogger. **A educação de jovens e adultos no estado do espírito santo: uma análise construtiva e reflexiva do livro didático de biologia**. Dissertação de Mestrado Profissional em Ensino de Biologia em Rede Nacional pela Universidade Federal do Espírito Santo. Belo Horizonte, 2019, 144 f. Disponível em: <https://www.profbio.ufmg.br/wp-content/uploads/2021/02/Rogger-Martinelli-TCM-ok.pdf>. Acesso em 12/01/2024.

31.

MALHEIROS, Márcia Fernanda Ferreira. **Índios misturados: identidade e desterritorialização no século XIX**. Dissertação de Mestrado em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2001, 198 f. Não se encontra digitalizada pela instituição. Acesso em 12/01/2024.

32.

NAGEL, Liane Maria. **A História de San Angel Custodio - redução de fronteira ao contexto dos trinta povos guarani-jesuíticos da região Platina**. Dissertação de Mestrado em História pela

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1994, 369 f. Não se encontra disponível no repositório da instituição em formato digital ou meio físico, aparece apenas como uma referência em alguns artigos. Acesso em 10/01/2024. A dissertação também aparece ao se procurar pela entrada “guerra guaraníca” e “sete povos”.

33.

TEGÃO, Afrânio William. **Os inícios do ensino superior no Brasil Colonial**: a formação do professor no século XVI. Dissertação de Mestrado em Educação pela Universidade Metodista de Piracicaba. Piracicaba, 2008, 138 f. Disponível em: https://iepapp.unimep.br/biblioteca_digital/visualiza.php?cod=NDU4. Acesso em 12/01/2024.

34.

MOTA, Ademar Benedito Ribeiro da. **O processo de municipalização do ensino em Porto Feliz - SP**: uma análise do caminho percorrido. Dissertação de Mestrado em Educação pela Universidade de Sorocaba. Sorocaba, 2008, 92 f. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=166145. Acesso em 12/01/2024.

35.

FREITAS, Mauriene Silva de. **Discurso de constituição de brasilidade linguística**: colonização, literatura e língua(s) no Brasil (XVI-XIX). Dissertação de Mestrado em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba (João Pessoa). João Pessoa, 2010, 115 f. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/25556?locale=pt_BR. Acesso em 12/01/2024.

36.

FRANÇA, Sônia Maria Mendes. **Retrospectiva histórica da arte-educação no Brasil**. Dissertação de Mestrado em Educação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo, 2003, 122 f. Não se encontra digitalizada pela instituição.

37.

REZENDE, Tadeu Valdir Freitas de. A conquista e a ocupação da Amazônia brasileira no período colonial: a definição das fronteiras. Tese de Doutorado em História Econômica pela Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005, 336 f. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-16072007-123916/publico/TESE_TADEU_VALDIR_FREITAS_REZENDE.pdf. Acesso em 12/01/2024.

Apêndice B

COMPILAÇÃO DOS DADOS SOBRE O MARQUÊS DE POMBAL E O CINEMA

Compilação dos dados sobre o Marquês de Pombal e o cinema nas bases de dados da Cinemateca Nacional, Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, *Cinemateque Française*, *European Filme Gateway*, *Filmoteca Española*, *British Film Institute* e *IMDb*.

Observação: nos sites estrangeiros as palavras foram traduzidas e buscadas no original em português.

Palavra-chave: “**Dom José I**”

Cinemateca: 29 registros. Destes apenas 2 tratam sobre o assunto, encontrado na Cinemateca Nacional. Na Cinemateca Portuguesa foram encontrados 175 vídeos com a palavra-chave “Dom José I”, porém nenhum destes registros eram filmes e/ou o período pombalino.

“Tiradentes” (1998). Direção: Oswaldo Caldeira. Gênero: Drama. Categorias: Longa-metragem/Sonoro/Ficção. COR, 120min.

“Tiradentes (Tiradentes ou o mártir da liberdade)” (1917). Direção: Perassi Felice, produzido por Aliano Filmes. Gênero: Drama. Categorias: Longa-metragem/Silencioso/Ficção. PeB. Não disponível em vídeo.

Palavra-chave: “**Marquês de Pombal**”

Apenas 1 entrada na Cinemateca Portuguesa e *European Filme Gateway*, trata-se de um documentário (Céu de Outono, direção: Manuel Luís Vieira, 1934), porém não faz referência à Pombal ou período pombalino.

Palavra-chave: “**Pombal**”

Foram encontradas 22 entradas no banco da Cinemateca Nacional com o termo, porém nenhuma faz referência ao período ou ao ministro. 7 entradas na Cinemateca Portuguesa, destas 2 documentários, sendo 1 “Céu de Outono” e 1 documentário “Lisboa de Ontem e de Hoje” (direção: Augusto Fraga, 1956). A cidade de Lisboa antes do terremoto de 1755 através do uso de gravuras da época.

Palavra-chave: “**Jesuítas**”

Foram encontradas 7 entradas, destas 4 tratam sobre o tema pesquisado.

“Cine Jornal Brasileiro V.2, N.192” (1943), produzido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda.

“Sete Povos das Missões” (1973), direção: Renato Neumann. Gênero: documentário didático.

“Jesuítas e a arquitetura religiosa do século XVII” (1979-1980), direção: Marcos Cunha. Gênero: documentário.

“Fragmentos de Brasil e Portugal (título atribuído)” (1917), gênero compilações.

Palavras-chave: “**Missões Jesuíticas**” 4 entradas.

Foram encontradas 3 entradas a Cinemateca Portuguesa, porém das duas que faziam referência ao tema tratavam das missões em Angola e Timor-Leste. 1 entrada na cinemateca brasileira.

“Missões jesuíticas: guerreiros da fé” (2005). Direção: (?), produzido por Senado Federal.

Palavras-chave: “**Missões**” 79 entradas.

Destas, apenas 8 tratam sobre o tema pesquisado.

“Missões Jesuíticas: guerreiros da fé” (2005). Produzido pelo Senado Federal, direção: Chico Sant’anna e Deralgo Goulart. Gênero: Documentário. Categorias: Longa-metragem/Sonoro/Não ficção. COR, 88 min.

“Tava, a casa de pedra” (2012). Produzido por Vídeo das Aldeias, direção: Ariel Kuaray Ortega, Ernesto de Carvalho, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Vincent Carelli. Gênero: Documentário/Documentário etnográfico. Categorias: Longa-metragem/Sonoro/Não ficção. COR, 78 min.

“Bicicletas de Nhanderú” (2011). Produzido por Vídeo das Aldeias, direção: Patrícia Ferreira e Ariel Ortega. Gênero: Documentário/Documentário etnográfico. Categorias: Sonoro/Não ficção. COR, 45 min.

“Canal 100 – Jornal N.83x51 (1983). Produções Carlos Niemeyer Filmes Ltda. Cita as ruínas da Igreja de São Miguel das Missões (RS). Categoria: Cine Jornal/Sonoro/Não ficção. COR.

“Ruínas das Missões – Rio Grande do Sul (título atribuído)” (1950-1956). Imagens de ruínas, sinos, afrescos e estátuas. Gênero: Documentário. Categorias: Curta-metragem/Sonoro/Não ficção. 2 min.

“Enfoques III – Missões” (1973). Gênero: Direção: Renato Neumann, produzido pelo Instituto Nacional de Cinema. Gênero: Documentário didático. Categorias: Curta-metragem/Sonoro/Não ficção. COR, 9 min.

“Sete Povos das Missões” (1973). Direção: Renato Neumann. Gênero: Documentário didático. Categorias: Curta-metragem/Sonoro/Não ficção. COR, 8 min.

“A fé e a flor” (1980). Direção: Talula Campos, produzido por Tacape Filmes S.A. Gênero: documentário. Categorias: Curta-metragem/Sonoro/Não ficção. COR, 7 min.

Palavra-chave: “**Índios**” 165 entradas.

Destas, apenas 5 tratam sobre o tema pesquisado.

“Aldeia” (2000). Direção e produção: Geraldo Poli. Gênero: comédia. Categorias: Curta-metragem/Sonoro/Ficção. COR, 10 min.

“Terra dos índios” (1979). Direção: Roberto Beluco, produzido por Produções Cinematográficas Mapa Ltda. Gênero: documentário. Categorias: Longa-metragem/Sonoro/Não ficção/Filme em episódios. COR, 105 min.

“O Guarani” (1979). Direção: Fauzi Mansur, produzido por Virgínia Filmes e Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A. Gênero: Aventura. Categorias: Longa-metragem/Sonoro/Ficção. COR, 135 min.

“República Guarani” (1981). Direção: Plinio Garcia Sanchez, produzido por Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. Gênero: documentário. Categorias: Longa-metragem/Sonoro/Não ficção. COR, 100 min.

“Terra dos índios” (1967-68). Direção: Ari Fernandes, produzido por Procitel Produções Cine Televisão. Gênero: aventura. Categorias: Curta-metragem/Sonoro/Ficção. BP, 22 min.

Palavra-chave: “**Indígenas**”, 75 entradas.

Destas, apenas 2 tratam de fato sobre tema pesquisado.

“Entre os índios do Sul” (1947). Direção: Heinz Forthmann, produzido por S.P.I. – Serviço de Proteção ao Índio. Gênero: Documentário. Categorias: Sonoro/Não ficção. BP, 18 min.

“República Guarani” (1981). Direção: Plinio Garcia Sanchez, produzido por Embrasilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. Gênero: documentário. Categorias: Longa-metragem/Sonoro/Não ficção. COR, 100 min.