



ST14

MORAL E ESTÉTICA NA HISTÓRIA: DISCURSOS, PRÁTICAS E PROCESSOS FORMATIVOS EM CONTEXTOS DE MODERNIDADE E RUPTURA

Coordenadores:
Renata Garcia Campos Duarte
João Victor Jesus Oliveira Nogueira
Daniela Oliveira Ramos dos Passos

XIII

EPHIX UFMG
2026

ENCONTRO DE PESQUISA EM HISTÓRIA - UFMG

Educação artística e moral no Brasil oitocentista: o caso de Abigail de Andrade

Karen Faria Arantes

Mestranda em História

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Agência Financiadora: CAPES

karenfariaarantes@gmail.com

Resumo: No século XIX, a formação artística brasileira esteve vinculada aos projetos de modernização do Império, sendo conduzida por instituições responsáveis não apenas pelo ensino das artes, mas também pela definição de valores morais e estéticos. A Academia Imperial de Belas Artes consolidou-se como principal espaço de legitimação artística. Entretanto, esse sistema formativo foi concebido prioritariamente para artistas homens, restringindo o acesso feminino. Somente com a inauguração do curso feminino no Liceu de Artes e Ofício que as mulheres passaram a ter acesso a um ensino institucional. É nesse cenário que se insere a pintora Abigail de Andrade (1864–1891), uma das pioneiras a alcançar reconhecimento público no sistema artístico imperial. Formada no Liceu e participante da Exposição Geral de 1884, sua experiência permite observar como a educação artística feminina foi estruturada por práticas pedagógicas específicas. Tais procedimentos revelam formas mediadas de aprendizagem que conciliavam a formação com os valores morais, evidenciando a constante negociação entre profissionalização feminina e normas sociais de gênero.

Palavras-chave: Educação artística; moralidade; gênero.

Introdução

As pesquisas sobre a arte brasileira do século XIX têm desempenhado papel fundamental na revisão crítica da historiografia artística, tradicionalmente orientada por narrativas canônicas e masculinas. A partir desse movimento, os estudos dedicados às mulheres artistas tornaram-se centrais para compreender as dinâmicas de formação, produção e legitimação no sistema artístico imperial.

Para Linda Nochlin (2016, p. 8-9), a reduzida presença de mulheres no cânone artístico não pode ser explicada por diferenças biológicas ou por uma suposta falta de talento feminino. A autora afirma que as desigualdades no campo artístico são resultado de estruturas sociais e

educacionais atravessadas por marcadores de gênero, raça e classe, que historicamente limitaram o acesso de mulheres e outros grupos marginalizados ao campo.

Assim, ao longo do século XIX, a ampliação dos espaços de instrução para as mulheres não significou a superação das desigualdades de gênero. No domínio das artes, o acesso feminino ao ensino formal ocorreu de maneira gradual e sob condições específicas, frequentemente condicionadas por concepções morais que delimitavam quais conhecimentos eram considerados apropriados para as mulheres, por exemplo, o estudo de modelo vivo. Adiante, entenderemos como se deu o ensino artístico no Brasil dos oitocentos a partir de duas instituições: a Academia Imperial de Belas Artes e o Liceu de Artes e Ofícios.

Academia Imperial de Belas Artes

Com a chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro em 1808, a cidade passou por um processo acelerado de transformação. De uma capital colonial com infraestrutura precária, foi necessário transformá-la em sede de um império ultramarino. Nesse contexto, tornou-se urgente melhorar a vida urbana e fomentar instituições culturais que expressassem o prestígio e a modernidade do novo centro político. Entre essas iniciativas estava a criação de espaços voltados às artes e ao ensino, que pudessem conferir ao Brasil uma imagem de civilização comparável às nações europeias.

Para adaptar a cidade do Rio de Janeiro à posição de capital do Império Português, d. João implementa uma série de medidas - dentre elas, a criação de uma Academia de Belas Artes -, que visava a dar ao Brasil um perfil atualizado, lançando as bases de instituições que promovessem a infraestrutura econômica — necessária ao desempenho capitalista - e à fundamentação cultural — indispensável à formação de uma elite local, segundo os parâmetros iluministas (OLIVEIRA, M. et al., 2013 p. 64)

Em 1816, com a queda de Napoleão, artistas franceses sob chefia de Jacques Le Breton, são contratados para a chamada Missão Francesa, seu objetivo era implantar uma academia de artes que servisse tanto à formação de artistas quanto à difusão de padrões estéticos europeus no Brasil. Então, em 12 de agosto de 1816 são criadas as bases da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Uma década depois essa ideia se concretizou e a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) é de fato inaugurada. (OLIVEIRA, M. et al., 2013. p. 81-84)

O funcionamento da AIBA assemelhava-se ao modelo das academias europeias, sobretudo a de Paris. Todavia, conforme Sonia Pereira (2021, p.16) é importante destacar que: “A produção artística acadêmica [...] nunca foi uniforme e nem sempre acompanhou rigidamente a teoria que lhe dava sustentação.” Os alunos participavam de concursos, exposições anuais e disputavam prêmios que lhes garantiam prestígio e, em alguns casos, bolsas para estudar na Europa. A produção artística acadêmica estava fortemente ligada às encomendas oficiais, voltadas para retratar a família imperial, os heróis nacionais e episódios da história do Brasil, reforçando o caráter político da instituição.

Sobre o programa pedagógico, inicialmente, Le Breton elaborou um documento fundamental que funcionava como um projeto de organização do ensino, abrangendo tanto as belas-artes quanto os ofícios e conferindo à instituição o caráter de uma escola dupla. Esse texto serviu de base para o estatuto provisório da AIBA, vigente até 1831, para a Reforma Lino Coutinho (30/12/1831), que orientou os dezessete anos da administração de Félix Émile Taunay (1834–1851), e para a Reforma Pedreira (14/05/1855), concebida por Manoel de Araújo Porto-Alegre (FERNANDES, C. 2007, n.p.).

Conforme o Artigo nº 4 do Decreto nº 1.603, de 14 de Maio de 1855, o Curso de Estudos foi dividido nas seguintes sessões:

Quadro 1: Plano de Estudos após a Reforma Pedreira

SESSÕES	DISCIPLINAS
Arquitetura	Arquitetura Civil
	Desenho Geométrico e Industrial
	Desenho de Ornatos
Escultura	Escultura de Ornatos
	Estatuária
	Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas
Pintura	Desenho Figurado
	Pintura Histórica
	Pintura de Paisagens, Flores e Animais

Ciências Acessórias	Anatomia e Fisiologia das Paixões
	História das Belas Artes, Estética e Arqueologia
	Matemáticas Aplicadas
	Modelo Vivo
	Perspectiva e Teoria das Sombras

Fonte: Collecção das Leis do Imperio do Brasil de 1855

Em relação ao modelo vivo, a Reforma Pedreira dizia o seguinte:

A escolha dos modelos vivos para esta aula será feita pelos Professores das Secções de Pintura, e Escultura, que os deverão procurar em todas as variedades da especie humana, a fim de que os artistas os possam estudar e fielmente representar em suas composições. (BRASIL, 1855, art. 15)

Além de estudar a anatomia, o modelo vivo também visava compreender movimento, equilíbrio, tensão muscular e expressão corporal. O ensino era particularmente importante para os alunos de Pintura Histórica, considerada o gênero mais prestigiado da hierarquia acadêmica. Embora o estudo do nu fosse considerado indispensável para a formação artística, ele enfrentava resistência moral. Para legitimar a atividade, a Academia insistia em associá-la às práticas das grandes academias europeias.

Durante grande parte do século XIX, o modelo vivo foi pensado quase exclusivamente como um corpo masculino, já que a presença feminina como modelo era muito mais limitada do que a masculina. A tradição acadêmica sempre tratou o nu feminino com maior cautela, justamente porque a exposição do corpo da mulher estava mais diretamente associada a preocupações de decoro e sexualidade. É importante lembrar que modelo vivo acadêmico não tinha como finalidade representar um indivíduo real, mas sim uma figura idealizada. Esse procedimento estava ligado à tradição clássica: inspirados na Arte Antiga e no Renascimento, os artistas observavam a natureza, mas corrigiam-se seus “defeitos” para alcançar um ideal de beleza (CARVALHO, 2024, p. 27-32).

Em relação à participação de mulheres artistas, desde a fundação da AIBA até a transformação em Escola Nacional de Belas Artes, só atuaram durante as Exposições Gerais entre 1845 a 1884. Em geral, essas artistas vinham de grupos sociais privilegiados e tinham orientações de professores particulares ou aulas em ateliês privados. De forma ampla

apresentavam retratos, naturezas-mortas, paisagens, flores, cenas de gênero, além de cópias de obras consagradas. A predominância desses gêneros relacionava-se tanto às limitações impostas à formação feminina quanto aos valores morais da época, que restringiam o acesso das mulheres ao estudo sistemático da anatomia e do modelo vivo, fundamentais para a execução da pintura histórica (SOUZA, 2014, p. 236-238). Ainda assim, algumas expositoras conseguiram conquistar reconhecimento, como Abigail de Andrade, que veremos adiante.

Liceu de Artes e Ofícios

Concebida e organizada por Francisco Joaquim Bethencourt da Silva, a Sociedade Propagadora das Belas Artes (SPBA) foi criada em 23 de novembro de 1856, durante uma assembleia realizada em uma sala do antigo Museu Nacional. A SPBA defendia a educação como instrumento de progresso social, buscando oferecer ensino gratuito voltado principalmente às classes médias e populares. Assim, a instituição foi concebida não apenas como um espaço de formação profissional, mas como um instrumento moral e social da população trabalhadora. No contexto do Segundo Reinado, a educação era frequentemente entendida como um meio de combater problemas sociais, principalmente à falta de instrução. Conforme o texto institucional da SPBA, a educação seguia com o seguinte modelo: “Apontemos, pois, summmariamente, o que faz a bem da instrução popular, o Lycêo de Artes e Offícios, que na phrase, de S. M. O Sr. D. Pedro II, - Não é só educador, é também moralizador” (1883, p. 6-7).

Em 1858, após um período de idealização e organização estrutural e pedagógica, o Liceu de Artes e Ofícios (LAO) é inaugurado no consistório da antiga Igreja Matriz do Santíssimo Sacramento da Antiga Sé. Então, desde sua fundação, o Liceu organizou-se como uma escola prática, combinando instrução artística, científica e profissional, preparando os alunos para o mercado de trabalho ligado às artes aplicadas, à indústria e ao artesanato urbano. O sistema educacional do Liceu baseava-se em cursos noturnos e acessíveis, permitindo que trabalhadores frequentassem as aulas após o expediente. Dentro desse projeto educacional, o curso feminino, inaugurado em 1881, ganhou destaque como uma iniciativa voltada à formação artística e profissional das mulheres, ampliando sua participação no espaço educacional e no trabalho urbano. Embora inserido nos limites sociais do século XIX, o ensino destinado às alunas representou uma inovação significativa, pois oferecia instrução sistemática fora do ambiente doméstico. Enfatizando o caráter técnico do Liceu:

[...] com o objetivo de promover a capacitação técnica e artesanal de quadros para a criação de uma indústria nacional. Nesse espírito, a abertura da instituição para as mulheres tinha em vista um público específico: o de mulheres pobres que necessitavam contribuir para o sustento de suas famílias. Nesse sentido, prevalecia na instituição uma concepção utilitária sobre a finalidade das disciplinas artísticas, como o desenho, considerado uma base importante para a realização de produções de caráter aplicado. (SIMIONI, 2013, p.13)

Além disso, a prática da cópia ocupava uma posição central no método pedagógico do Liceu de Artes e Ofícios. Ela não era entendida como mera imitação mecânica, mas como um instrumento de formação técnica do trabalhador-artista, capaz de dominar formas, proporções, ornamentos e princípios do desenho aplicados à indústria e às artes decorativas. Conforme o Art. 70 do Estatuto do LAO (1882, p. 35): “Na aula de desenho de ornatos poder-se-ha fazer duas series de concurso: uma na aula de cópia de estampa e outra na de cópia de gesso.”

Já as disciplinas femininas concentravam-se em áreas consideradas socialmente adequadas às mulheres, ligadas às artes aplicadas e ao trabalho manual refinado (Quadro 2). O funcionamento do curso feminino refletia simultaneamente avanços e restrições: ao mesmo tempo em que ampliava o acesso das mulheres à educação artística, mantinha distinções de gênero no currículo e nas expectativas sociais. Mesmo assim, o Liceu consolidou-se como um importante espaço de formação cultural e profissional feminina no Rio de Janeiro, inserindo as mulheres no projeto de modernização do trabalho e da produção artística nacional.

Quadro 2: Disciplinas oferecidas pelo LAO em 1882.

CURSO	DISCIPLINAS
Curso Profissional	Desenho Elementar
	Desenho de Ornatos
	Desenho de Figuras
	Desenho Linear Geométrico
	Desenho de Máquinas
	Arquitetura Civil
	Escultura
	Música
	Português (gramática e leitura)

	Francês
	Inglês
	Aritmética
	Álgebra
	Geometria Plana
	Geometria do Espaço
	Geometria Descritiva
Curso Comercial	Desenho Linear Geométrico
	Caligrafia
	Português
	Francês (1º e 2º ano)
	Aritmética
	Inglês
	Geografia e Álgebra
	Noções de Geometria
Curso Feminino	Desenho de Figura
	Desenho de Ornatos
	Música
	Português (gramática e leitura)
	Aritmética

Fonte: A Sociedade Propagadora das Bellas-Artes e o Lycêo de Artes e Offícios do Rio de Janeiro. 1883. Disponível em: Biblioteca Digital de Obras Raras da UFRJ.

Abigail de Andrade: vida e trajetória

Abigail de Andrade nasceu na cidade de Vassouras, no interior do Rio de Janeiro, em 1864. Filha do médico José Maria de Andrade e D. Maria Carolina de Andrade, sua família estava ligada à elite cafeeira. Não há muitas informações detalhadas a respeito de sua formação,

"contudo, mesmo tendo vindo da provinciana Vassouras e vivendo na pouco menos provinciana Rio de Janeiro de meados do século XIX, onde à mulher, especialmente das classes altas, não era permitida a entrada no mercado de trabalho" (OLIVEIRA, C. 2011, n.p.), Abigail passa a morar com sua tia D. Rosa Fernandes de Almada e se matricula no Liceu de Artes e Ofícios. Assim, a artista participa em 1882 da Exposição do LAO e, em 1884, da Exposição Geral de Belas Artes da AIBA.

Uma figura de destaque na vida e obra de Abigail de Andrade é Angelo Agostini. Este, além de ter forte ligação com a vida profissional da artista, também foi seu parceiro amoroso durante seus últimos anos. Mesmo Agostini sendo casado, pai de uma filha e duas décadas mais velho que Abigail, ambos iniciaram o relacionamento que teve como fruto uma filha, Angelina Agostini. Tal fato foi um escândalo na sociedade carioca, o que levou o casal a se mudar para Paris em 1888.

Durante sua estadia na capital francesa, Abigail de Andrade produziu algumas obras e participa ao lado da artista pernambucana Alice Santiago da Exposition Universelle de Paris, apresentando algumas de suas obras. Pouco tempo depois da mudança, após uma gravidez, Abigail e o segundo filho faleceram vítimas de uma tuberculose. Conforme Cláudia Oliveira (2011, n.p.), o relacionamento da artista com Angelo Agostini sofreu controle total da moral da época, o que levou ao seu afastamento do convívio com a geração artística de seu tempo. Abigail de Andrade caiu no esquecimento.

Exposição do LAO em 1882

Em 18 de março de 1882, a primeira “exposição geral” organizada pela Sociedade Propagadora das Belas Artes foi inaugurada no edifício do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Surgindo como alternativa às tradicionais mostras promovidas pela Academia Imperial de Belas Artes, a exposição ocorreu em um momento em que a Academia enfrentava reformas e não conseguia realizar suas exposições gerais, abrindo espaço para que o Liceu assumisse temporariamente esse papel no circuito artístico brasileiro.

A mostra reuniu cerca de 70 artistas e mais de 400 obras, abrangendo pintura, desenho, gravura, escultura, arquitetura e fotografia. Aberta ao público por quase três semanas e prestigiada pelo Imperador e por autoridades políticas e culturais, tornou-se a primeira grande exposição artística. Na sessão de desenho Abigail apresenta as seis seguintes obras: A manhã

(Cópia de um grupo em mármore do escultor alemão Schelling)¹. Vênus e o amor (Cópia do original do mesmo escultor). Fauno do cabrito (Cópia de gesso). Idem, idem (idem). Academia de Julien. Idem, idem (NOVELLI DURO, 2024, p. 204-205).²

A participação de Abigail de Andrade nessa exposição é particularmente significativa por representar sua primeira aparição pública no circuito artístico da Corte e como aluna do LAO. Nos chama atenção o fato de que grande parte dessas cópias foi realizada a partir de referências artísticas contemporâneas em circulação na Europa e não exclusivamente de modelos vinculados à tradição clássica.

Imagem 1: Johannes Schilling. *A manhã*. Séc. XIX. Bronze. Dresden, Alemanha.



Fonte: Deutsche Digitale Bibliothek

Imagem 2: Johannes Schilling. *Vênus*. Séc. XIX. Alemanha.

¹ Johannes Schilling (23 de junho de 1828, Mittweida, Saxônia - 21 de março de 1910, Klotzsche, Dresden, Alemanha) foi um escultor alemão de destaque no século XIX, reconhecido pela produção de monumentos públicos e obras que marcaram a escultura acadêmica

² Não foram encontradas reproduções das obras da artista. Inserimos reproduções das obras usadas como modelo para cópia.



Fonte: Wikimedia Commons

O Salão de 1884

A 26ª Exposição Geral de Belas Artes (EGBA), realizada entre agosto e novembro de 1884, no Rio de Janeiro, marcou o encerramento de uma importante etapa da história artística brasileira. Foi a última mostra promovida pela AIBA e também a derradeira edição realizada sob o regime monárquico, assim, assumindo um significado simbólico de transição política e institucional. A exposição reafirmou o papel da Academia como principal espaço de formação, reconhecimento e difusão das artes no país ao reunir obras de pintura, escultura, arquitetura e outras manifestações artísticas.

Foram apresentadas aproximadamente 460 obras, das quais 448 estavam catalogadas. A organização da mostra dividia os trabalhos em seções dedicadas à Pintura, Escultura, Arquitetura e Fotografia. Entretanto, o crítico Félix Ferreira (2012, p. 178-179) propôs uma classificação mais detalhada, distribuindo as obras em quatro grandes seções. A primeira reunia trabalhos de desenho, artes gráficas e fotografia; a segunda era dedicada à arquitetura e à escultura. A terceira seção, denominada Galeria Nacional, congregava obras dos fundadores da Academia, de artistas brasileiros formados pela instituição e de artistas estrangeiros que abordavam temas relacionados ao país, contribuindo para a consolidação de uma escola artística nacional. Já a quarta seção, chamada Galeria da Exposição, abrangia uma ampla variedade de produções. Nela estavam

reunidos trabalhos de alunos e amadores, pinturas alegóricas e decorativas executadas em diferentes suportes, representações de flores, frutos e animais, pinturas de gênero, paisagens e marinhas, retratos, obras de temática religiosa e pinturas históricas. Essa organização evidencia a diversidade de gêneros e técnicas presentes na mostra, bem como a amplitude dos critérios adotados para a exposição das obras.

A diversidade de técnicas e linguagens presentes na exposição contribuiu para questionar as divisões tradicionais estabelecidas pela Academia entre as belas-artes e as chamadas artes mecânicas. A inclusão de meios como a fotografia evidencia o crescente reconhecimento de práticas ligadas à reprodução de imagens e às transformações da cultura visual no final do século XIX. A repercussão da 26ª EGBA foi amplamente divulgada e comentada pela imprensa, que desempenhou papel fundamental na mediação entre artistas, obras e público. Jornais e revistas dedicaram extensos comentários à exposição, avaliando seus aspectos técnicos, temáticos. Dessa forma, os periódicos atuaram não apenas como veículos de divulgação, mas também como importantes agentes de legitimação e construção do valor simbólico e moral das produções artísticas apresentadas (ARANTES, K. 2025, p. 75-76).

Conforme o Catálogo de Obras, Abigail apresentou as seguintes obras na sessão de pintura:

O cesto das compras (estudo do natural), Objectos de toilette (dito), Armas de caça (dito), Um canto do meu atelier (dito), Retrato, Dito, Uma Virgem de Raphael (cópia), Avó e neta, de H. Reck (dita), Cabeça de estudo, de A. Agostini (dita), além dos itens 10 a 14, identificados no catálogo apenas como “Estudo de desenho do gesso” e “Dito dito” para os trabalhos subsequentes. (1884, p. 3-4)

A artista foi premiada com a Primeira Medalha de Ouro, algo até então inédito para uma mulher. Duas de suas obras foram premiadas: o autorretrato *Um canto do meu ateliê* (Imagem 3) e a natureza-morta *O Cesto de Compras* (Imagem 4). Em *Um canto do meu ateliê*, Abigail mostra um ambiente interno repleto de elementos ligados à prática artística. Nota-se uma questão interessante: Insley Pacheco fotografou Abigail juntamente de sua tia D. Rosa Fernandes de Almada (Imagem 5). Essa fotografia serve como modelo para o quadro, como de costume para época e tendo em vista que os ateliês frequentados por mulheres também não haviam modelos, então o uso da fotografia torna-se essencial na produção. Todavia o ambiente na fotografia é mais simples e minimalista em relação ao autorretrato, destacando somente a artista sentada diante de um cavalete e sua tia. Além de usar a fotografia como modelo, observamos que a artista insere

cópias em seu autorretrato. Dentre essas cópias notamos algumas obras de Rafael Sanzio como *Os anjos da Madonna Sistina* (Imagem 6) e a *Madona de Bridgewater* (Imagem 7). Ainda, observamos uma cópia de um quadro intitulado *Avó e Neta* (Imagem 8) que indica ser de Hermine von Reck³. A cópia da obra de von Reck, pintora e retratista alemã contemporânea a Abigail, aponta o conhecimento e a circulação de referências entre artistas mulheres do período. Além dessas pinturas, Abigail insere uma cópia de sua obra *O Cesto de Compras*.

A participação de Abigail de Andrade na 26ª EGBA revela a continuidade da prática já observada em sua apresentação na Exposição do LAO em 1882: a coexistência entre o estudo de obras consagradas da tradição artística e a reprodução de trabalhos de artistas contemporâneos a ela. Nesse contexto, o reconhecimento obtido por Abigail por meio da premiação acadêmica indica não apenas a qualidade de sua execução, mas também a consonância de sua produção com os critérios de excelência defendidos pela instituição.

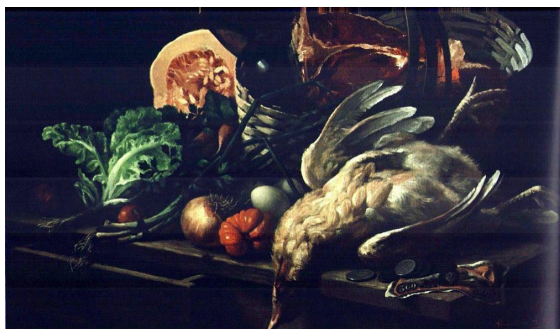
Imagem 3: Abigail de Andrade. *Um canto do meu ateliê*. 1884. Óleo sobre tela. Coleção de Sérgio e Hecilda Fadel, Rio de Janeiro.



Fonte: Wikimedia Commons

³ Hermine von Reck: pintora alemã (1833-1906), os retratos foram os mais comuns quando observamos o conjunto de sua obra. Não encontramos a obra exata que Abigail de Andrade utilizou para a cópia, inserimos uma obra semelhante.

Imagem 4: Abigail de Andrade. *O Cesto de Compras*. 1884. Óleo sobre tela. Coleção Particular



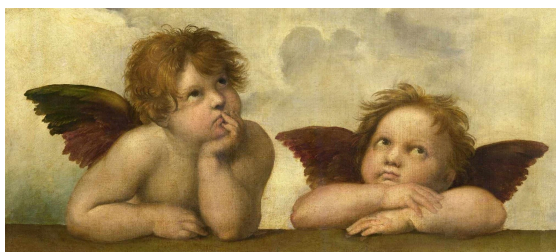
Fonte: Wikimedia Commons

Imagem 5: Insley Pacheco. *Fotografia de Abigail e sua tia*. c. 1882.



Fonte: Guia das Artes; fotografia reproduzida por cortesia de Míriam Andréa de Oliveira.

Imagem 6: Detalhe. Rafael Sanzio. *Madona Sistina*. 1515. Óleo sobre tela. Pinacoteca dos Mestres Antigos. Alemanha



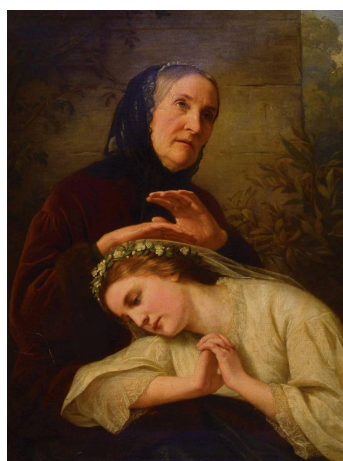
Fonte: Wikimedia Commons

Imagem 7: Rafael Sanzio. *Madona de Bridgewater*. 1507. Óleo sobre madeira. Scottish National Gallery. Escócia



Fonte: Wikimedia Commons

Imagem 8: Hermine von Reck. *Avó consolando neta*. Óleo sobre tela. Final do séc. XIX. Alemanha



Fonte: MutualArt

Considerações

Constatamos que a formação artística feminina no Brasil oitocentista esteve diretamente vinculada às estruturas institucionais e aos valores morais que orientavam o ensino das artes. A análise dos planos pedagógicos da AIBA e LAO evidenciou que a abertura do ensino às mulheres, especialmente após a criação do curso feminino em 1881, ocorreu de maneira controlada, estabelecendo limites específicos à aprendizagem artística. A restrição ao estudo do modelo vivo, elemento fundamental da pedagogia acadêmica, condicionou a formação feminina à

adoção de práticas alternativas, como a cópia e o uso da fotografia, revelando um processo formativo mediado que conciliava a educação artística com as normas sociais de gênero vigentes.

Portanto, as cópias não constituíam meros exercícios mecânicos, mas integravam um sistema pedagógico baseado na observação e reprodução de modelos considerados exemplares. Suas pinturas evidenciam, assim, a incorporação de modelos legitimados pela Academia e revelam como a circulação de obras clássicas e contemporâneas participava da construção dos valores artísticos que orientavam a formação e a consagração dos artistas no Brasil do século XIX. Assim, a trajetória de Abigail de Andrade, analisada a partir das cópias nas exposições e, sobretudo, de seu autorretrato, permitiu compreender como tais limitações não impediram a construção de uma atuação artística consistente. O autorretrato emerge, assim, como espaço de experimentação técnica e afirmação profissional, constituindo uma estratégia de inserção no sistema artístico imperial.

Fontes:

ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS ARTES. **Catálogo das obras expostas na Academia das Belas Artes em 23 de agosto de 1884.** Rio de Janeiro: Typ. Vapor de Pereira Braga, 1884. 59 p.

BRASIL. **Collecção das Leis do Imperio do Brasil de 1855.** Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1856. Disponível em: Biblioteca Digital da Câmara dos Deputados.

SOCIEDADE PROPAGADORA DAS BELLAS-ARTES; Bellegarde, Guilherme Candido, 1836-1890. **A Sociedade Propagadora das Bellas-Artes e o Lycêo de Artes e Offícios do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Typographia Hildebrandt., 1883.

SOCIEDADE PROPAGADORA DAS BELLAS-ARTES. **Regulamento e regimento do Lycêo de Artes e Offícios da Sociedade Propagadora das Bellas-Artes do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Typographia Hildebrandt., 1882.

Referências bibliográficas:

AMARAL, Claudio Silveira. Um projeto de industrialização para o Brasil a partir do ensino do desenho (o Liceu de Artes e Offícios do Rio de Janeiro), Rui Barbosa e John Ruskin. **PosFAUUSP**, São Paulo, Brasil, n. 19, p. 128–143, 2006. DOI: [10.11606/issn.2317-2762.v0i19p128-143](https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v0i19p128-143). Disponível em: <https://revistas.usp.br/posfau/article/view/43467>. Acesso em: 12 jun. 2026.

ARANTES, Karen Faria. O autorretrato feminino e a construção da artista: Abigail de Andrade no Salão de 1884. In: **Anais da XLI Semana de História da Universidade Federal de Juiz de**

Fora. Passado silenciado, legado incontornável: as múltiplas faces da mulher na História e a luta por um lugar de protagonismo. Juiz de Fora: UFJF, 2025. p. 71-86. Disponível em: <http://www2.ufjf.br/semanadehistoria/wp-content/uploads/sites/686/2026/04/ANAIS-2025-3.pdf>

BIELINSKI, Alba Carneiro. O Liceu de Artes e Ofícios - sua história de 1856 a 1906. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/liceu_alba.htm>.

CARVALHO, Vitória Paes. **O modelo e o pensionista: a influência do Prêmio de Viagem na prática do modelo-vivo na arte acadêmica brasileira do século XIX**. 2024. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Programa de Pós-Graduação em História da Arte, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino.htm>.

FERREIRA, Félix. **Belas Artes: estudos e apreciações**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Edições Aurora. São Paulo, 2016.

NOVELLI DURO, Fabriccio Miguel. Uma “exposição geral” fora da Academia Imperial de Belas Artes: o catálogo da Exposição de 1882 no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. **Revista de História da Arte e da Cultura**, Campinas, SP, v. 5, n. 2, jul./dez. 2024. DOI: <https://doi.org/10.20396/rhac.v5i2.19805>

OLIVEIRA, Cláudia de. Cultura, história e gênero: a pintora Abigail de Andrade e a geração artística carioca de 1880. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul./set. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/co_abigail.htm>.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes; LUZ, Angela Ancora da. **História da arte no Brasil: textos de síntese**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte brasileira no século XIX**. 2 ed. Belo Horizonte: C/ Arte, 2021

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. O Auto-retrato Feminino no Brasil Oitocentista: Abigail de Andrade e os impasses da representação. **Caiana**. Revista de História del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). N° 3, 2013.

SOUZA, Viviane Viana de. **Um olhar sobre a construção de uma História da Arte das mulheres**. In: **34º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, 2014, Uberlândia. Territórios da História da Arte. Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2014. p. 235-243.

A guerra psicológica nas escolas de Belo Horizonte: educação, Doutrina de Segurança Nacional e repressão às drogas na ditadura civil-militar

Analice Pinto Campos

Mestranda na linha de História e Culturas Políticas

Bolsista CAPES-ProEx

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

analicepc@ufmg.br

Resumo: O artigo analisa como a ditadura militar brasileira utilizou o sistema educacional para promover uma guerra psicológica contra a juventude, associando o uso de entorpecentes à subversão comunista. Através da Doutrina de Segurança Nacional, o regime implementou disciplinas como Educação Moral e Cívica para moldar cidadãos disciplinados e combater influências da contracultura. Em Belo Horizonte, a criação da Brigada do Vício pelo DOPS exemplifica a repressão policial que tratava o consumo de drogas como uma ameaça política e moral à nação. O texto destaca a colaboração entre escolas e órgãos de vigilância, evidenciando como professores e diretores foram integrados ao aparato de controle estatal. Fontes primárias revelam que essa estratégia visava proteger a "higidez" dos jovens para garantir o desenvolvimento nacional sob a ótica autoritária. Assim, a educação serviu como peça fundamental de uma ampla rede de monitoramento e doutrinação ideológica durante o período.

Palavras-chave: Ditadura militar; guerra às drogas; educação.

Introdução

A década de 1960 é, muitas vezes, lembrada pelo destaque dado mundialmente à juventude como grande agitadora social e política, contestadora e rebelde, com o ápice dessa movimentação cultural, política e social da juventude acontecendo no ano de 1968, marcado pelas revoltas e agitações políticas ao redor do globo. Os protestos pelos direitos civis tomavam as ruas dos Estados Unidos da América, o movimento estudantil da França se unia à classe trabalhadora para contestar as reformas de Charles de Gaulle e o sistema educacional francês nas ruas e por meio de greves. No Brasil não foi diferente: em março de 1968, mesmo antes do emblemático maio dos franceses, os estudantes brasileiros se manifestaram contra os acordos MEC-USAID, por mais vagas nas universidades e por mais oportunidades de estudar. O decreto do Ato Institucional número 5 em dezembro daquele mesmo ano leva ao auge a tutela e repressão

política promovida pelo Estado com uso de métodos terroristas contra aqueles que se levantavam contra o regime, e traz também iniciativas visando a disputa política pelos jovens com a esquerda.

Nesse contexto, o anticomunismo é acompanhado por uma luta contra a modernização dos costumes em meio a uma guerra psicológica articulada pela Doutrina de Segurança Nacional (DSN), segundo a qual o inimigo subversivo atacaria pela via moral e psicológica, visando os jovens - vistos como “inocentes úteis” (KAMINSKI, PEREIRA, 2021). Assim, “qualquer oposição ou ameaça, real ou imaginária, ao sistema social e econômico, ao status quo, aos costumes tradicionais ou aos valores cristãos pode ser denominada automática e genericamente como comunista” (KAMINSKI, 2022, p. 86).

O início da década de 1970 traz consigo novos alvos da repressão da ditadura: os hippies, a contracultura, e o uso de drogas. No imaginário anticomunista, a repressão às drogas, que originalmente tinha uma perspectiva de controle social da população negra no cenário pós abolição (FRANÇA, 2018), passa a ter uma ligação com o combate às organizações de esquerda, que passaram a ser associadas pelo anticomunismo ao tráfico. Em Minas Gerais, temos a criação da Brigada do Vício pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), com o objetivo de lutar contra as drogas no estado, demonstrando como o uso de drogas nesse contexto não é visto apenas como um problema sanitário, mas uma questão política e social, uma ameaça à ordem (BRIGADA DO VÍCIO..., 1970). Os membros da Brigada do Vício passaram por um treinamento com médicos e psicólogos, no meio de um processo de modernização das técnicas, equipamentos e métodos de investigação, graças à parceria do DOPS-MG com o USAID (United States Agency for International Development). Destaca-se a introdução dos cães farejadores, que envolveu um treinamento dos policiais mineiros com a polícia estadunidense (Rádio é a nova arma do DOPS contra o Terror. Estado de Minas, 13 jan. 1970, p.13).

Diante disso, a ditadura militar também passou a articular ações buscando fortalecer a formação moral e política, para que fosse possível defender a população jovem em meio a ofensiva da subversão ou da guerra psicológica. A disciplina de Educação Moral e Cívica, presente nos currículos escolares de todos os níveis da educação básica, é tomada como ferramenta ideológica da ditadura militar. A educação era vista não como um espaço autônomo, mas como um instrumento de defesa da segurança nacional. Em documentos encontrados no fundo DOPS do Arquivo Público Mineiro (APM), que serão analisados adiante neste artigo, é

possível observar algumas interações entre escolas e instituições de formação de professores e o DOPS/MG com o assunto do combate aos tóxicos.

Assim, ao longo deste artigo, buscaremos analisar as relações entre a Doutrina de Segurança Nacional, as bases ideológicas fornecidas para a educação brasileira pela Escola Superior da Guerra, e a repressão às drogas no período da ditadura como parte de um esforço maior de garantia da segurança nacional e de luta contra os inimigos internos, ditos subversivos, representado localmente em Minas Gerais pela criação e pelas ações da Brigada do Vício do DOPS-MG. Nos apoiaremos nas fontes primárias que já foram indicadas e na bibliografia levantada sobre o assunto. Essa será uma exploração feita a partir da micro-história para buscar entender um processo mais amplo, quiçá global, de repressão às drogas que se desenrolou na segunda metade do século XX, e que tomou contornos específicos no contexto da ditadura militar brasileira, sendo associado à cultura política anticomunista no Brasil.

A Escola Superior de Guerra, a Guerra Subversiva e o Ensino Moral e Cívico

De acordo com José Antonio Sepúlveda, a Escola Superior de Guerra (ESG) exerceu uma ampla projeção sobre o campo político e, sobretudo, sobre o campo educacional, buscando consolidar na sociedade civil as ideias e valores militares, especialmente os relacionados à doutrina de segurança nacional e à regeneração moral. A ESG não se limitou a formar quadros militares, mas também desempenhou um papel crucial na formação de civis que ocupavam cargos estratégicos na administração pública e em setores influentes da sociedade civil. A Doutrina de Segurança Nacional desponta como uma sistematização da ESG, tendo sido projetada como um conjunto de valores e estratégias voltadas para a defesa do Estado, mas que se estendiam para justificar o controle político e educacional.

Uma das ações propostas para a defesa da segurança nacional seria a ação psicológica, um conjunto de ações defensivas de cunho psicológico que teriam em vista fortalecer a formação moral e cívica da população, por um lado, e fortalecer sua consciência política de forma a tornar o povo um defensor de seus dirigentes e suas instituições, fornecendo meios de autodefesa individual e coletiva a população frente à ofensiva comunista na chamada “guerra subversiva”. A guerra subversiva seria uma etapa anterior à guerra revolucionária comunista, que consistiria em ganhar as mentes e corações para a causa comunista a partir “da decadência e da perda da consciência moral, da falta de fé em seus dirigentes e do desprezo às instituições vigentes”

(Estado Maior das Forças Armadas, apud KAMINSKI, 2022, p. 88). A ação psicológica, por sua vez, teria lugar dentro da guerra psicológica, o meio de defesa ou ataque usado pelo Estado brasileiro para combater a subversão e proteger a segurança nacional, através do uso de propaganda, desinformação, boatos, terror psicológico, doutrinação, visando “destruir, neutralizar ou, pelo menos, reduzir a determinação e a capacidade combativa das tropas inimigas, de tal forma que a vitória venha a ser alcançada pelo menor custo possível” (EMFA, apud Kaminski, 2022, p. 93), e também o fortalecimento do apoio interno.

A revista Defesa Nacional, editada pela Escola Superior de Guerra, em parceria com as Forças Armadas, reforçava constantemente a necessidade de educação moral e cívica para formar cidadãos disciplinados e conscientes de seus deveres patrióticos. A educação era vista pela revista como instrumento de defesa da segurança nacional, e o discurso da revista era pautado pela visão de que a sociedade brasileira sofria de um déficit moral, cabendo ao Exército regenerá-la através da educação. A revista também defendia que o ensino deveria preparar os indivíduos para a defesa do Estado, valorizando a disciplina, o civismo e o nacionalismo, enquadrando a educação em meio às ações psicológicas anti subversão. No período da ditadura militar, a Educação Moral e Cívica também se enquadra nesse contexto de guerra psicológica: a EMC é usada como instrumento de reforço dos valores conservadores da “revolução”: patriotismo, anticomunismo e religiosidade. O General Moacir Araújo Lopes, um dos responsáveis pela formulação ideológica da disciplina, enxergava a juventude brasileira como vulnerável e manipulável (KAMINSKI; PEREIRA, 2021). Por essa razão era tão importante que fossem tomadas medidas para protegê-la. Assim como muitos outros da extrema direita, Lopes via Herbert Marcuse como o grande mentor das agitações juvenis ocorridas a partir dos anos 1960, interpretando-o como um dos grandes “corruptores” da juventude, junto ao comunismo, por sua defesa da liberdade sexual e crítica à sociedade industrial. Para o general Lopes, os objetivos da filosofia de Marcuse seriam desmoralizar e destruir toda e qualquer autoridade, liberando totalmente o sexo, e por fim, conduzir toda a sociedade ao caos.

Proteger os jovens das drogas e combater o tráfico, proteger o futuro da nação e combater o comunismo

As ideias de Marcuse de fato foram abraçadas pelos movimentos de contracultura, que forjavam um modo de vida que era alternativo ao sistema pelas atitudes, condutas, modos de se

vestir e portar, e principalmente por uma mentalidade diferenciada, como o uso de “substâncias alteradoras da consciência” como maneira de se libertar das amarras sociais do mundo, mas foram rejeitadas pela esquerda radical, que denominavam tais atitudes como “desbunde”, pelo fato de que valorizavam os sentimentos e interesses pessoais em detrimento da coletividade e da opção pela revolução socialista. No entanto, o imaginário anticomunista, ao classificar qualquer “ataque” aos valores religiosos e morais, principalmente o catolicismo no Brasil, como comunista, acabou por associar os movimentos de contracultura ao grande fantasma do comunismo, que teria a imoralidade como uma de suas grandes armas. O uso de drogas foi interpretado pelo chefe do Serviço de Repressão aos Tóxicos e Entorpecentes como uma estratégia mobilizada pelo comunismo para destruir a inteligência e a saúde dos jovens do Ocidente, bem como para seduzir os jovens para suas fileiras como uma forma de conseguir mais drogas (KAMINSKI, 2016).

Em notícia do dia 18 de abril de 1970, o jornal belo horizontino Estado de Minas anuncia a criação da Brigada do Vício:

Brigada do Vício vai combater toxicômanos: Mais um traficante de entorpecentes foi preso pelos agentes do DOPS que organizou até uma equipe especializada para dar combate ao vício, em Belo Horizonte: é a Brigada do Vício. O esquadrão de combate ao vício foi criado há pouco tempo no DOPS e batizado com o nome de Brigada do Vício. São equipes de policiais, com três homens em cada uma, que diariamente saem às ruas à procura de viciados e traficantes. O delegado Thacyr Menezes Sia disse que a Brigada do Vício trabalha em conjunto com a delegacia de Vadiagem: ‘Desta vez o negócio é para valer. Qualquer pessoa que for encontrada carregando tóxicos será presa e apontada à Justiça como traficante’. Ninguém fala que a participação do DOPS na guerra contra o tráfico de tóxicos é sinal de que agora a repressão é mais severa. Mas há sinais de que esta participação é resultado de uma orientação nova da polícia, partida do próprio governo da República. (Brigada do Vício vai combater toxicômanos. Estado de Minas. Belo Horizonte, 18 abr. 1970)

Podemos ver, assim, que a repressão às drogas torna-se uma prioridade da polícia política sob o mando da ditadura militar. Como é destacado pelo texto da notícia, tal ação partia de um alinhamento com o governo da República, que como visto, já associava o uso de drogas com a subversão. No final do ano de 1968, dias após a promulgação do AI-5, o governo editou o decreto-lei nº 385 de 26 de dezembro de 1968, que fortalecia a ação antidrogas com leis mais duras, criminalizando não apenas a venda como o consumo de drogas. Em 1971, o mesmo ano em que o presidente dos EUA declarou guerra às drogas, a ditadura encaminhou um projeto de lei antidrogas (Lei nº 5.726 de 29 de outubro de 1971), trazendo o dever de todos de colaborar no combate ao tráfico e apontando a necessidade de programas educativos, especialmente para a

juventude, para o esclarecimento sobre o uso dos tóxicos. Tal propaganda circulou também por meio da imprensa e dos meios de comunicação. Grandes investimentos foram feitos em busca de aperfeiçoar cada vez mais o combate às drogas levado a cabo pelo DOPS, incluindo até mesmo treinamentos com polícias estadunidenses. Em outra ocasião, quando entrevistado sobre a Brigada do Vício novamente, o delegado Thacyr Menezes Sia, cujo nome consta na lista de torturadores da Comissão Nacional da Verdade, declarou que “ninguém que vive de viciar a juventude vai ficar impune nesta nova sociedade que tentamos construir” (apud KAMINSKI, 2016, p. 387). Tal declaração demonstra que a questão das drogas para a ditadura militar tratava-se de uma questão moral acima de tudo – um problema prejudicial à construção da sociedade idealizada pelo regime, visto que as drogas seriam capazes de enfraquecer a juventude, tornando-a suscetível a quaisquer ataques psicológicos em meio à guerra subversiva.

Em Novembro de 1970, o Estado de Minas veiculou duas notícias reportando a ação sistemática da Brigada do Vício na prisão de traficantes em Belo Horizonte, que trouxeram associações entre o uso de tóxicos e a subversão. Segundo essas reportagens, o governo brasileiro, a partir do entendimento de que uma juventude sadia, estudiosa, com melhores perspectivas ao setor profissional, representa as principais esperanças de desenvolvimento do país, estaria integrando cada vez mais os jovens ao grande plano de realizações governamentais. A importância do combate às drogas é equiparada à do combate ao terrorismo, ainda mais se esses dois perigos forem combinados:

E que dizer da união do Terror com os tóxicos? O comandante militar da guarnição de Campinas, Cel. Rubem Resstle presidiu o inquérito sobre subversão nos meios estudantis paulistas. Depois de estudar muitos casos chegou à uma grave conclusão: a infiltração dos elementos subversivos entre os estudantes se faz usando principalmente os tóxicos e o sexo. A solução, diz o coronel, é informar às autoridades do ensino (professores e orientadores) sobre as técnicas de subversão, infiltração, pressão psicológica e de condução das massas estudantis usadas pelos elementos subversivos. (O fim do vício no combate sistemático ao traficante. Estado de Minas. Belo Horizonte, 18 de nov. de 1970)

O inspetor José Leite de Carvalho, da Brigada do Vício, dá razão ao coronel Resstle: a maconha e o sexo estariam sendo usados pelos subversivos para a conquista de novos elementos. É por isso, segundo ele, que a maconha era um grande problema para as autoridades que querem uma juventude integrada no plano de desenvolvimento do Brasil. (No começo, uma fuga apenas. Depois, a loucura. É o vício. Estado de Minas, 25 de nov. de 1970).

O coronel Resstel, mencionado pelo Estado de Minas e pelo inspetor Leite, comandou investigações para apurar se as práticas dos funcionários, da organização, do sistema de ensino e das técnicas didático-pedagógicas do Ensino Vocacional do Estado de São Paulo poderiam ser tipificadas como subversivas (STEVOLO, 2024). Em seu relatório técnico, ao fim do inquérito, Resstel relatou a presença de elementos subversivos dentro das escolas, que buscavam aliciar os estudantes para as fileiras da militância comunista por meio do sexo e das drogas, em uma estratégia típica da “guerra subversiva”. A exposição do coronel demonstra estar a par com a ideologia da ESG e foi ecoada pela polícia mineira. Assim, pode-se afirmar que a ação da Brigada do Vício, ao menos em teoria, estava alinhada ao discurso do governo federal e da Escola Superior de Guerra em relação ao combate ao tóxico, a proximidade entre o tóxico e a subversão, e às políticas de desenvolvimento nacional direcionadas à juventude como recurso essencial do país.

A educação como meio de combater o tóxico

Alguns documentos encontrados no Fundo DOPS do Arquivo Público Mineiro evidenciam as relações entre o DOPS mineiro, a DSN, encabeçada pelo Governo Federal, a política de repressão às drogas da ditadura e as instituições de ensino de Minas Gerais. A primeira fonte a ser analisada é uma série de ofícios trocados entre o DOPS e a Delegacia de Mogi das Cruzes, e entre o DOPS e a Biblioteca Pública de Minas Gerais e as instituições de ensino Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Católica de Minas Gerais, Universidade Mineira de Arte, Fundação Universidade de Minas Gerais, entre os dias 12 e 13 de maio de 1975. A Delegacia de Mogi das Cruzes, estado de São Paulo, teria enviado ao Delegado de Ordem Social do DOPS/MG cerca de 15 exemplares de um livro “sobre o problema do abuso de drogas, prevenção, investigação, pesquisa e educação”, de autoria da Secretaria de Segurança Pública do Governo do Estado de São Paulo e publicado pelo Ministério de Educação e Cultura - MEC/SP. O delegado da Delegacia de Mogi das Cruzes, Murillo de Macedo Pereira, havia solicitado ao delegado de Ordem Social do DOPS/MG, Benedito Jaime Barbosa, que o respondesse acusando o recebimento dos exemplares e encaminhando cópias dos recibos de entrega dos livros às instituições de ensino. O delegado Pereira, falecido no ano de 2000, dedicou sua carreira aos esforços de combate ao narcotráfico e produziu muitos trabalhos acadêmicos acerca do problema das drogas, do tráfico, e especialmente, sobre os males causados pelo uso da

maconha. No momento da produção deste trabalho, não foi possível obter um exemplar da obra enviada ao DOPS-MG pela Delegacia de Mogi das Cruzes, mas é evidente que uma análise da obra seria muito produtiva para entender as conexões traçadas entre o combate às drogas e o papel da educação naquele momento da ditadura militar.

Sepúlveda (2010) e Kaminski e Pereira (2021) afirmam que a Comissão Nacional de Moral e Civismo (CNMC) articulou campanhas públicas e materiais didáticos que reforçassem os valores que o novo cidadão brasileiro deveria ter: ser apto a respeitar a ordem e a autoridade, combater o comunismo e defender os valores tradicionais da sociedade brasileira. Os autores também destacaram a colaboração entre editores e autores militares que atuaram na produção de livros didáticos, como aparenta ser o caso do livro publicado pelo delegado Pereira em parceria com o MEC. Além disso, outros trabalhos produzidos sobre políticas educacionais da ditadura militar indicam os esforços realizados pelo regime para garantir a adequação do discurso ideológico circulado na produção editorial do mercado do livro didático e educacional em geral, como o de Filgueiras (2015) e Toledo e Revah (2010).

Outra comunicação, de 31 de maio de 1971, entre o professor de Matemática do Centro Pedagógico da Universidade Federal de Minas Gerais (CP), Paulo Roberto Baeta da Costa, e o diretor geral do CP, Oder José dos Santos, pode ser encontrada nos arquivos do DOPS. Na primeira, enviada pelo diretor endereçada ao professor, lê-se:

Senhor Professor,

Tomando conhecimento de atitudes tomadas por Vossa Senhoria à revelia das autoridades hierárquicas do Centro Pedagógico, e atitudes totalmente contrárias a princípios básicos de orientação pedagógica escolar, devemos esclarecer que a Direção do Centro não pode admitir tais insubordinações no intuito de coibir estas manifestações de rebeldia, fica Vossa Senhoria ciente de que quaisquer medidas de ordem disciplinar e administrativa serão tomadas pelos órgãos competentes quando e como lhes parecer conveniente, de acordo com princípios educacionais não se admitindo, qualquer iniciativa pessoal que fira a filosofia que se tem procurado dar ao Centro. (SANTOS, 31 mai. 1971)

Em resposta, o professor de Matemática escreveu:

Senhor Diretor:

Não foi com insensibilidade que, no dia 31 do mês próximo passado, recebi o vosso CP.DG.17/71, no qual sou incriminado de “insubordinações” procurando atingir a um professor que por mais de 10 anos vem labutando nesse Centro, sem uma falha, repreensão ou coisa semelhante, quer no exercício do seu magistério, quer como pai, ou cidadão. [...] Por um dever moral e de

direito natural, que os julgo ter, quero levar ao vosso conhecimento as informações VERÍDICAS E INSOFISMÁVEIS de como agi em defesa dos seus objetivos desse Centro Pedagógico:

A aluna da 3ª série ginásial Brígida Maria Pereira Prates, como é do vosso conhecimento, é uma viciada em entorpecentes, o que à primeira vista parece-me irreversível. Vendo-a nas proximidades da minha sala de aula, com um frasco do psicotrópicos, propiciando a seus colegas seguirem um exemplo não recomendável, não usei de meios termos, e, por intermédio de uma funcionária, não permiti que a dita aluna realizasse seu intento, tomando-lhe a droga. Incontinente, a referida aluna levou o fato ao conhecimento da professora chefe do SOEV, que insistiu na devolução da droga “para acalmar a aluna que estava em situação muito aflitiva”. Não atendi à professora chefe do SOEV.

Sendo pública e notória a campanha contra o tóxico, não poderei fugir, diante do flagrante que se apresentou, ao meu dever e à minha sadia colaboração para tentar, ao menos, diminuir este problema que atormenta a juventude, da qual somos, ambos, se assim me permites, educadores.

Levei o fato ao conhecimento da autoridade competente, buscando ali uma defesa para que o mal não se espalhe em nosso ambiente educativo. Se tal procedimento é prova de “manifestações de rebeldia”, ou de atitudes contrárias a princípios básicos de orientação pedagógica escolar, lamento ter de repelir o vosso conceito sobre educação, pois, do contrário, se o admitisse, como enunciado para este caso, não sei a que fim iremos chegar. A minha omissão seria contrária à ética profissional e, como pai, sinto-me mais ainda na obrigação de estar ao lado dos que defendem uma juventude hígida e capaz de formar uma geração para um Brasil Maior. (COSTA, 04 jun. 1971.)

Ao que parece, o professor Paulo Roberto, diante da situação com a aluna “toxicômana”, na qual uma colega professora opinou que a melhor coisa a se fazer seria devolver o tóxico à aluna, que estava em crise de abstinência, “levou o fato ao conhecimento da autoridade competente”, o Departamento de Ordem Política e Social, cujos arquivos foram um dos destinos desses documentos. A situação revela posições diferentes dos professores do colégio em relação à questão das drogas ou até mesmo sobre a interferência da polícia política no interior da escola, como demonstra a fala do diretor da escola: “[...] quaisquer medidas de ordem disciplinar e administrativa serão tomadas pelos órgãos competentes quando e como lhes parecer conveniente, de acordo com princípios educacionais não se admitindo, qualquer iniciativa pessoal que fira a filosofia que se tem procurado dar ao Centro”.

A posição do professor de Matemática, por sua vez, parece revelar um maior alinhamento à política antidrogas incentivada pela Escola Superior de Guerra, pela Doutrina de Segurança Nacional, e pelo DOPS: “A minha omissão seria contrária à ética profissional e, como pai,

sinto-me mais ainda na obrigação de estar ao lado dos que defendem uma juventude hígida e capaz de formar uma geração para um Brasil Maior.”. Sua posição alude aos objetivos que fundamentaram, por exemplo, a criação da disciplina de Educação Moral e Cívica - forjar um “novo cidadão”, apto a respeitar a ordem e a autoridade (SEPÚLVEDA, 2010); e a ideia de Desenvolvimento aplicada à educação proposta pela ESG: visar ao aperfeiçoamento contínuo das capacidades físicas, intelectuais e espirituais dos indivíduos, alinhado com as aspirações nacionais para contribuir com a formação de uma sociedade mais desenvolvida, compreendendo a juventude como recurso estratégico da nação (GONÇALVES, 2011). Para tanto, é preciso defender a “higidez” dessa juventude, mantendo-a longe das drogas, entre outros vícios. O professor alude à sua posição como “pai e profissional” para reforçar sua obrigação moral de auxiliar na defesa da juventude brasileira. A lógica defendida pelo professor Paulo Roberto ecoa diretamente a concepção de desenvolvimento apontada por Gonçalves (2011) em sua análise do Manual da ESG, segundo a qual a educação deveria formar o “novo homem brasileiro”, alinhado à ordem e à autoridade, e funcional ao desenvolvimento nacional. As intervenções da Brigada do Vício nas escolas e a disseminação de materiais didáticos moralizantes evidenciam a aplicação prática da guerra psicológica descrita no Manual: ações voltadas à construção de um sujeito disciplinado e leal ao projeto de Estado.

No entanto, o prof. Oder José dos Santos, em comunicação endereçada ao reitor da UFMG, buscando esclarecer o incidente ocorrido no Centro Pedagógico, acrescenta mais detalhes sobre esta situação: o Colégio já havia tomado conhecimento do estado dessa aluna do 3º ginasial, e em resposta, teria tomado uma série de medidas que demonstravam uma posição particular em relação a como lidar com o uso de tóxicos pelos estudantes. Um psicólogo e um orientador educacional já haviam sido acionados, buscando entender o grau e as causas da dependência da aluna; bem como os pais e familiares já haviam comparecido ao colégio para conversar com o Serviço de Orientação Educacional Vocacional e com a direção do CP. Os professores da aluna já estavam a par da situação, e os elementos do SOEV (Serviço de Orientação Educacional e Vocacional) também já estavam em contato com o psiquiatra da aluna, contratado por sua família. Diante de todos esses fatores, o CP tomou a seguinte decisão:

Apesar do Centro Pedagógico estar voltado para a pesquisa e a experimentação pedagógica, e não ser um Centro de Recuperação, deveríamos tentar a recuperação da aluna, devido ao fato de que seu comportamento era passivo. As possibilidades de ações tendentes a influenciar colegas eram mínimas. Acrescente-se ainda o que o psiquiatra nos confidenciou: após os contatos

iniciais com nossos especialistas, afirmou ele que as possibilidades de recuperação de sua paciente estavam condicionadas à sua permanência na escola, que constituía a última instituição social capaz de prendê-la dentro de uma situação mais estruturada. (SANTOS, 20 out. 1971)

Apesar disso, em maio de 1971 a situação relatada pelo professor de matemática veio a acontecer. O diretor Oder afirma que o professor, além de estar alheio às medidas tomadas pela direção, também era contrário a esses princípios, apesar de todos os professores do CP terem participado de um Seminário sobre tóxicos. Por isso, na ocasião, o professor teria achado por bem levar o fato ao conhecimento do órgão policial (DOPS). Como resultado, a aluna foi desligada. Toda essa situação foi levada ao conhecimento do Cel. Pedro Vercillo, Diretor da Divisão de Segurança e Informações do MEC, e a documentação sobre esse caso se encontra no fundo da AESI na UFMG.

Em 29 de outubro de 1971, foi aprovada a Lei nº 5.726, assinada por Médici, que dispunha sobre medidas preventivas e repressivas ao tráfico e uso de substâncias entorpecentes ou que determinem dependência física ou psíquica. Essa lei trouxe mudanças em relação ao decreto-lei nº 385, de 1968, que utilizava-se do Ato Institucional nº 5 para modificar o artigo 281 do Código Penal e trazer de volta a criminalização tanto o tráfico quanto o uso e o porte de substâncias que determinem dependência física ou psíquica, que havia sido revogada por lei anterior no ano de 1964. A novidade da Lei nº 5.726 de 1971 foi a inclusão na legislação do imaginário do perigo das drogas que estariam ganhando força naquele momento no país, trazendo a ideia de que a guerra às drogas tratava-se de um interesse coletivo para o futuro do Brasil. Assim, entre outras medidas, direcionamentos específicos para as instituições de ensino: entre elas, a obrigação de enviar representantes docentes para cursos de preparação para o combate ao tráfico e uso de substâncias entorpecentes no âmbito escolar. Esses cursos deveriam ser organizados pelos governos estaduais e dos territórios brasileiros no início de cada ano letivo. Ademais, as instituições de 1º e 2º grau e de ensino superior deveriam promover conferências de frequência obrigatória para os alunos sobre os malefícios causados pelas substâncias entorpecentes. Sob pena de perda do cargo, os diretores ficaram obrigados a comunicar às autoridades os casos de uso e tráfico de substâncias no âmbito escolar, e os alunos encontrados trazendo consigo substâncias entorpecentes teriam sua matrícula trancada. Como afirmam Kaminski e Pereira (2021), professores eram considerados peças-chave na disseminação dos valores oficiais, assim, condutas consideradas “subversivas” poderiam resultar em processos e

suspensões e por essas razões, a formação de docentes deveria ser orientada pela doutrina militar e religiosa.

Por fim, temos uma comunicação entre o diretor da Faculdade de Ciências Humanas da antiga Universidade Católica de Minas Gerais, e o delegado David Hazan, um dos criadores da Brigada do Vício do DOPS, com data de 15 de julho de 1974:

Senhor Delegado:

Venho pela presente agradecer-lhe a atenção dispensada ao prof. José Guido Gomes. O atendimento ao seu pedido, palestra no DOPS, sobre “Drogas e Tóxicos”, dia 19 do corrente, para os professores do Curso de Aperfeiçoamento e Treinamento para o Ensino Fundamental - Convênio Secretaria da Educação e Universidade Católica - muito contribuirá para a formação de nossos alunos-mestres. (CHAVES, 15 jul. 1974)

A carta arquivada pelo DOPS evidencia uma articulação entre o professor do curso de aperfeiçoamento e treinamento para o ensino fundamental, professor José Guido Gomes, que no ano de 1967 havia sido lotado para um cargo na Secretaria de Estado da Educação como técnico, e que naquele momento lecionava em um curso de formação de professores, do convênio entre a Secretaria de Educação e a Universidade Católica, e o DOPS. O professor José Guido, segundo documento da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, foi convidado a participar de encontros para elaboração do Plano Nacional de Educação no ano de 1967, o que demonstra que sua posição era importante no cenário educacional, e que o professor estava a par das políticas educacionais correntes da ditadura, bem como, possivelmente, das discussões ideológicas que pautavam o que deveria estar em jogo na formação da juventude. A comunicação foi intermediada pelo diretor da faculdade, para que os “alunos-mestres” do curso fossem à sede da polícia política para receber um treinamento sobre drogas e tóxicos. Assim, temos evidência de que havia uma preocupação em formar professores sensíveis à questão das drogas, como determinado pela Lei nº 5.726 de outubro de 1971, e a forma como a ditadura militar encarava tal problemática frente à formação da juventude brasileira.

A análise da documentação do DOPS/MG e das ações pedagógicas empreendidas pelo MEC revela um entrelaçamento entre educação e repressão que pode ser interpretado à luz das reflexões de Gonçalves (2011) e Sepúlveda (2010). Ambos evidenciam o papel central da Escola Superior de Guerra na formulação de uma racionalidade de Estado que concebia a educação como instrumento estratégico de segurança nacional. A projeção do campo militar sobre o campo educacional, como descreve Sepúlveda, operava a partir da frágil autonomia deste último,

permitindo a incorporação de valores morais, disciplinares e nacionalistas como eixos estruturantes do currículo e da prática docente. Essa racionalidade também se manifesta nos documentos analisados: os conteúdos sobre drogas, os programas de ação psicológica e os encaminhamentos de denúncias contra estudantes constituem práticas concretas de uma pedagogia da vigilância, voltada à conformação de um sujeito obediente, produtivo e leal à ordem. Tal como apontam os autores, não se trata apenas de uma ação repressiva pontual, mas de um projeto articulado de formação de subjetividades, em que o educador assume, muitas vezes, o papel de agente auxiliar do aparato de controle estatal.

Reflexões finais

A análise dessas fontes, que envolvem a temática da guerra às drogas e da educação no período da ditadura militar, simultaneamente, nos permite aprofundar o debate acerca do papel da Doutrina de Segurança Nacional, da Escola Superior de Guerra e do anticomunismo em moldar a educação no recorte ditatorial, observando como a escola foi uma extensão para que a ditadura perpetrasse sua ideologia e, ao mesmo tempo, garantisse sua legitimação. O discurso antidrogas levantado pelos ideólogos da ditadura caminhou juntamente do discurso acerca da guerra psicológica e das estratégias de ação psicológica defendidas pela DSN e por porta-vozes tais como o gal. Moacir Araújo Lopes inseridas na educação através de ações como a criação da EMC. Conforme Gonçalves (2011), a ESG entendia a educação como um fator da expressão psicossocial do poder nacional, vinculado ao desenvolvimento de um cidadão produtivo e moralmente ajustado, exatamente como se vê nos objetivos da EMC e nas ações do DOPS nas escolas mineiras.

Ao mesmo tempo, a inserção de tal discurso no repertório ideológico do ensino básico e superior teve um peso muito importante na legitimação da guerra às drogas que estava sendo desenhada no Brasil naquele momento. É importante lembrar que mesmo a visão das drogas, especialmente da maconha, como uma das grandes problemáticas da sociedade brasileira, é relativamente recente, e a ditadura teve muito a contribuir com a construção de tal cenário. Podemos afirmar, então, que a ditadura militar foi responsável por incluir na agenda da educação básica a campanha contra as drogas, mais por razões ideológicas do que sanitárias, no que diz respeito à formação da juventude, vista como essencial para a construção de uma “nova sociedade”, e também, no combate à subversão.

Referências bibliográficas:

- FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. **História da Maconha no Brasil**. São Paulo: Três Estrelas, 2018.
- GONÇALVES, Nadia. Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento na Ditadura Civil Militar: Estratégias e a Educação. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho 2011
- SEPÚLVEDA, José Antonio Miranda. **O papel da Escola Superior de Guerra na projeção do campo militar sobre o campo educacional**. Doutorado. UFRJ. 2010.
- STEVOLO, Pedro Luiz. **A perseguição ao Serviço de Ensino Vocacional do Estado de São Paulo (1968-1970)**. 2024. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14052024-110428/>. Acesso em: 09 jun. 2026.
- KAMINSKI, Leon Frederico. O movimento hippie nasceu em Moscou. Imaginário anticomunista, contracultura e repressão no Brasil dos anos 1970. **Antíteses**, vol.9, n.18, jul-dez, 2016.
- KAMINSKI, Leon. Doutrina de Segurança Nacional e políticas antidrogas no Brasil: aspectos de uma guerra psicológica. In: **Ditaduras contemporâneas: ação, resistência e ocaso**. Org. CHAVES, Monica Piccolo. São Luís: EDUEMA, 2022. 285 p.
- KAMINSKI, Leon. Doutrina de Segurança Nacional, guerra psicológica e políticas antidrogas no Brasil. **Anais do XXIII Encontro Regional de História da Anpuh-MG**. Diamantina, jul. 2022.
- KAMINSKI, Leon; PEREIRA, Mariana de Souza . "A mais alta liberdade é a mais alta disciplina": educação moral e cívica, guerra psicológica e ditadura militar. In: MESSIAS, Elvis; DINIZ, Cássio. (Org.). **Dignidade humana e educação**. A contribuições interdisciplinares. Porto Alegre: Editora Fi, 2021, p. 135-158.

Fontes primárias:

- BARBOSA, Benedito Jaime. **Ofícios do delegado Benedito Jaime Barbosa endereçados a Biblioteca Pública de Minas Gerais, ao Delegado Murillo de Macedo Pereira, ao reitor da Universidade Federal de Minas Gerais, ao diretor da Universidade Católica de Minas Gerais, ao diretor da Universidade Mineira de Arte e ao diretor da Fundação Universidade de Minas Gerais**. 11 fl. 12 mai. 1975. Pasta 4305, Fundo DOPS, Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
- BRASIL. **Decreto-lei nº385**, de 26 de dezembro de 1968. Dá nova redação ao artigo 281 do Código Penal. Brasília, 26 dez. 1968. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-385-26-dezembro-1968-378122-publicacaooriginal-1-pe.html>
- BRASIL. **Lei n. 5.726**, 29 de outubro de 1971. Dispõe sobre medidas preventivas e repressivas ao tráfico e uso de substâncias entorpecentes ou que determinem dependência física ou psíquica

e dá outras providências. Brasília, 29 out. 1971. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970-1979/lei-5726-29-outubro-1971-358075-publicacaooriginal-1-pl.html>.

Brigada do Vício vai combater toxicômanos. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 18 abr. 1970

CHAVES, Wilson. **Documento enviado ao Delegado David Hazan agradecendo ao DOPS pela palestra ministrada aos alunos do Curso de Aperfeiçoamento e Treinamento para o Ensino Fundamental**. 15 jul. 1974. 1 fl. Datilografia. Pasta 1259, Fundo DOPS, Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

COELHO, Marcello de Vasconcellos. **Correspondência enviada ao Cel. Pedro Vercillo, Diretor da Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Educação e Cultura**. 3 nov. 1971. 1fl. Datilografia. Caixa 17, Fundo AESI, Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

COSTA, Paulo Roberto Baeta. **Ofício em resposta ao diretor Prof. Oder José dos Santos**. 04 jun. 1971. Datilografia. Pasta 1260, Fundo DOPS, Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

FERNANDES, Serafim. **Documento enviado ao Professor José Guido informando sobre a indicação do nome dele para participação no encontro para elaboração do Plano Nacional de Educação**. 05 jun. 1967. 1 fl. Datilografia. Caixa 18, Pasta 6/7. Doc. 249. Fundo FFCLSM, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

No começo, uma fuga apenas. Depois, a loucura. É o vício. **Estado de Minas**, 25 de nov. de 1970

O fim do vício no combate sistemático ao traficante. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 18 de nov. de 1970.

Rádio é a nova arma do DOPS contra o Terror. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 13 jan. 1970.

SANTOS, Oder José. **Ofício endereçado ao Prof. Dr. Marcello de Vasconcellos Coelho, reitor da Universidade Federal de Minas Gerais**. 20 out. 1971. 2 fl. Datilografia. Caixa 17, Fundo AESI, Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

SANTOS, Oder José. **Ofício endereçado ao Prof. Paulo Roberto Baeta da Costa**. 31 mai. 1971. 2 fl. Datilografia. Pasta 1260, Fundo DOPS, Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

Victor Pérez Petit e a mediação cultural no Uruguai finissecular através da Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales (1895-1897)

Vinicius Saltarelli Malanote

Mestrando em História

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)

Bolsista CAPES

vs.malanote@unesp.br

Resumo: O presente trabalho analisa a atuação de Victor Pérez Petit (1871-1947) como redator da Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales (1895-1897) na constituição do campo intelectual uruguaio finissecular. Caracterizado como um intelectual mediador (Gomes; Hansen, 2016), sugere-se que sua prática ressignificou correntes literárias e ideológicas europeias, gerando produtos culturais híbridos que dialogavam com os dilemas da modernização no Rio da Prata. A pesquisa evidencia como a renovação estética operou como um dispositivo de regulação simbólica e social, desempenhando um papel ativo na produção histórica das sensibilidades. Por meio de uma crítica militante, Pérez Petit combateu o "romantismo recalcitrante" e a "moralidade provinciana" da elite letrada tradicional, associando o "idealismo senil" a um atraso que impedia a inserção nacional na modernidade. Propõe-se que o autor pretendeu forjar novas identidades ao deslocar uma sensibilidade tradicional e provinciana em favor de uma sensibilidade moderna, incorporando a introdução de autores como Verlaine e D'Annunzio como um novo regime estético destinado a educar o gosto e a sensibilidade da juventude intelectual uruguaia. Igualmente, investiga-se como a mediação cultural de bens simbólicos rompeu com a lógica da "mera imitação", visando a construção de uma identidade autônoma e inserindo a experiência histórica latino-americana em diálogo crítico com a cultura ocidental. Simultaneamente, examinam-se as estratégias discursivas na série de ensaios críticos intitulada "Los Modernistas", analisando como o intelectual mobilizou a ambivalência e a polifonia textual para introduzir figuras como Nietzsche e Ibsen, cujas obras eram lidas pela geração patricia como "subversivas" e "neuróticas". Através dessa mediação o autor promoveu discursos contra-hegemônicos, gerando produtos culturais híbridos capazes de redefinir o cânone nacional. A metodologia ancora-se na história dos intelectuais de Sirinelli, na teoria dos campos de Bourdieu e na categoria de Intelectual Mediador de Gomes e Hansen, compreendendo a revista como um espaço de sociabilidade fundamental para a estruturação de redes intelectuais, para a acumulação de capital simbólico e para a prática da mediação cultural. Assim, o trabalho evidencia a indissociabilidade entre estética e política, ressaltando o papel da mediação na conformação de uma agenda de renovação literária e na reflexão sobre os sentidos da modernidade na América Latina.

Palavras-chave: Victor Pérez Petit; Intelectual mediador; Estética e moralidade.

Introdução

Em março de 1895, a *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (1895-1897) chegava às mãos da intelectualidade de Montevideu com uma promessa de renovação. Dirigida por José Enrique Rodó, Victor Pérez Petit e os irmãos Carlos e Daniel Martínez Vigil, ela nascia em plena turbulência das antigas certezas morais e estéticas, naquele momento inquieto e fértil que os europeus chamavam de *fin de siècle*, e se propunha a ser a voz de uma geração que não se reconhecia mais no ambiente cultural de seu país. Entre seus redatores, Pérez Petit (1871-1947) ocupou um lugar singular: foi ele quem, com afincado, tomou sobre si a tarefa de apresentar e interpretar para o público uruguaio alguns dos autores que perturbavam a sensibilidade do período, como Nietzsche, Ibsen, Tolstói e Verlaine, fazendo de sua crítica literária um instrumento de intervenção nas disputas culturais mais amplas sobre os sentidos da sensibilidade moderna no Rio da Prata.

Imerso no processo de modernização que atravessava o Uruguai finissecular, Pérez Petit participou, ao lado dos escritores, poetas, dramaturgos e filósofos da chamada "Geração dos 1900", das disputas em torno dos sentidos possíveis para a identidade e a sensibilidade cultural uruguaia - disputas essas que, como se verá, tinham na renovação estética um de seus campos de batalha mais decisivos. O argumento central deste trabalho é que o crítico uruguaio atuou nesse espaço como intelectual mediador, selecionando, interpretando e ressignificando repertórios modernos europeus em diálogo com as disputas pela renovação literária e cultural do período. Mais do que um receptor e divulgador passivo, Pérez Petit reconfigurou essas referências, inserindo-as nos debates específicos do campo intelectual uruguaio e intervindo na produção de novas sensibilidades e na reflexão sobre os sentidos possíveis da identidade cultural latino-americana no Rio da Prata.

Para dar conta desse problema, o trabalho articula perspectivas teórico-metodológicas complementares. A teoria dos campos de Pierre Bourdieu (1996) permite compreender a *Revista Nacional* como espaço de disputas por legitimidade e capital simbólico; a história dos intelectuais de Jean-François Sirinelli (2003) orienta a atenção para redes de sociabilidade, itinerários e engajamentos; e a categoria de intelectual mediador de Angela de Castro Gomes e Patrícia Santos Hansen (2016) permite analisar Pérez Petit como agente de seleção e ressignificação de repertórios estrangeiros. A essas contribuições somam-se a noção de "síntaxe" das revistas

culturais, de Beatriz Sarlo (1992), pela qual as escolhas editoriais constituem formas de intervenção coletiva na conjuntura cultural de determinado “presente”, e a advertência de Elías J. Palti (2024) contra análises limitadas ao rastreamento de “influências”. Mais do que perguntar “quem leu quem”, interessa compreender as condições que tornaram possíveis, no Uruguai dos anos 1890, determinadas leituras de Nietzsche, Ibsen e Tolstói.

Desse modo, o recorte privilegia um conjunto documental composto por textos críticos publicados por Pérez Petit na *Revista Nacional* e, em parte, posteriormente reunidos no volume *Los Modernistas* (1903): a crítica à tradução das *Odas de Horácio* por Osvaldo Magnasco; a leitura de Henrik Ibsen como dramaturgo da crise moral moderna; a crítica a León Tolstói como expressão e limite ascético do neo-misticismo; e a leitura de Friedrich Nietzsche como linguagem de crítica da moral burguesa. Para isso, o trabalho divide-se em três seções. A primeira examina o campo intelectual uruguaio finissecular e o papel da *Revista Nacional* nesse contexto. A segunda analisa a posição e a prática de Pérez Petit como intelectual mediador. A terceira concentra-se na análise dos textos selecionados, buscando compreender como autores europeus foram mobilizados em favor de um projeto de renovação estética e de reflexão sobre a modernidade latino-americana e, mais precisamente, uruguaia. Assim, busca-se apresentar caminhos de análise para compreender a crítica literária como forma de intervenção no campo intelectual e na cultura uruguaia. Nessa perspectiva, estética e moralidade aparecem não como esferas separadas, mas como categorias históricas por meio das quais Pérez Petit disputou formas de gosto, projetos culturais e literários e modelos de sensibilidade moderna.

O campo intelectual uruguaio finissecular e a *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*

A modernização uruguaia no último terço do século XIX foi um processo irregular e conflituoso, resultado da tensão de uma série de transformações que modificaram simultaneamente a estrutura do Estado, a economia e a sociedade, com cada uma dessas dimensões avançando em ritmo próprio. A pacificação relativa das guerras civis entre *blancos* e *colorados*, a centralização do poder estatal, o crescimento dos processos de imigração e urbanização, a expansão da educação pública e da imprensa, demarcavam um conjunto de fenômenos que convergiram para aquilo que Caetano e Rilla (1994, p. 77) identificaram como a primeira fase modernizadora uruguaia, que buscou consolidar a presença do Estado, afirmar a

propriedade privada e reinserir o país como nação no contexto mundial do fim do século XIX. No centro desse cenário, Montevideu assumia uma posição privilegiada, visto que, convertida em um importante centro comercial estratégico no Rio da Prata, a capital portuária atraía tanto o comércio externo quanto um intenso fluxo migratório que, como observa Arteaga (2008, p. 89), transformou-a em uma cidade “estrangeirizada” em seu comércio, suas propriedades e seus costumes. Sob a atmosfera cosmopolita de Montevideu, pairava não apenas um clima de prosperidade econômica, mas também uma onda de tensões culturais e ideológicas. A grande massa de imigrantes, sobretudo europeus, adentrou o país carregando consigo perspectivas político-ideológicas diversas - do anarquismo ao positivismo, do socialismo ao nietzschianismo - que passaram a disputar espaço com as tradições conservadoras uruguaias, encontrando maior projeção em alguns segmentos urbanos em expansão. O Uruguai se alinhava, assim, ao movimento mais amplo das nações independentes latino-americanas que, segundo Martin (2015, p. 489), após um período de introspecção e frustração interna entre 1830 e 1870, voltaram a olhar para o exterior nas décadas seguintes, e esse olhar, no caso uruguaio, não seria apenas econômico ou político, mas também intelectual e literário.

O contato da “inteligência” uruguaia com a modernidade europeia, nesse contexto, se deu por diferentes vias: o desenvolvimento do mercado editorial internacional; o crescimento da imprensa e a emergência das revistas culturais e literárias; e o intercâmbio cultural promovido pelos movimentos migratórios, como citado anteriormente. A ampliação do mercado editorial, especialmente o francês e espanhol, promoveu o acesso a edições vendidas a preços relativamente populares, o que permitiu que livros, traduções, autores e correntes de pensamento europeus circulassem no espaço rio-platense, ultrapassando, ainda que de maneira desigual, os círculos mais restritos da elite letrada e das instituições universitárias (ZUM FELDE, 1967; ARDAO, 1971). Nas ruas de Montevideu, em meio aos cafés, bares, restaurantes e clubes literários, essas obras passaram a ser debatidas por escritores, jornalistas, estudantes e por uma nova geração, que então se formava, de intelectuais autodidatas.

A emergência desses intelectuais, chamados por Zum Felde (1967) de “intelectuais do café” constituía um fenômeno inédito para a “inteligência” nacional uruguaia, fruto, por um lado, das mudanças ocorridas no sistema educacional superior e, por outro, dessa circulação de livros e ideias promovidas pelo desenvolvimento do mercado editorial. Em finais do século XIX, as universidades teriam progressivamente privilegiado uma formação pragmática, técnica e utilitária,

deixando em segundo plano uma educação humanística mais ampla. A partir disso, sugere-se que, naquele momento, os bares e cafés literários, ao lado desse espaços mais formais, constituíram-se como novos locais de sociabilidade, promovendo uma geografia mais ampla da vida intelectual: leituras compartilhadas, reconhecimento entre pares, formação de grupos, disputas por prestígio e confrontos entre diferentes projetos estéticos e ideológicos. O Polo Bamba, conhecido como “Ateneu da Boêmia”, tornou-se um dos exemplos mais expressivos dessa sociabilidade, reunindo escritores, jornalistas, estudantes, anarquistas, socialistas e modernistas em torno das discussões sobre literatura, filosofia, estética e política (ZUM FELDE, 1967).

É nesse cenário que emerge a chamada “Geração dos 1900”⁴, grupo de jovens escritores, poetas, filósofos e dramaturgos marcados pela crise das antigas unidades morais e estéticas e pela fragmentação ideológica do *fin de siècle*. Como observa Alberto Zum Felde (1967), essa geração representou uma ruptura com a tradição letrada patriarcal, constituindo-se como um movimento complexo e heterogêneo, no qual conviviam tendências estéticas, filosóficas e políticas diversas, unificadas pela recusa ao “Romantismo recalcitrante” e à “moralidade provinciana” da elite letrada tradicional. Drews López (2013, p. 29, tradução própria)⁵ identifica alguns dos elementos que conferem coesão a esse grupo: a proximidade de idade; a formação predominantemente autodidata, adquirida “na solidão das bibliotecas, nas mesas dos cafés e nos exaltados cenáculos”; e, não menos importante, o conflito com as gerações precedentes, como demonstrado anteriormente. Ao mesmo tempo, o autor ressalta que essa ruptura com a geração ilustrada e positivista do Ateneu não foi total, o que confere ao movimento um caráter complexo e heterogêneo. Ademais, esse processo se insere em uma trajetória mais longa de transformações do pensamento uruguaio. Como mostra Ardao (1971, p. 53-93), a substituição do romantismo pelo positivismo e, posteriormente, a crise deste em favor de um espiritualismo de inflexão renaniana constituíram as etapas sucessivas de maturação da inteligência uruguaia, que teria na Geração dos 1900 seu ponto mais alto. Cada uma dessas etapas representou não apenas uma mudança de conteúdo filosófico, mas uma reconfiguração das formas de sociabilidade intelectual e dos critérios de legitimidade no interior do campo letrado uruguaio em constituição. Assim, Drews López (2013, p. 29-30) sintetiza que esse pequeno grupo de intelectuais fez do

⁴ Dentre os diversos pensadores constituintes do grupo conhecido como “Geração de 1900”, destacam-se José Enrique Rodó, Victor Pérez Petit, Carlos Reyles, Carlos Vaz Ferreira, Roberto de las Carreras, Maria Eugenia Vaz Ferreira, Julio Herrera y Reissig, Delmira Agustini, Florencio Sanchez, Horacio Quiroga e os irmãos Carlos e Daniel Martínez Vigil, além de outros expoentes intelectuais (ZUM FELDE, 1967; ARDAO, 1971)

⁵ No original: “en la soledad de las bibliotecas, en las mesas de los cafés y en los exaltados cenáculos”

modernismo o centro de seu pensamento ideológico e artístico. Sob o signo da decadência e da consequente necessidade por vitalidade, descobriram Nietzsche, introduzido então como renovador do espírito daquela época - tarefa na qual Pérez Petit ocupou uma posição central, como se verá.

Nesse quadro, o embate entre a juventude intelectual e a tradição patriarcal engendrava uma disputa por posições de autoridade e de poder simbólico no interior de um campo intelectual em processo de constituição (BOURDIEU, 1996). As estratégias de tomada de posição no interior desse campo tiveram nas revistas culturais um espaço privilegiado, uma vez que essas davam expressão a coletivos intelectuais, sendo ainda, elas mesmas, “vozes coletivas” e unidades significativas capazes de articular redes intelectuais, definir agendas culturais e operar como espaços de sociabilidade e disputa por posição (TARCUS, 2020). Para Jean-François Sirinelli (2003), as revistas são estruturas de sociabilidade que permitem reconstituir os itinerários dos intelectuais, os vínculos de geração e as redes de afetividade e influência que configuram o campo intelectual. Assim, mais do que simples veículos de textos, elas funcionam como laboratórios de ideias, nos quais se forjam identidades intelectuais coletivas e se estabelecem hierarquias culturais que orientam a produção simbólica de uma época.

A *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, fundada em Montevideu em março de 1895 e publicada até 1897, inscreve-se nesse contexto como expressão privilegiada da juventude intelectual uruguaia. Dirigida por José Enrique Rodó (1871-1917), Victor Pérez Petit (1871-1947), Carlos Martínez Vigil (1870-1949) e Daniel Martínez Vigil (1867-1940), a revista propunha renovar a literatura e a cultura uruguaia, inserir o Uruguai nas discussões culturais internacionais e criar um espaço de sociabilidade intelectual capaz de articular redes nacionais e transnacionais de circulação de ideias. Embora seu “Programa” reivindicasse distância da política militante, excluindo questões de caráter pessoal ou sectário (REVISTA NACIONAL DE LITERATURA Y CIENCIAS SOCIALES, 1895), o periódico atuava como espaço de intervenção simbólica, no qual a seleção de autores, ideias e correntes literárias participava ativamente das disputas por legitimidade intelectual e pelos projetos de modernidade em curso no Uruguai finissecular.

Como argumenta Tarcus (2020, p. 22), as revistas culturais participaram da constituição das literaturas nacionais e da definição de seus cânones, disputando quais autores e obras deveriam ocupar o centro, a periferia ou as margens da cultura legítima. Ao eleger como interlocutores os simbolistas franceses, os naturalistas e pensadores como Nietzsche e Tolstói, a

Revista Nacional sinalizava seu afastamento dos modelos tradicionais associados ao romantismo e ao positivismo. Como registra Zum Felde (1967), Pérez Petit, ao lado de José Enrique Rodó, foi o encarregado de descobrir as novas figuras originais da intelectualidade europeia, os artistas e pensadores revolucionários daquela época, realizando essa tarefa de maneira mais “militante” que seu colega redator. Ainda, infere-se que as decisões editoriais da revista, como a seleção de colaboradores, a política de traduções e a hierarquia atribuída aos textos, constituíam, por si mesmas, um programa de intervenção na conjuntura cultural uruguaia (SARLO, 1992). Nesse sentido, a *Revista Nacional* não apenas refletiu o campo intelectual uruguaio, mas participou ativamente de sua configuração, funcionando como laboratório de ideias e como instrumento de formação de novos gostos, sensibilidades e hierarquias culturais.

Victor Pérez Petit como intelectual mediador

Victor Pérez Petit nasceu em Montevideu em 1871 e faleceu na mesma cidade em 1947. Crítico literário, poeta, romancista, dramaturgo e jornalista, foi, antes de tudo, um fino estilista que fez de suas críticas literárias uma forma de arte (ZUM FELDE, 1967, p. 330). Parte de seus textos publicados na *Revista Nacional* foi posteriormente reunida em *Los Modernistas* (1903), volume dedicado a autores como Ibsen, Wilde, Tolstói, Verlaine, Nietzsche, Whitman, Mallarmé e Rubén Darío. Drew López (2013) pesquisa identifica que a obra crítica de Pérez Petit representa as primeiras apreciações de Nietzsche no Uruguai, evidenciando sua posição como pioneiro na introdução do pensamento europeu finissecular no campo intelectual uruguaio.

A categoria de intelectual mediador, desenvolvida por Gomes e Hansen (2016), é particularmente apropriada para caracterizar a atuação de Pérez Petit. Para as autoras, os intelectuais mediadores são agentes que exercem uma função de tradução, adaptação e ressignificação de repertórios simbólicos. O produto de sua mediação não é uma simples cópia do modelo de origem, mas uma síntese original que incorpora as demandas e os “problemas” do contexto de recepção. A mediação cultural implica sempre uma dimensão criativa e uma dimensão política, na medida em que a seleção e a ressignificação dos repertórios estrangeiros constitui, ao mesmo tempo, uma tomada de posição nas disputas internas do campo intelectual receptor. Contudo, como adverte Palti (2024, p. 184-185), não basta rastrear “influências”, mas é necessário reconstituir as condições históricas que tornavam possíveis determinadas apropriações. É aqui que Ardao (1971, p. 55-221) se torna importante, pois a transição do positivismo ao

espiritualismo, com influências de Ernest Renan, constituiu o terreno filosófico e cultural que tornava viável, no Uruguai do fim do século XIX, a recepção criativa e “produtiva” de autores como Nietzsche, Ibsen e Tolstói. O culto renaniano ao pensamento desinteressado e à aristocracia intelectual já havia preparado um campo de sensibilidades no qual a mediação de Pérez Petit podia se inscrever com força e produzir efeitos culturalmente significativos.

Pérez Petit, nesse sentido, tornava essa dimensão particularmente visível na sua prática de “crítica militante”. Pérez Petit empregava autores europeus como argumentos contra o “romantismo recalcitrante”, a “moralidade provinciana” e o “idealismo senil” associados à tradição letrada. A introdução de Verlaine, D’Annunzio, Nietzsche e Ibsen constituía, simultaneamente, uma escolha estética e uma tomada de posição, destinada a deslocar hierarquias culturais e formar novos critérios de gosto. Assim, suas leituras da aristocracia do talento em Nietzsche, de Ibsen como redentor moral e de Tolstói como limite ascético não eram neutras, mas respondiam às disputas que atravessavam o campo intelectual uruguaio. Inserido em redes transnacionais de circulação de ideias (DÉVES VALDÉS, 2007), Pérez Petit não atuou como receptor passivo, mas como agente de reelaboração de repertórios estrangeiros em função de problemas locais.

Horácio e a lírica moderna

A crítica *A propósito de una traducción de las Odas de Horacio por el doctor Osvaldo Magnasco*, publicada nos três primeiros números da *Revista Nacional*, é um dos textos mais reveladores da operação intelectual feita por Pérez Petit. A aparente ocasionalidade do tema, dedicado à análise de uma tradução, é transformada em uma oportunidade de reflexão sobre os fundamentos da lírica moderna e as relações entre forma, sensibilidade e moralidade na criação estética. Na abertura do ensaio, o crítico uruguaio caracteriza todo processo de tradução como uma experiência marcada pela perda. Recorrendo a Menéndez y Pelayo, compara os livros traduzidos ao avesso de uma tapeçaria, pois, embora preservem a trama e a matéria, perdem o lustre e o polimento do material original (PÉREZ PETIT, 1895, p. 7). Essa desconfiança em relação à tradução não impede, contudo, que Pérez Petit reconheça na empreitada de Osvaldo Magnasco um exemplo de “conhecimento cabal”, disciplina erudita e rigor intelectual. Ao aproximá-lo de Bartolomé Mitre, tradutor de Dante, afirma que ambos haviam dado, em 1894, a “nota mais elevada” da América literária (PÉREZ PETIT, 1895, p. 8). Esse elogio pode ser interpretado à luz

da análise de Ardao (1971) sobre a formação de uma inteligência técnica e profissional no Uruguai. No entanto, não se trata de afirmar que Magnasco já encarnasse plenamente a profissionalização das letras, uma vez que o próprio Pérez Petit assinala que a tradução fora realizada nos momentos de ócio de um homem de Estado. O gesto crítico consiste justamente em retirar dessa atividade o caráter de um simples passatempo, e atribuir-lhe o valor de um trabalho intelectual disciplinado. Nesse sentido, o lema *Laboremus*, adotado pela *Revista Nacional* (REVISTA NACIONAL DE LITERATURA Y CIENCIAS SOCIALES, 1895, p. 1), expressava uma concepção de trabalho intelectual fundada no estudo, no esforço e no rigor, em oposição ao diletantismo atribuído à cultura letrada tradicional. A tradução de Magnasco aparece, assim, não apenas como exercício erudito, mas como empreendimento capaz de inserir a “América literária” em um horizonte mais amplo de reconhecimento e legitimação cultural.

Ao passar da tradução para a obra de Horácio, Pérez Petit enfrenta diretamente a questão da lírica moderna. Contra a ideia de que nada haveria de valioso ou novo fora dos modelos clássicos, ele distingue forma e conteúdo histórico. Para o intelectual uruguaio, o que a modernidade deveria recuperar dos clássicos, mais precisamente Horácio, não era a ordem de sentimentos e de ideias de seu tempo, impossíveis de ressuscitar, uma vez que a sensibilidade moderna seria de uma ordem diferente, mas a sobriedade, a concisão e a nitidez formal. Em outras palavras, o estilo horaciano oferecia os instrumentos formais e estéticos para a construção da lírica moderna, contudo, a imitação da tradição clássica deveria se limitar à forma, pois a modernidade exigia que o “fundo” dessas obras fossem reelaborados a partir de uma experiência histórica distinta. Dessa forma, essa distinção feita por Pérez Petit permitia ao crítico afastar-se tanto da imitação “servil” dos antigos quanto da rejeição integral da tradição clássica.

A oposição entre epopeia e lírica explicita esse argumento. A epopeia dependeria de sociedades relativamente coesas, movidas por um princípio coletivo capaz de organizar uma narrativa unificada. A sociedade moderna, contudo, marcada pela variabilidade das paixões, pela fragmentação dos valores e pela centralidade da vida interior, encontraria na lírica sua forma mais adequada. Por isso, Pérez Petit a define como a “poesia de nossa idade”, um gênero capaz de acolher a subjetividade, o conflito interior e a instabilidade da consciência moderna (PÉREZ PETIT, 1895, p. 7). A defesa da lírica fundamentava, portanto, a uma interpretação da conjuntura histórica e cultural da modernidade e, consequentemente, de suas possíveis formas de expressão. Isso se torna ainda mais claro na distinção que Pérez Petit faz de Horácio e Catulo, célebre poeta

romano. O intelectual uruguaio admira a perfeição formal horaciana, mas observa a frieza de seus versos “duros como o diamante”, capazes de deslumbrar a inteligência sem comover o coração (PÉREZ PETIT, 1895, p. 8). A contraposição com Catulo, nesse sentido, se dá na medida em que a poesia do romano expressava a paixão, a sensibilidade e a intensidade da vida interior, porém, seus versos não eram capazes de ter a mesma beleza do rigor formal de Horácio. Assim, a lírica moderna imaginada pelo crítico deveria reunir essas dimensões, apropriando-se da disciplina clássica sem renunciar à subjetividade e à força afetiva próprias da modernidade. A operação mediadora não consiste, assim, em escolher entre antigos e modernos, mas em produzir uma síntese seletiva entre tradições distintas.

Na parte final do ensaio, a questão estética assume, também, contornos morais. Pérez Petit distingue Horácio e Catulo pelo modo como tratam a licenciosidade: em Horácio, a estrutura do verso, a dicção e o estilo ordenam a ideia; em Catulo, a forma se subordina ao pensamento bruto, à expressão sincera (PÉREZ PETIT, 1895, p. 42). Esse ponto revela o núcleo da concepção estética de Pérez Petit: a forma pode ordenar moralmente o conteúdo. A beleza do verso não é simplesmente um ornamento, mas um mecanismo de elevação, capaz de transformar a representação do vício em uma pedagogia moral. Daí o elogio de Horácio como moralista sereno, que mostra o vício sorrindo e descreve suas consequências perniciosas sem o gesto rígido do pregador (PÉREZ PETIT, 1895, p. 42). A questão da mulher aparece nesse contexto como um tema moral recorrente tanto em Horácio quanto nas críticas analisadas por Pérez Petit. O intelectual uruguaio valoriza as críticas horacianas às mulheres que corrompem os jovens, às mães que esquecem seus deveres e às esposas associadas ao adultério. A literatura, nesse caso, participa da educação da juventude, da defesa da família e da regulação simbólica da sexualidade. A publicação desse ensaio nos primeiros números da *Revista Nacional* era, assim, uma declaração de princípios e intenções do periódico, em que a renovação literária proposta não abdicava da dimensão moral, mas a reconfigurava segundo critérios estéticos dissidentes em relação aos da tradição patriarcal. Contudo, essa dissidência em relação à tradição letrada, não equivale a uma ruptura integral com as hierarquias sociais existentes. Como abordaremos adiante, se, em Horácio, a literatura educa por meio da forma, na leitura de Ibsen ela o fará por meio da exposição dramática da crise moral moderna.

Ibsen e a crise da moral moderna

O ensaio sobre Henrik Ibsen, publicado no número 52 da *Revista Nacional* (REVISTA NACIONAL, 1897, pp. 50-53), oferece um dos exemplos mais complexos da operação de mediação intelectual de Pérez Petit e, ao mesmo tempo, uma das mais importantes para compreender as estratégias discursivas que o crítico mobilizava para introduzir figuras consideradas subversivas pela geração patricia. O texto abre com uma caracterização de Ibsen como um dos grandes gênios da história da arte, romântico em um primeiro momento, depois realista, filósofo e, ao fim, neo-místico e simbolista, o maior dramaturgo desse fim de século, que teria explorado a região das ideias psicológicas mais abstrusas que preocupam a ciência moderna (PÉREZ PETIT, 1897, p. 50). Ao invocar a autoridade de Emerson no parágrafo de abertura, Pérez Petit ancora a legitimidade de Ibsen em uma tradição intelectual reconhecida, preparando o terreno para apresentar um autor que a geração patricia do Ateneu tendia a recusar como neurótico e subversivo.

A estratégia mediadora de Pérez Petit consiste, precisamente, em reconfigurar a ambivalência da recepção de Ibsen. O crítico uruguaio o apresenta como um grande moralista e um eminente sociólogo que persegue um ideal altruísta capaz, por si só, de regenerar a humanidade (PÉREZ PETIT, 1897, p. 50). O "teatro de ideias" do dramaturgo norueguês, com seus grandes problemas da liberdade humana, da herança psicológica, da família e dos direitos da mulher, não seria coisa que se observe e estude adequadamente tendo muito pouca "substância cinza no cérebro", como afirmava o crítico uruguaio. A estratégia discursiva do texto é, pois, intencional e revela, também, uma tomada de posição: ao reconhecer que as obras de Ibsen não estão ao alcance de todas as inteligências, Pérez Petit posiciona-as como objetos de consumo de uma minoria espiritual e intelectual, sendo essa a mesma à qual a *Revista Nacional* se dirigia.

A análise se concentra, em primeiro lugar, em *A casa de bonecas* e *Os espectros*. Em *A casa de bonecas*, Pérez Petit acompanha a transformação de Nora de mulher-boneca em mulher consciente de seus deveres e direitos. A cena em que Nora abandona o lar conjugal em busca de sua personalidade, seu "eu", que não pôde encontrar na casa de seu marido, é descrita como uma das mais grandiosas de que possa orgulhar-se o teatro contemporâneo (PÉREZ PETIT, 1897, p. 51). O problema da identidade feminina conecta-se, assim, ao problema mais amplo da liberdade individual e da superação dos convencionalismos sociais que atravessavam o campo intelectual uruguaio. Em *Os espectros*, a mesma ideia se apresenta na figura de Elena Alving. A diferença entre as duas personagens é iluminadora da nuance interpretativa de Pérez Petit, uma vez que para o

crítico uruguaio, enquanto Nora abandona o lar em um impulso súbito, Elena refletiu longamente sobre os problemas que um dia a despertaram, compreendendo que a mãe não deve abandonar os filhos (PÉREZ PETIT, 1897, p. 51-52). A personagem ibseniana é, portanto, para Pérez Petit, a consciência do homem buscando a si mesmo, lutando com o mundo que o rodeia para demonstrar sua vitalidade.

Pérez Petit estende ainda a análise ao *Pato Selvagem*, obra que considera menos conhecida, mas de maior transcendência do que as mais famosas. O drama expõe o choque entre o idealismo humanitário de Gregers, que crê revelar a verdade para libertar o próximo, e as consequências devastadoras dessa revelação sobre a família Ekdal. O personagem de Hedwig, que sacrifica o pato silvestre e acaba por virar a arma contra si mesma, demonstra a visão trágica de Ibsen sobre a impossibilidade de conciliar ideal e realidade (PÉREZ PETIT, 1897, p. 52-53). A conclusão do ensaio demonstra, novamente, a prática de mediação: Pérez Petit apresenta Ibsen não como um niilista ou destruidor da ordem social, mas como um redentor que sonha com uma nova religião capaz de harmonizar a tranquilidade e o prazer das doutrinas do velho paganismo com a abnegação e o sacrifício das doutrinas cristãs (PÉREZ PETIT, 1897, p. 52). É essa ambivalência constitutiva entre transgressão e redenção, entre subversão e elevação moral, que torna a leitura de Ibsen possível no campo intelectual uruguaio de 1897. Em outras palavras, em meio às tensões de uma cultura que desejava renovar-se sem abandonar por completo os princípios morais sobre os quais construía sua própria legitimidade.

Tolstoi e Nietzsche: dois limites da moral moderna

Nos ensaios de *Los modernistas*, Tolstói e Nietzsche, ocupam posições ambivalentes na reflexão moral de Pérez Petit. O ensaio crítico sobre Nietzsche é, como documenta Drews López (2013), o primeiro texto dedicado ao filósofo alemão no Uruguai, e sua principal fonte interpretativa é o livro *La filosofía de Nietzsche*, do francês Henri Lichtenberger, o que demonstra como a mediação cultural de Pérez Petit era, ela mesma, resultado de uma cadeia de mediações anteriores que conectava o ambiente intelectual uruguaio à recepção francesa do pensamento nietzschiano. O núcleo da interpretação de Pérez Petit parte da distinção nietzschiana entre dois tipos humanos e, consequentemente, dois sistemas morais. Ao apresentar o filósofo alemão como crítico da cultura moderna, o uruguaio o caracteriza como diagnóstico das enfermidades do fim

do século, reconhecendo nele um aliado na batalha contra a mediocridade burguesa (DREWS LÓPEZ, 2013). O cenário que Pérez Petit descreve ao mobilizar Nietzsche é revelador:

Mas a Alemanha que então se formava era uma Alemanha utilitária, ocupada unicamente com empreendimentos comerciais e especulações capitalistas, além de igualitarista, por admitir o sufrágio universal e o império dos convencionalismos sociais. Nietzsche, admirador do homem de gênio, do artista por excelência e adepto da aristocracia do talento e da representação da força como elemento simultaneamente romântico e trágico, escandalizou-se com a vulgaridade e a estupidez de seus compatriotas e julgou necessário fulminá-los com observações que não estavam em conformidade com seu tempo (PÉREZ PETIT, 1903, p. 322, tradução própria)⁶

A passagem é significativa, pois, além do que diz sobre Nietzsche, ela demonstra uma estratégia discursiva de Pérez Petit. Ao associar a Alemanha utilitária e igualitária à vulgaridade e à tolice, o crítico uruguaio projeta implicitamente sobre o campo intelectual uruguaio a mesma oposição que identifica na cultura alemã. De um lado, estão os representantes dos convencionalismos sociais, ou seja, a elite letrada patricia, o “Romantismo recalcitrante”. De outro, a juventude intelectual modernista, aristocracia do talento, chamada a desempenhar uma função renovadora. A análise de Drews López (2013) auxilia a elucidar esse ponto, uma vez que, para o autor, a interpretação de Pérez Petit escapa a uma leitura biológica da aristocracia nietzschiana, pelo contrário, o homem aristocrático não o é por herança, mas por educação. Essa interpretação, portanto, inscreve a recepção de Nietzsche no projeto pedagógico e cultural da *Revista Nacional*, destinado a produzir os novos homens capazes de elevar o nível cultural do Uruguai.

O ensaio sobre Tolstói, por sua vez, revela outra dimensão da estratégia mediadora de Pérez Petit. O crítico uruguaio examina o escritor russo a partir de suas ideias sobre neo-misticismo, moral religiosa e crítica social, mas afasta-se de seu ascetismo e de sua negação da natureza humana. Ao discutir os temas tolstoianos, a sexualidade, matrimônio e o que chama de “suicídio universal”, Pérez Petit mobiliza o naturalismo científico como contraponto à visão de mundo tolstoiana, rejeitando o sistema moral do escritor russo sem, contudo, descartar sua crítica às instituições burguesas. O resultado é uma leitura ambivalente, que extrai de Tolstói elementos úteis para a crítica da moralidade convencional, ao mesmo tempo em que rejeita sua

⁶ No original: “Pero la Alemania que se formaba entonces era una Alemania utilitaria, ocupada únicamente en empresas comerciales, en especulaciones de capitalistas, e igualitarista, que admite el sufragio universal y el imperio de los convencionalismos sociales. Nietzsche, admirador del hombre de genio, del artista por antonomasia, y sectario de la aristocracia del talento y de la representación de la fuerza como elemento romántico y trágico a la vez, se sintió escandalizado de la vulgaridad y tontería de sus compatriotas y creyó necesario fulminarles con sus observaciones no conformes a su tiempo”.

solução ascética em favor de uma afirmação da vida e das potências criativas do indivíduo moderno. A lógica da “mera imitação” que Pérez Petit repudiava explicitamente deveria ser substituída pela construção de uma identidade cultural autônoma, capaz de apropriar-se criativamente dos repertórios europeus. A *Revista Nacional* funcionava, nesse sentido, como espaço de articulação entre o local e o transnacional, entre a tradição e a inovação, entre a herança europeia e a experiência histórica latino-americana.

Considerações finais

A trajetória intelectual de Victor Pérez Petit como redator da *Revista Nacional* revela uma atuação que não se reduz nem à simples divulgação de autores europeus nem à imitação passiva de modelos estrangeiros. A análise dos textos sobre Horácio, Ibsen, Tolstói e Nietzsche demonstra que o crítico uruguaio operou sistematicamente uma ressignificação desses repertórios, inserindo-os nas disputas específicas do campo intelectual uruguaio do *fin de siècle*. A seleção, a interpretação e a reelaboração desses autores respondiam a condições históricas determinadas: a crise das antigas certezas morais e estéticas, a emergência de uma nova geração intelectual e as disputas pela renovação da cultura uruguaia no interior de um campo intelectual em processo de constituição. Nesse processo, a *Revista Nacional* funcionou como espaço de sociabilidade privilegiado e como instrumento de intervenção simbólica.

A análise evidencia ainda a indissociabilidade entre estética e moralidade na prática intelectual de Pérez Petit. Em Horácio, a forma literária é apresentada como mecanismo de ordenação moral do conteúdo. Em Ibsen, a subversão dos convencionalismos sociais é reconfigurada como busca de uma nova religião capaz de harmonizar valores pagãos e cristãos, tornando viável a introdução do dramaturgo norueguês em um campo intelectual ainda marcado por resistências morais. Em Tolstói, o ascetismo é criticado como negação da vida. Em Nietzsche, a aristocracia do talento é mobilizada contra a mediocridade burguesa. Em todos esses casos, a operação de mediação não apenas transporta repertórios europeus para o contexto uruguaio, mas os reelabora em função das disputas locais por legitimidade intelectual e por projetos de modernidade.

Os limites dessa mediação devem igualmente ser reconhecidos. A defesa de uma aristocracia do talento e de uma minoria intelectual formadora indica que o projeto de Pérez Petit era dissidente em relação às convenções dominantes, mas operava no interior da mesma lógica de

hierarquização cultural que pretendia deslocar. Tratava-se de uma tentativa de reordenamento das hierarquias culturais a partir de novas bases estéticas e morais. Essa ambivalência constitutiva é, precisamente, o que torna a figura de Pérez Petit historicamente significativa, pois ela revela o modo pelo qual a modernidade foi negociada, disputada e ressignificada no campo intelectual uruguaio finissecular, a partir de uma posição periférica em relação aos centros europeus de produção cultural, mas ativa e criativa em relação às condições locais de recepção.

Referências bibliográficas:

- ARDAO, Arturo. **Etapas de la inteligencia uruguaya**. Montevideo: Universidad de la Republica, 1971.
- ARTEAGA, Juan José. **Breve historia contemporánea del Uruguay**. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2022.
- CAETANO, Gerardo; RILLA, José. **Historia Contemporánea del Uruguay**. De la colonia al Mercosur. Montevideo: Editorial Fin de Siglo, 1994.
- DÉVES VALDÉS, Eduardo. **Redes intelectuales en América Latina: hacia la constitución en una comunidad intelectual**. Santiago: Universidad Santiago de Chile, 2007.
- DREWS LÓPEZ, Pablo. **Recepción y crítica de la obra de Nietzsche en Uruguay, 1900-1920**. 2013. Tese de Doutorado – Departamento de Metafísica e Teoría do Conhecimento, Universitat de València. Valência, 2013.
- PALTI, Elías J. **Misplaced Ideas? Political- Intellectual History in Latin America**. Nova York: Oxford University Press, 2024.
- GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos. Intelectuais, mediação cultural e projetos políticos: uma introdução para a delimitação do objeto de estudo. In: GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos (Org.). **Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 7-41.
- MARTIN, Gerald. A literatura, a música e a arte da América Latina, 1870-1930. In: BETHELL, Leslie. **História da América Latina: De 1870 a 1930**. v. 4. 1. ed., 2ª reimpressão. Tradução de Geraldo Gerson de Souza, São Paulo: Editorial da Universidade de São Paulo, 2015, p. 489-580.
- PÉREZ PETIT, Victor. A propósito de una traducción de las Odas de Horacio por el doctor Osvaldo Magnasco. **Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales**, Montevideo, n. 1, p. 7-8; n. 2, p. 42, 05 mar. 1895.
- PÉREZ PETIT, Victor. Los Modernistas: Henrik Ibsen. **Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales**, Montevideo, n. 52, 25 jul. 1897, p. 50-53.

PÉREZ PETIT, VICTOR. Los Modernistas: Léon Tolstoi. **Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales**, Montevideu, n. 44, 25 jan. 1897, p. 307-313.

PÉREZ PETIT, Victor. Friedrich Nietzsche. In: **Los modernistas**. Montevideo: Dornaleche y Reyles, 1903. Disponível em: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/42307?mode=full>. Acesso em: 04 out. 2025.

Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales. Montevideo, 1895–1897. Periodicidade quinzenal. Direção e redação responsável: Daniel Martínez Vigil, Carlos Martínez Vigil, Víctor Pérez Petit, José Enrique Rodó.

Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales. [Programa]. Montevideu, n. 1, 05 mar. 1895, p. 1.

SARLO, Beatriz. Intelectuales y revistas: razones de una práctica. **América: Cahiers du CRICCAL**, Paris, n. 9-10, p. 9-16, 1992.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (org.). **Por uma história política**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p. 231-271.

TARCUS, Horacio. **Las revistas culturales latinoamericanas: giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles**. Buenos Aires: Tren en Movimiento, 2020.

ZUM FELDE, Alberto. **Proceso Intelectual del Uruguay: Crítica de su Literatura**. v. 2. Montevideo: Ediciones Del Nuevo Mundo, 1967

Entre a censura e o conservadorismo: os *remakes* de novelas da Ditadura Civil-Militar da TV Globo e a representação LGBTIA+ (2008-2014)

Mariana Lopes Trindade

Mestra em História

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

marianalt2012@hotmail.com

Resumo: Entre 2000 e 2010, a TV Globo adotou postura mais conservadora em *remakes* de obras da Ditadura Civil-Militar em relação a personagens LGBTIA+, comparada ao período de censura institucional. Durante a ditadura e a Redemocratização, o DCDP reprimiu representações homoafetivas em novelas como *O Rebu* e *O Astro*, embora subtextos permanecessem. Em 1981, *Ciranda de Pedra* optou pela autocensura, mantendo apenas indícios da personagem lésbica Letícia. Seu *remake* de 2008, no horário das 18h, foi ainda mais conservador: Letícia recusava valores patriarcais, mas envolvia-se romanticamente com dois homens. Em 2011, *O Astro* (às 23h) suprimiu a trama homobissexual da versão original. Em 2014, *O Rebu* removeu insinuações de relações amorosas entre protagonistas e não adaptou o casal sáfico. Tais escolhas ocorreram sem censura oficial e em contexto de maior demanda por representatividade LGBTIA+.

Palavras-chave: Novelas; Representação LGBTIA+; Conservadorismo

Breve histórico da representação de personagens LGBTIA+ em telenovelas da Globo

A representação de personagens LGBTIA+ em telenovelas da Rede Globo data desde 1970, quando Ary Fontoura interpretou o carnavalesco e costureiro gay Rodolfo Augusto na novela *Assim na Terra como no Céu*, transmitida na faixa das dez horas. Entre as décadas de 1970 e 1980, marcadas pela Ditadura Civil-Militar e pela instituição da censura por parte do Departamento de Censura das Diversões Públicas (DCDP), personagens LGBTIA+ não podiam ser representados de forma explícita. O tipo de representação que costumava gerar menos atrito com a censura federal era a representação caricata, que funcionava como alívio cômico, com personagens gays espalhafatosos e afeminados, mas que não desenvolvia a sexualidade do personagem de fato. Esse tipo de personagem é classificado por Nascimento (2017) como *camp*. Outro tipo de narrativa que envolvia personagens LGBTIA+ no período eram as que associavam

de maneira estereotipada esse tipo de personagem com a criminalidade, em uma associação perniciosa entre homossexualidade e delito.

Na década de 1990, já reestabelecida a democracia, extinta a censura federal e sob o domínio da Constituição Cidadã (1988), ampliou-se a gama de personagens LGBTIA+ presentes em novela, ainda que o personagem *camp*, caricato e afeminado, tenha continuado aparecendo como recurso humorístico. É interessante destacar, contudo, que em 1993 a Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (ABERT) aprovou um Código de Ética de Radiofusão que orientava que os programas livres para todos os públicos não poderiam abordar a temática do *homossexualismo* (sic). Já a faixa das 20h (que atualmente equivale às novelas das nove) não poderia retratar a temática de forma crua e/ou explícita, nem apresentar de forma favorável e/ou apologética temáticas de *desvio sexual* (sic) humano.

Articulando o Código de Ética de Radiodifusão com as constantes intervenções do Ministério Público Federal em relação à classificação indicativa das telenovelas, fica perceptível possíveis impedimentos em relação à representação de personagens LGBTIA+ em telenovelas. As disputas entre a Rede Globo e o Ministério Público Federal nos anos 2000 eram tão frequentes que eventualmente a emissora abriu mão da “faixa das oito” e a transformou em “faixa das nove”, já que o horário permitia uma liberdade temática um pouco maior.

Nos mesmos anos 2000, é possível perceber uma modificação interessante no tocante à representação de personagens LGBTIA+. Esse tipo de personagens se torna muito mais frequentes, principalmente na faixa das oito/nove, e suas narrativas se tornam mais “tradicionais”. Começa então um ciclo de representação de personagens inseridos em relações monogâmicas, buscando constituir família (Colling, 2007). Mantem-se, contudo, a faixa etária, com poucas representações de personagens LGBTIA+ abaixo dos 20 anos e acima dos 40 anos.

Apesar do cenário de gradual transformação na representação de personagens LGBTIA+ e do início de maior apoio dos telespectadores, vide a comoção nacional em relação ao possível beijo entre Zeca (Erom Cordeiro) e Júnior (Bruno Gagliasso) no último capítulo da novela América (2005), que atingiu 68 pontos de audiência com picos de 70 pontos, ocorreu um interessante fenômeno entre as décadas de 2000 e 2010. Os *remakes* de tramas que foram ao ar originalmente durante a Ditadura Civil-Militar e que contavam com subtexto aquilleano e sáfico, limaram essas tramas durante as novas adaptações, mesmo que o horário e o contexto histórico

favorecessem que tais temáticas fossem abordadas explicitamente e com maiores possibilidades de aprofundamento.

Nesse artigo analisaremos os remakes de *Ciranda de Pedra* (2008), exibida inicialmente em 1981; *O Astro* (2011), exibida originalmente em 1977 e *O Rebu* (2014), exibido originalmente em 1974. Vale destacar, contudo, que *Ciranda de Pedra* era uma novela da faixa das seis, enquanto *O Astro* e *O Rebu* eram da faixa das onze. Essa informação é relevante pois historicamente, não era usual que houvesse personagens LGBTIA+ na faixa das seis, considerada mais familiar. As duas exceções anteriores à *Ciranda de Pedra* são *Barriga de Aluguel* (1990) e *Sabor da Paixão* (2002). Atualmente, essa visão foi superada e tramas LGBTIA+ são mais comuns nessa faixa de horário.

Ciranda de Pedra (2008) e a heterossexualidade compulsória de Letícia

Em 05 de maio de 2008 estreou na faixa das 18h a 2ª adaptação de *Ciranda de Pedra*, de autoria de Alcides Nogueira. Como de praxe, o autor concedeu entrevistas para veículos de comunicação diversos, como forma de divulgação da nova novela ocupante daquela faixa de horário. Sendo o romance *Ciranda de Pedra* uma obra cujas polêmicas ainda ressoam com muita atualidade, foram diversos os entrevistadores que perguntaram para Alcides Nogueira se essas temáticas estariam presentes nessa adaptação ou se ele pretendia abordá-las de outra maneira. Em entrevista para o Portal O Planeta TV em 30 de abril de 2008, foi feito o seguinte questionamento:

O Planeta TV! - A classificação etária na TV vai impedir de abortar alguns assuntos que constam no livro?

Alcides Nogueira – A classificação etária, da maneira como é feita hoje, é uma censura disfarçada. Pior, ainda, que nos tempos da ditadura (e posso dizer isso de cátedra, pois meu teatro foi, muitas vezes, retalhado). Seria muito mais saudável que as próprias emissoras (com seus autores) estabelecessem um Código de Ética. Tudo que é imposto é ruim. Por causa disso, não poderei tratar do lesbianismo, da impotência, do suicídio, da eutanásia... Mas, depois de entrar em crise, descobri que uma forma de criar polêmica é não criar polêmica. Posso falar de tudo isso de uma maneira metafórica. Já vi esse filme antes e sobrevivi. (Nogueira, 2008)

Nessa entrevista, o autor responsabiliza a classificação indicativa como elemento que impossibilita a abordagem desses temas, afirmando que esse sistema, que predetermina temáticas que podem ser abordadas em cada horário, é uma forma de censura ainda pior do que a vigente

durante a Ditadura Civil-Militar. Contudo, em entrevista dada para o NaTelinha, do Uol, também publicada em 30 de abril de 2008, Alcides Nogueira aborda às limitações impostas para as temáticas apresentadas na faixa das 18h, conforme determina a classificação indicativa, mas enfatiza que se tratou de uma escolha sua, por não estar disposto a enfrentar polêmicas:

Por que a decisão de retirar da trama a impotência sexual de Conrado e o lesbianismo de Letícia?

AN: A decisão foi minha, sim. Não quero criar polêmicas. Tenho esse direito. E falo como um escritor que já polemizou muito no teatro e na televisão. Quando Lygia escreveu o livro, em 1954 esses temas eram muito impactantes. Hoje, acho mais importante Conrado ser um homem dividido emocionalmente, sendo obrigado a escolher entre Virgínia e Otávia, e não conseguindo... além de não ter coragem de fugir dos caminhos que o seu pai lhe impõe... do que ser impotente. Quanto ao lesbianismo de Letícia, sinceramente acho que não é a orientação sexual de uma pessoa que faz a diferença. Letícia não é ética, batalhadora, honesta por ser homossexual. Mas porque tudo isso faz parte do seu caráter. Ao contrário de seu irmão Conrado, ela procura se libertar e levar sua vida. Também pesou na minha decisão a questão da classificação etária: "Ciranda de Pedra" não seria exibida às 18 horas se eu explorasse esses temas. Eu não ficaria na superfície, no ôba-ôba. Procuraria tratá-los com profundidade. A história não perde nada com a supressão. Lygia concordou totalmente comigo. (Nogueira, 2008)

A escolha por não adaptar as temáticas mais polêmicas do romance de Lygia Fagundes Telles repercutiu midiaticamente, com direito a uma publicação na coluna Ilustrada da Folha de São Paulo, do dia 04 de maio de 2008, intitulada “Baseada em livro, novela exclui eutanásia e lésbica”. Focada em apresentar a trama da novela que estrearia no dia seguinte e trazer um compilado sintético das falas dos atores principais na entrevista coletiva, há uma fala interessante do próprio Alcides Nogueira sobre a omissão dessas temáticas:

O livro tem uma narrativa densa. Para o horário das 18h, é necessário suavizar. Independentemente da classificação indicativa [que estipula para qual faixa etária o programa é liberado], temos o bom senso de levar ao público uma obra leve e elegante. (Folha de S. Paulo, 2008).

Um texto publicado no dia 08 de abril de 2008 pelo Jornal do Commercio de Pernambuco e republicado pelo site da Academia Brasileira de Letras, intitulado “Uma nova Ciranda de pedra”, trata a classificação por faixa etária como “eufemismo para censura” e destaca o esforço de Alcides Nogueira para “driblar a camisa-de-força da classificação etária” (Gonçalves, 2008). É interessante notar que a narrativa hegemônica no meio cultural do período era a de que a classificação por faixa etária era uma forma de censura, uma vez que engessava os temas que poderiam ser abordados em cada faixa de horário. Contudo, a escolha de fazer com que Letícia

(Paolla Oliveira) se envolvesse amorosamente com Arthur X (Guilherme Weber) e Daniel (Marcelo Anthony) foi deliberadamente tomada por Alcides Nogueira. Na adaptação de Teixeira Filho de 1981, onde o tema da lesbiandade era explicitamente vetado pelo Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP), houve um respeito pela orientação sexual da personagem, ainda que não pudesse haver demonstrações explícitas. As falas de Alcides Nogueira sobre levar “uma obra leve e elegante” para o público, assim como seu discurso de que a sexualidade de Leticia não é relevante para a construção da personagem, pois não está atrelado ao seu caráter e valores demonstram que mais do que a censura imposta pela classificação indicativa, havia uma indisposição do autor em abordar essa temática, ainda que derivada do medo de polemizar excessivamente e ser prejudicado. Todavia, a não abordagem da sexualidade de Leticia não deveria equivaler a uma representação em que ela é transformada em heterossexual, uma vez que a narrativa da tenista determinada e que não se curvava facilmente às regras sociais e aos papéis de gênero poderia ser adaptada sem a introdução de um par romântico, principalmente pares do sexo masculino. Além do apagamento da homossexualidade, a narrativa da personagem se tornava reacionária ao atrelar que a história de uma personagem é dependente da presença de um par amoroso, pois não se bastaria por si só.

Apesar da trama de Leticia nessa 2ª versão ter estado atrelada ao envolvimento amoroso com dois personagens do sexo masculino, seu final pareceu um aceno aos leitores do livro, por deixar extremamente implícito, de uma maneira tão sutil que pode passar por engano do telespectador, que Leticia se envolveu amorosamente com uma mulher, mais especificamente a sua treinadora de tênis, Joyce (Ana Furtado). No último capítulo, ambas se encontram no Aeroporto de Congonhas para viajarem juntas para o exterior, onde se dedicariam a carreira profissional de Ana no tênis, que recentemente havia vencido o torneio de Wimbledon. Joyce, que chega atrasada devido ao congestionamento, é recebida com um comentário sarcástico de Leticia, que brinca que pensava que ela havia desistido da viagem e por isso ela deveria procurar uma nova treinadora. Joyce reage dando um beijo em sua mão, enquanto Elzinha (Leandra Leal), observa ambas com um olhar desconfiado.

O Astro (2011): ousadia e heteronormatividade

Em 2011, Alcides Nogueira, junto ao Geraldo Carneiro, foi responsável pela adaptação do sucesso televisivo O Astro, de Janete Clair, para a faixa das 23h. Recusando a pecha de *remake* e

condensando os 185 capítulos da obra original em 64, Alcides Nogueira e Geraldo Carneiro buscaram modernizar a trama, trazendo ares de série e se aproveitando da faixa de horário da exibição para apostarem em cenas de sensualidade, nudez e sexo. Entretanto, apesar da liberdade criativa que a classificação indicativa de 16 anos da faixa das 23h permitia, a trama não necessariamente inovou nos aspectos da representação LGBTIA+. A trama estreou em 12 de julho de 2011, mas desde 26 de maio do mesmo ano, quando as gravações estavam começando, saíam manchetes como “Com personagem bissexual, Henry Castelli começa a gravar ‘O Astro’” (Com personagem bissexual..., 2011) ou ainda “Baldasserini: ‘Se for preciso beijar, farei’” (Baldasserini, 2011) com o subtítulo “Ator vai viver o par romântico de Henri Castelli no remake de ‘O Astro’ e conversou com a CARAS Online sobre seu primeiro personagem homossexual na televisão” e, por fim, “Bissexual de O Astro vai cheirar cocaína na frente do próprio pai” (Bissexual de O Astro..., 2011). Contudo, quando a novela já estava no ar, em 14 de agosto de 2011, a jornalista Patrícia Kogut publicou em sua coluna no jornal O Globo que toda uma sequência com insinuação de homossexualidade, onde Felipe (Henri Castelli) encontraria um namorado, havia sido suprimida da trama.

É importante destacar que além dos personagens Felipe e Henri, que já demonstravam viver um envolvimento romântico na versão de 1977, dois personagens homossexuais foram inseridos na trama: os cabelereiros Pablo e Cleiton. Dentro do estereótipo de gay afeminado e caricato, que funcionava como alívio cômico, os personagens eram queridos pelo público justamente por serem vistos como um “respiro” das tramas tensas e densas da novela. Outro fator interessante é a forma com que os quatro personagens LGBTIA+ da novela, Felipe, Henri, Pablo e Cleiton eram descritos nos sites oficiais da emissora. No Gshow Cleiton é descrito como

Funcionário do Salão Penha Fashion, sempre trocou farpas com o patrão Neco. Confidente de Lili e parceiro de Pablo nos comentários bem-humorados sobre a vizinhança da Penha. Tornou-se gerente da casa de shows Kosmos, na Lapa. (Cleiton, 2011)

Seu amigo Pablo, por sua vez, era descrito nos seguintes termos:

Trabalhou muito tempo no Salão Penha Fashion. Tornou-se a grande estrela dos shows na Kosmos, imitando grandes artistas, como Greta Garbo e Carmen Miranda. (Pablo, 2011)

Por fim, os vilões Felipe e Henri eram apresentados nos seguintes termos, respectivamente:

Filho de Cerqueira, passou a vida gastando o dinheiro do pai sem fazer nada da vida. Bonito, charmoso e esperto. Teve um caso com Clô. Depois de ser preso por roubar a mansão dos Hayalla, foi assassinado na cela a mando de Samir. (Felipe, 2011)

Foi cabeleireiro particular de Clô. Ambicioso e discreto, ficava sempre atento ao que acontecia na mansão dos Hayallas. Junto de seu amigo e comparsa Felipe, roubou uma escultura da casa de Clô e aplicou vários golpes. (Henri, 2011)

Já no site Memória Globo, a descrição dos quatro personagens é a seguinte:

FELIPE (Henri Castelli) – Filho único de Cerqueira (Celso Frateschi). Até a adolescência, foi muito amigo de Márcio Hayalla (Thiago Fragoso), mas eles se distanciam quando Felipe se liga a um grupo de jovens delinquentes. O rapaz passa a vida gastando o dinheiro do pai e não faz nada da vida. Tem um caso com Clô Hayalla (Regina Duarte) apenas de olho na fortuna dela. Acaba sendo assassinado na prisão a mando de Samir (Marco Ricca).

HENRI (João Baldasserini) – Cabeleireiro particular de Clô (Regina Duarte), com livre acesso à casa dos Hayalla. Exerce grande influência sobre a patroa e tem uma cumplicidade sem igual com Felipe (Henri Castelli).

PABLO (Pablo Sanábio) – Contratado para trabalhar no lugar de Lili (Alinne Moraes) no salão Penha Fashion. Tornou-se a grande estrela dos shows na Kosmos, imitando grandes artistas, como Greta Garbo e Carmen Miranda.

CLEITON (Frank Menezes) – Ajudante de Neco (Humberto Martins) no salão de beleza. Gosta de contar vantagem sobre tudo. (Personagens, 2022)

Como é possível perceber, não há nenhuma menção explícita da sexualidade dos personagens no registro institucional da novela. A relação de Felipe e Henri, que em 1974 era implicitamente homoerótica, aqui é explicitamente demarcada como uma grande amizade e parceria, sem sequer abrir margem para outra possível interpretação da natureza do relacionamento dos dois. O único desvio da heteronormatividade implícito por essas descrições fica por parte de Pablo, que ao se montar de grandes artistas, como Greta Garbo e Carmen Miranda, pode ser compreendido como *crossdresser* ou como *drag queen*.

O Rebu (2014): a mulher contemporânea é poderosa e heterossexual

Após o sucesso de O Astro, a faixa das 23h foi oficialmente reestabelecida, com a opção por *remakes*. Na sequência, vieram os *remakes* de Gabriela (2012), Saramandaia (2013) e O Rebu (2014). Inspirado na novela inovadora e disruptiva de 1977, que não só introduziu uma narrativa inteiramente situada em 24 horas, como também trouxe personagens LGBTIA+ complexos e com tramas relevantes apesar da Censura Federal, sua readaptação não foi capaz de atingir o

mesmo patamar de provocação, apesar de estar situada em contexto temporal extremamente favorável para esse tipo de narrativa. No ano anterior, em 2013, foi ao ar a novela *Amor a Vida*, onde Félix (Mateus Solano), vilão homossexual da trama, se tornou sensação absoluta no país, com seus bordões viralizados sendo repetidos à exaustão na internet e com a torcida do público para seu arco de redenção, uma vez que ele havia se tornado protagonista absoluto e inequívoco da trama. No último capítulo da novela, foi ao ar o beijo entre Félix e seu namorado Niko (Thiago Fragoso), apresentando o primeiro beijo entre dois homens da história da TV brasileira e o primeiro beijo homoafetivo da história da Rede Globo. Além desse marco, o final da novela também sensibilizou o público ao trazer uma aproximação entre Félix e seu pai, César (Antônio Fagundes), demonstrando a superação do preconceito.

Já no mesmo ano de exibição de *O Rebu*, a novela que ocupava a faixa das 21 horas era *Em Família*, de Manoel Carlos. Tida como uma novela irregular e uma das mais fracas escritas por Maneco, *Em Família* viralizou em um aspecto, a trama de romance entre Clara (Giovanna Antonelli) e Marina (Tainá Müller). Ainda que o casal tenha sido polêmico, uma vez que Clara era casada com Cadu (Reynaldo Gianecchini), que possuía uma doença cardíaca, e tenha sido alvo de críticas por parte Articulação Brasileira de Lésbicas Syr-Daria Carvalho Mesquita e do Grupo Dignidade (Pereira; Pacheco, 2014), por verem a representação discreta e sutil do casal como um retrocesso, a novela arregimentou fãs do casal, principalmente nas redes sociais, onde as apoiadoras batizaram o nome do casal como Clarina (junção dos nomes das duas personagens). No último capítulo, as personagens se casam e se beijam, ainda que para muitas pessoas o beijo tenha parecido apenas um selinho um pouco mais longo que o normal.

Apesar dos percalços e críticas da representação por parte de organizações dos direitos LGBTIA+, de jornalistas especializados e de parte do público, é inegável que havia uma abertura maior por parte do público aos casais homobiafetivos em novelas, chegando inclusive a mobilizar torcidas em redes sociais e gerando engajamento e divulgação gratuita para a emissora. Mesmo com o momento favorável e exibida na faixa de horário que contava com menor intervenção por parte do Ministério Público, a novela *O Rebu* não trouxe nenhuma das tramas homobiafetivas existentes na versão de Bráulio Pedroso. Uma manchete do *Notícias da TV*, do Uol, dizia que “40 anos depois, *O Rebu* volta em versão curta, luxuosa e careta” (Santos, 2014). Logo no começo do texto, é criticada a escolha da TV Globo em não aproveitar o contexto de maior liberdade de

expressão nem a faixa de horário para abordar explicitamente a trama de Conrad Mahler e Cauê, aqui convertidos em Angela Mahler (Patrícia Pillar) e Duda (Sophie Charlotte).

George Moura e Sergio Goldenberg, autores do *remake*, defendem que uma das atualizações mais relevantes é a troca do gênero dos protagonistas da história, em uma trama mais alinhada ao poder feminino na sociedade contemporânea. Contudo, junto a essa mudança, a relação de Angela e Duda passa a ser exclusivamente maternal, com Duda sendo sua filha adotiva. A dualidade da relação entre Conrad e Cauê, que também era vista pelo público e pelos demais personagens como uma relação de protetor e protegido, é completamente limada nessa adaptação.

Na festa de lançamento da novela, ocorrida em 24 de junho de 2014, George Moura afirmou com todas as letras que “Não existe casal homossexual nessa novela”(Soares, 2014), negando então os boatos de que a trama de Glorinha e Roberta, mulheres que largavam os maridos e viajavam juntas no final da novela original, seria adaptado através da relação entre Roberta Camargo (Mariana Lima) e Betina (Laura Neiva). Vale destacar, contudo, que as expectativas em torno da adaptação do enredo desse casal foram criadas pelos próprios autores, uma vez que, na sinopse da trama divulgada na coluna de Patricia Kogut para O Globo, era descrito que Roberta e Betina eram tão amigas que “dizem até que são mais que amigas, mas ninguém sabe ao certo”. (Mariana Lima e Laura Neiva..., 2014)

Conclusão

As novelas citadas nesse artigo foram produzidas em um momento histórico um pouco mais favorável à representação de personagens LGBTIA+. Os casais sáficos de *Mulheres Apaixonadas* (2003) e *Senhora do Destino* (2004) foram bem aceitos, o casal aquileano de *América* (2005), como já foi dito, provocou grande euforia devido a possibilidade do primeiro beijo entre pessoas do mesmo sexo televisivo ser exibido no último capítulo. Em 2010, o *remake* de *Ti Ti Ti* comoveu o público ao trazer a história de Julinho (André Arteche), homossexual que passa a viver na casa de Bruna (Giulia Gam), mãe de seu namorado Osmar (Gustavo Leão), que faleceu em um acidente de carro sem nunca ter se assumido para sua família. Julinho e Bruna constroem uma bonita relação, com Bruna superando sua homofobia ao longo da novela. Outra

inovação foi celebrar o relacionamento de Julinho com Thales (Armando Babaioff), algo inédito para a faixa das sete.

Levando em conta o contexto histórico, eram tempos de avanços dos direitos da comunidade LGBTQIA+, com o constante crescimento da Parada do Orgulho e com importantes garantias legais, como por exemplo o acesso integral ao processo transexualizador pelo Sistema Único de Saúde (SUS) em 2008, o reconhecimento pelo STF da validade das uniões estáveis entre pessoas do mesmo sexo em 2011 e a obrigação de que cartórios civis passassem a celebrar o casamento civil homoafetivo em 2013. Obviamente com tensionamentos de setores conservadores, vide a polêmica que retirou o kit Escola sem Homofobia (chamado pejorativamente de kit gay pela bancada evangélica) das escolas em 2011.

A explicação, dada que a postura pública dos autores era mais aderente ao progressismo do que a algum tipo de conservadorismo, é o que Medina (2020) e Kucinski (2020) intitulam de autocensura. Para ambos os autores, a autocensura é um ato consciente, derivado da cultura autoritária que o Brasil possui, onde informações e temáticas são propositalmente suprimidas, buscando antecipar possíveis desdobramentos repressivos e/ou de críticas severas. Portanto, ainda que o contexto fosse mais favorável para a abordagem das temáticas do que os Anos de Chumbo, é possível dizer que os autores ao refletirem as possíveis implicações que essas tramas poderiam ter, concluíram que não valeria o risco, preferindo seguir por um caminho mais seguro (e conservador).

Ainda que extrapole o recorte desse artigo, acho necessário pontuar que esse contexto mais aberto à essas tramas acabou gerando a ilusão de que qualquer enredo LGBTQIA+ seria bem aceito e apoiado pela sociedade civil. No ano de 2015, o autor de novelas Gilberto Braga, homossexual assumido, decidiu exibir no primeiro capítulo de sua nova novela das nove, Babilônia, um beijo entre as atrizes veteranas Fernanda Montenegro e Nathalia Timberg, que na trama interpretavam um casal sáfico idoso. O beijo foi amplamente rechaçado, principalmente por etarismo e também por fetichização, uma vez que casais sáficos de atrizes jovens dentro de padrões hegemônicos de beleza não geravam tanta revolta e indignação. A trama acabou servindo de combustível para a bancada evangélica atacar ainda mais os direitos LGBTQIA+ e, para piorar, poucas semanas após o beijo estreava a novela bíblica Os Dez Mandamentos na Record. A partir de Babilônia, passou a haver uma intervenção mais direta em relação às tramas de personagens LGBTQIA+, que apenas piorou durante a gestão de Amauri Soares, atual Diretor-Geral da TV

Globo. Apesar do retrocesso que setores conservadores tentam impor, autores e atores persistem, buscando levar para as telas de todo país narrativas mais diversas e positivas de personagens LGBTIA+.

Referências bibliográficas:

- BALDASSERINI: 'Se for preciso beijar, farei'. **CARAS Brasil**, São Paulo, 1 jun. 2011. Entrevista concedida a CARAS Online. Disponível em: <https://caras.com.br/arquivo/joao-baldasserini-par-de-henri-castelli-se-for-preciso-beijar-far-ei-isso-gay-bissexual-o-astro-remak.phtml>. Acesso em: 01 mai. 2026.
- BASEADA em livro, novela exclui eutanásia e lésbica. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 4 maio 2008. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0405200815.htm>. Acesso em: 25 abr. 2026.
- BISSEXUAL de O Astro vai cheirar cocaína na frente do próprio pai. **Banda B**, Curitiba, 28 maio 2011. Disponível em: <https://www.bandab.com.br/variedades/geral/bissexual-de-o-astro-vai-cheirar-cocaina-na-frente-do-proprio-pai/>. Acesso em: 01 mai. 2026.
- CLEITON (Frank Menezes). In: GSHOW. **O Astro**: personagens. Rio de Janeiro: Globo, [2011?]. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/o-astro/personagem/cleiton.html>. Acesso em: 01 mai. 2026.
- CÓDIGO de Ética da Radiodifusão Brasileira. Brasília, DF: **ABERT**, 1993. Disponível em: https://andi.org.br/wp-content/uploads/2020/10/codigo_de_etica_da_radiodifusao_brasileira.pdf. Acesso em: 09 mai. 2026.
- COLLING, Leandro. Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados. *Revista Gênero*, Porto Alegre, vol. 8, n. 1, 2007, p. 207-222.
- COM personagem bissexual, Henry Castelli começa a gravar "O Astro". **O Planeta TV!**, [S. l.], 26 maio 2011. Disponível em: <https://oplanetatv.clickgratis.com.br/noticias/novelas/com-personagem-bissexual-henry-castelli-comeca-a-gravar-o-astro.html>. Acesso em: 01 mai. 2026.
- FELIPE (Henri Castelli). In: GSHOW. **O Astro**: personagens. Rio de Janeiro: Globo, [2011?]. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/o-astro/personagem/felipe.html>. Acesso em: 01 mai. 2026.
- GONÇALVES, Antonio Filho. Uma nova Ciranda de pedra. **Academia Brasileira de Letras**, Rio de Janeiro, 8 abr. 2008. Disponível em: <https://login.academia.org.br/noticias/uma-nova-ciranda-de-pedra>. Acesso em: 01 mai. 2026.
- HENRI (João Baldasserini). In: GSHOW. **O Astro**: personagens. Rio de Janeiro: Globo, [2011?]. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/o-astro/personagem/henri.html>. Acesso em: 03 mai. 2026.

KUCINSKI, Bernardo. A primeira vítima: a autocensura durante o regime militar. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.) **Minorias silenciadas: História da censura no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020)

MARIANA Lima e Laura Neiva vivem casal gay em O Rebu. **OFuxico**, Rio de Janeiro, 16 jun. 2014. Disponível em: <https://ofuxico.com.br/noticias/mariana-lima-e-laura-neiva-vivem-casal-gay-em-o-rebu/>. Acesso em: 03 mai. 2026.

MEDINA, Cremilda. As múltiplas faces da censura. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.) **Minorias silenciadas: História da censura no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020)

SOARES, Louise. 'Não existe casal homossexual nessa novela', diz autor de 'O Rebu'. **F5 - Folha de S.Paulo**, São Paulo, 24 jun. 2014. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2014/06/1475851-nao-existe-casal-homossexual-nessa-novela-diz-autor-de-o-rebu.shtml>. Acesso em: 03 mai. 2026.

NASCIMENTO, Fernanda.

NOGUEIRA, Alcides. **Alcides Nogueira conta detalhes sobre "Ciranda de Pedra"**. [Entrevista concedida a] O Planeta TV!. [S. l.], 1 abr. 2013. Disponível em: <https://oplanetatv.clickgratis.com.br/colunas/entrevistas/alcides-nogueira-conta-detalhes-so-bre-ciranda-de-pedra.html>. Acesso em: 25 abr. 2026.

NOGUEIRA, Alcides. **Entrevista exclusiva com Alcides Nogueira - Continuação**. [Entrevista concedida a] NaTelinha. São Paulo: UOL, 30 abr. 2008. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/noticias/2008/04/30/entrevista-exclusiva-com-alcides-nogueira-a---continuacao-13755.php>. Acesso em: 25 abr. 2026.

PABLO. In: GSHOW. **O Astro: personagens**. Rio de Janeiro: Globo, [2011?]. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/o-astro/personagem/pablo-c.html>. Acesso em: 01 mai. 2026.

PEREIRA, Márcia; PACHECO, Paulo. Para lésbicas, namoro velado entre Clara e Marina é fetiche e retrocesso. **Notícias da TV**, São Paulo, 3 jun. 2014. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/para-lesbicas-namoro-velado-entre-clara-e-marina-e-fetiche-e-retrocesso-3625>. Acesso em: 02 mai. 2026.

PERSONAGENS. In: MEMORIAGLOBO. **O Astro - 2ª versão**. Rio de Janeiro: Globo, 24 mar. 2022. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/o-astro-2a-versao/noticia/perso-nagens.ghtml>. Acesso em: 01 mai. 2026.

SANTOS, Roseane. 40 anos depois, O Rebu volta em versão curta, luxuosa e careta. **Notícias da TV**, São Paulo, 30 jun. 2014. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/40-anos-depois-o-rebu-volta-em-versao-curta-luxuosa-e-careta-3945>. Acesso em: 03 mai. 2026.