Contracultura e Resistência: A Escola de Belas Artes de Pelotas e a ditadura (1966-1972)

Counterculture and Resistance: Pelotas School of Fine Arts in the dictatorship (1966-1972)

Guilherme Susin Sirtoli
Doutorando em História pela Universidade Federal de Pelotas, https://orcid.org/0000-0002-8373-6456, guisusinsirtoli@gmail.com

Recebido em: 16/09/2024 / **Aceito em:** 27/12/2024
DOI: 10.12660/rm.v16n26.2024.92041

Resumo

Neste artigo, analisamos as reverberações contraculturais em práticas artísticas de resistência contra o conservadorismo na Escola de Belas Artes de Pelotas (EBA). Utilizando os processos metodológicos vinculados à micro-história alinhados a perspectiva global, investigamos como, desde 1966, foi possível abrir caminho para novas abordagens artísticas através da iniciativa discente *Galeria Crítica Nova*. Os relatos e produções de jovens estudantes da EBA sugerem resistências ao conservadorismo vigente, reverberando questões de cunho social e político por meio de seus trabalhos. Através das análises, pôde-se observar diálogos com outras propostas engajadas durante a ditadura civil-militar, articulando, por meio da arte, ações de resistência ao contexto repressivo ditatorial.

Palavras-chave: Artes Visuais; Contracultura; Resistência; Ditadura Civil-Militar; Pelotas.

Abstract

In this article, we analyze the countercultural reverberations in artistic practices of resistance against conservatism at the Escola de Belas Artes de Pelotas (EBA). Using methodological processes linked to microhistory aligned with a global perspective, we investigated how, since 1966, it was possible to pave the way for new artistic approaches through the student initiative Galeria Crítica Nova. Reports and productions by young EBA students suggest resistance to the current conservatism, reverberating social and political issues through their work. Through the analyses, it was possible to observe dialogues with other proposals engaged during the civil-military dictatorship, articulating, through art, actions of resistance to the repressive dictatorial context.

Keywords: Visual Arts; Counterculture; Resistance; Civil-military Dictatorship; Pelotas.

Introdução

Na década de 1960, uma série de mudanças significativas ocorreu globalmente, especialmente se pensarmos no âmbito das atitudes e dos comportamentos sociais. Alguns autores argumentam que essa década representou um ponto de virada desterritorializado, marcando uma clara transição entre o que existia anteriormente e o que se seguiu: “os anos 1960 foram o cenário de uma revolução cultural, tendo a juventude como referência de comportamentos e estilos de vida, que se difundiu internacionalmente a partir da indústria cultural” (Bueno, 2014, p. 7).

Estes inquietos e novos comportamentos, associados à contracultura[1], tinham como características a valorização do tempo presente, o caráter revolucionário e as novas formas juvenis de contestação do sistema (Kaminski, 2019). Além disso, os comportamentos contraculturais estavam associados a práticas e ações por vezes contraditórias, questionando as regras e valores vigentes na sociedade. Entre elas, podemos citar “a arte de vanguarda, a liberdade sexual, a estética psicodélica, o abandono das religiões ocidentais [...], as vivências comunitárias e produções culturais alternativas” (Kaminski, 2019, p.21).

Em resposta a essa contestação juvenil contracultural, intensificou-se a retórica dos chamados 'bons costumes', associada ao suposto ‘cidadão de bem’ (Lima; De Lima, 2019), defensor dos valores tradicionais. Essa retórica foi fortemente endossada pelo contexto da ditadura civil-militar[2] brasileira (1964-1985), onde os ‘bons costumes’ estavam vinculados a pautas conservadoras, como a defesa da família tradicional e a promoção de valores religiosos. Nesse cenário, sob a égide de um governo autoritário, tudo o que fugisse a esses padrões era frequentemente rotulado como subversão (Mansan, 2014), podendo ser reprimido e condenado. Na sua dimensão conservadora, a ditadura “combateu e censurou as ideias de esquerda

[1] A contracultura é definida por Napolitano (2023) como um conjunto de atitudes, comportamentos, sociabilidades e movimentos de contestação político-sociais da juventude dos anos 1960 e 1970. Essa crítica voltou-se a padrões estéticos, comportamentos e políticos tidos como ‘tradicionais’.

[2] A opção pela utilização dos termos ‘ditadura civil-militar’ e ‘golpe civil-militar’ tem base na perspectiva teórica de autores como Reis Filho (2010; 2012), Quadrat (2012) e Alves (2014), que ressaltam a significativa participação da sociedade civil no suporte e na manutenção do golpe civil-militar de 1964. Segundo Reis Filho (2012, p.1) ao utilizarmos apenas o termo ‘ditadura militar’, amplamente empregado de forma consensual, “desaparecem os civis que se beneficiaram do regime ditatorial. Os que financiaram a máquina repressiva. Os que celebraram os atos de exceção. O mesmo se pode dizer dos segmentos sociais que, em algum momento, apoiaram a ditadura” (Reis, 2012, p.1).

e tudo o mais que achasse perigoso e desviante" (Motta, 2014, p.9). Consequentemente, a repressão ditatorial teve um efeito nefasto no movimento estudantil e nas juventudes.

Apesar da repressão e do conservadorismo da época, a contestação juvenil crescia na segunda metade dos anos 1960, assumindo formas mais conscientes e radicais[3] de expressão cultural (Napolitano, 2023). Para Napolitano (2017), as práticas de resistência enfrentavam diretamente o plano de dominação da ditadura, perturbando o quadro político que, sem oposição, seria absoluto. Diante disso, nosso ponto de partida são ações artísticas no sul do Brasil, no contexto da Escola de Belas Artes Carmem Trápaga Simões (EBA), em Pelotas (RS). Fundada em 1949 e ativa até 1973, quando ocorreu sua fusão[4] com a Universidade Federal de Pelotas (UFPel), a EBA teve papel importante na criação da universidade e foi diretamente impactada pelo período ditatorial, institucionalmente e artisticamente.

Através de uma metodologia que combina os procedimentos metodológicos vinculados à micro-história (Lévi, 2020; Revel, 2010) e a perspectiva da História Global (Conrad, 2016), buscamos traçar um panorama que parta das perguntas e respostas locais em interface com contextos maiores, considerando seus entrelaçamentos no âmbito nacional. Utilizamos então a 'lupa da escala' (Levi, 2020), em diálogo com os "sistemas de interação e troca" (Conrad, 2016, p. 13), que por sua vez são caracterizados pelas redes e cruzamentos, mostrando que mesmo afastadas geograficamente, alguns contextos podem partilhar questões e respostas em comum.

Destacamos a análise de trabalhos pertencentes ao acervo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG/UFPel), especificamente alocados na Coleção Escola de Belas Artes[5], bem como da documentação relativa ao Fundo Arquivístico Escola de Belas Artes[6]. Recorremos também a fontes orais, obtidas por meio de entrevistas com

[3] Oiticica (2006) é um dos artistas que adotou posturas ético-estéticas em seu trabalho, em resposta à situação político-social, refletindo as tensões do período em obras de arte e escritos.
[4] Segundo Magalhães (2013), a partir de 1969, ocorre um difícil e longo processo que culmina na fusão da EBA junto ao Instituto de Artes da UFPel, criado em 1970, originando o Instituto de Letras e Artes Carmem Trápaga Simões, vinculado à Universidade Federal de Pelotas.
[5] A Coleção Escola de Belas Artes é uma das coleções do MALG/UFPel, formada majoritariamente por trabalhos de ex-alunos da EBA. Segundo Lizott (2022), a coleção é formada por aproximadamente 120 obras de arte, pinturas e esculturas, produzidas durante o período de funcionamento da escola.
[6] O Fundo Arquivístico Escola de Belas Artes pertence ao acervo do MALG/UFPel e é composto por documentos institucionais que abrangem o período de funcionamento da EBA, entre 1949 e 1973. Essa documentação remanescente foi incorporada à UFPel após a federalização da escola. O fundo inclui livros manuscritos de atas de direção, congregação de professores e conselho técnico-administrativo da instituição, além de memorandos, portarias, correspondências, fichas de professores, listas de alunos, recortes de jornal, regimentos, fotografias e documentos pertencentes ao Diretório Acadêmico

ex-alunos da instituição, para compreender questões importantes relacionadas ao momento repressivo da ditadura civil-militar e seus impactos na EBA. Consideramos que através dos testemunhos orais e sua relação intrínseca com a memória, é possível compreendê-los como "um processo de racionalização do passado, realizado pelo indivíduo de acordo com as características que o mesmo entende serem possíveis ou almejadas para si" (David, 2013, p.160).

Entrevistar certos sujeitos e conduzir a entrevista de forma apropriada pode revelar "o encontro com outras e outros de adentrarem o universo de significações das pessoas, seus próprios marcos referenciais e formas de entender e experimentar o mundo social" (González; Nin, 2024, p.229). Destacamos a importância de relatos que fomentem reflexões críticas sobre a ditadura brasileira, em consonância com Richard[7] (2013, p.114). Para a autora, se faz necessário ir além dos discursos oficiais, possibilitando uma "turvação da lembrança, a sua impureza, que merece ser retida em favor de um exercício crítico da memória". As memórias desse período inserem-se nos estudos da História do Tempo Presente, evidenciando como as consequências da ditadura permanecem latentes na sociedade, percebidas nos relatos de quem a vivenciou. De acordo com Fico:

> A marca central da História do Tempo Presente - sua imbricação com a política – decorre da circunstância de estarmos, sujeito e objeto, mergulhados em uma mesma temporalidade, que, por assim dizer, 'não terminou'. Isso traz importantes consequências epistemológicas para o conhecimento que se deseja construir (Fico, 2012, p. 25).

Assim, questionamos: de que forma as ações de jovens artistas no sul do Brasil responderam ao contexto ditatorial, entre a metade da década de 1960 e o início dos anos 1970? Como os comportamentos contraculturais reverberaram nas atitudes de estudantes vinculados à Escola de Belas Artes de Pelotas em diálogo com o resto do país? Mobilizados por esses questionamentos, propomos, a seguir, compreender as ações protagonizadas por jovens estudantes e artistas no âmbito da EBA de Pelotas, de modo a trazer à tona questões que apontam para uma mudança de paradigma artístico e social, que por sua vez reverbera além da própria Escola, em diálogo com o próprio período ditatorial.

---

da instituição, entre outros. Entre os documentos relacionados à representação estudantil, destaca-se a pasta da *Galeria Crítica Nova*, que reúne recortes de jornal sobre exposições realizadas, listas de artistas, catálogos de mostras nacionais, textos de crítica de arte, entre outros.

[7] A memória crítica é um conceito central nas discussões sobre ditadura, arte e memória propostas por Richard (2013).

Reação as práticas conservadoras: a *Galeria Crítica Nova* (1966-1968)

> Somente se concentrando no esforço é que o gesto se efetua. Um acontecimento ocorreu: pela força extraordinária do gesto, um excesso de ser aconteceu. É um gesto de força, porém - podemos ver - realizado como um sopro (Negri, 2017, p. 39).

A frase do filósofo Antonio Negri (2017) escrita acima pode ser interpretada como uma reflexão sobre a potência de alguns gestos transformadores, que se realizam pela intensidade do esforço envolvido. O texto de Negri versa sobre o *acontecimento levante*, que, para o autor, ocorre através da força gestual. Esse gesto pode acabar desencadeando um fato significativo, que modifica as bases estruturais daquilo que veio antes e consequentemente daquilo que virá depois. Relacionamos a ideia proposta pelo filósofo com a criação da *Galeria Crítica Nova,* em meados de 1966, no contexto da Escola de Belas Artes de Pelotas. Essa iniciativa estudantil surge com vistas a contestar determinados padrões estéticos, ampliando a experimentação artística no contexto da EBA de Pelotas.

O objetivo dos jovens estudantes era "arejar" a cena artística da cidade, incentivando uma produção dissidente na instituição e trazendo artistas de fora para expor na EBA. Como sugere o nome da iniciativa, os artistas também buscavam estimular a crítica de arte[8] em pleno contexto ditatorial (Miranda, 2024). Esse ato simbólico desafiou as estruturas conservadoras vigentes, tanto no âmbito institucional quanto social, sob a égide da ditadura, sendo realizado de maneira estratégica – como um sopro. A iniciativa de vanguarda, apesar da curta duração[9], gerou resultados contundentes que podem ser observados para além de seu período de funcionamento.

Desde sua fundação, a EBA seguiu uma tradição das artes visuais baseada no modelo mimético e classicista, voltada para uma ‘representação fiel’ da realidade[10]

[8] Cocchiarale (2022) explica que a produção textual buscada pelos discentes se justifica por sua ligação com a visualidade moderna na arte, que por sua vez demandava justificativas textuais tanto de artistas, manifestos ou da crítica de arte.
[9] A *Crítica Nova* funcionou até 1968. Os motivos para seu fechamento nunca foram esclarecidos, não sendo possível encontrar documentos que discorram os motivos do seu encerramento até o momento.
[10] A representação mimética da realidade, vinculada aos saberes e fazeres promovidos pelas academias de arte, deu origem ao termo "academicismo". Esse conceito está relacionado ao estudo originalmente desenvolvido nas Escolas de Belas Artes ou Academias de Arte, fundamentado em uma estética de raiz classicista ou neoclássica, inspirada nas tradições greco-romanas e renascentistas, e formalizado no ensino dessas instituições.

(Biasoli *et al.*, 2014). Embora inspirada nas academias de arte do país, com a Escola Nacional de Belas Artes[11] como modelo (Diniz, 1996), a produção artística do Rio Grande do Sul, entre os séculos XIX e XX, estava ligada a um estilo 'acadêmico regional'[12], com circulação predominantemente restrita à região (Gomes, 2012). Mesmo criada em 1949, a EBA mantinha moldes herdados do século passado, reforçando "hábitos culturais do Século XIX, como a arte acadêmica" (Magalhães, 2013, p. 99).

A opção da instituição pelotense em adotar práticas baseadas em um modelo tradicional não foi fortuita, mas reflete as preferências hegemônicas das elites locais, estreitamente vinculadas à fundação e à manutenção da Escola: "Com mentalidades conservadoras, presas ao passado, para esta elite não interessava a ruptura de padrões, o novo" (Magalhães, 2013, p. 98-99). O conservadorismo estético da produção artística da EBA de Pelotas pode ser relacionado ao impulso conservador do contexto ditatorial, conforme abordado por Motta (2014). Para o autor, este impulso de manutenção da ordem e dos preceitos tradicionais foi um fator "importante na montagem do Estado pós-64, expressando anseios de grupos que almejavam manter o *status quo* e a ordem tradicional" (Motta, 2014, p.9).

Nesse contexto, Mansan (2014) observa que as medidas conservadoras e repressivas do regime ditatorial eram fundamentais para os discursos que legitimavam essa ordem social e política. Em Pelotas, a implementação destas medidas teve impactos diretos no meio estudantil, afetando significativamente o cotidiano da cidade após o golpe de 1964. Um exemplo foi a detenção de 19 pessoas, incluindo funcionários do Instituto de Pesquisa e Experimentação Agropecuária do Sul (IPEAS) e professores da Faculdade de Agronomia Eliseu Maciel, em maio de 1964. Estudantes universitários também foram considerados subversivos, presos e com seus nomes divulgados em jornais locais[13] (Ferreira, 2017). A perseguição aos considerados "subversivos" no meio estudantil de Pelotas foi um tema recorrente, mesmo antes da criação da UFPel, no ano de 1969, contando também com a participação de civis, como apontam os estudos de Estevam (2024).

[11] Atualmente, Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ).
[12] Gomes (2012) defende que o movimento artístico das escolas de arte rio-grandenses neste período é o regionalismo e não o academicismo como alguns estudos apontam.
[13] Este episódio é aprofundado na dissertação de mestrado de Ferreira (2017).

Nesse contexto de vigilância e repressão vividos em Pelotas e no restante do país, buscamos levantar questões sobre o rompimento de padrões e comportamentos estabelecidos, assim como a recusa às normas estéticas vigentes na EBA. Em junho de 1966, pouco mais de dois anos após o início da ditadura civil-militar, estudantes do Diretório Acadêmico Pedro Américo[14], inauguram a *Galeria Crítica Nova* (Diário Popular, 1966 A iniciativa reflete o desejo de transformação cultural por parte dos estudantes, tornando-se ainda mais relevante quando consideramos o contexto da modernização conservadora[15], já imposta pelo regime autoritário naquele momento histórico (Motta, 2014). É importante destacar que a ditadura impôs uma "agenda conservadora mais ampla, que contemplasse a luta contra comportamentos morais desviantes, a imposição de censura e a adoção de medidas para fortalecer os valores caros à tradição" (Motta, 2014, p. 12). Nesse sentido, a criação de uma galeria que propunha formas artísticas contrárias às 'tradições enraizadas' pode ser vista como um desafio significativo frente ao regime autoritário vigente.

Além de propiciar um espaço para a difusão da produção artística local, é possível perceber relações com outros artistas nacionais. Nos documentos remanescentes da *Galeria Crítica Nova*, que fazem parte do Fundo Arquivístico Escola de Belas Artes, é possível encontrar uma lista com o contato de artistas brasileiros já com certa relevância no período. Entre os nomes que constam na lista, podemos citar Amilcar de Castro (1920-2002), Lygia Clark (1920-1988), Ivan Serpa (1923-1973), Iberê Camargo (1914-1994), Roberto Burle Marx (1909-1994), Augusto Rodrigues (1913-1993), Fayga Ostrower (1920-2001), entre outros[16] (EBA, s/d, s/p).

É relevante destacar que a maioria dos artistas da lista adotava uma linguagem modernista e uma prática artística heterogênea, difundindo trabalhos e propostas que se distanciavam significativamente dos fazeres e saberes miméticos, predominantes na Escola de Belas Artes de Pelotas. A lista de nomes indica que, ao se aproximarem desses artistas, os alunos buscavam renovar o ambiente artístico

[14] Vale ressaltar que neste momento o DA já estava adequado a chamada Lei Suplicy de Lacerda (Lei 4.464), sancionada em 9 de novembro de 1964, com o objetivo de limitar a autonomia universitária no Brasil, proibindo assuntos de caráter político-partidário (Brasil, 1964).
[15] Os conceitos de modernização conservadora e modernização autoritária são abordados por Motta (2014) para se referir aos impulsos e mudanças paradigmáticas promovidas pela ditadura civil-militar brasileira no âmbito universitário.
[16] Não foram encontrados registros de exposições dos trabalhos desses artistas na *Galeria Crítica Nova*.

local, com o objetivo de criar um espaço mais aberto à liberdade de expressão e à experimentação dentro da instituição.

A nova galeria estudantil começou a funcionar em uma sala da própria EBA[17], tendo sua inauguração marcada para o dia 5 de junho de 1966. O fato foi amplamente divulgado pela mídia local:

> Visando trazer artistas de outras cidades, promover exposições de artistas aqui residentes e de ex-alunos da Escola, a *Galeria Crítica Nova* é uma criação da atual diretoria do Diretório Acadêmico Pedro Américo, que tem como presidente o acadêmico WIlson Marcelino Miranda, contando com a colaboração de Luís Carlos Mello da Costa, à testa do Departamento Artístico-Cultural. [...] A própria direção da Escola cedeu uma das salas de seu nôvo prédio, à rua Marechal Floriano, no. 179 para que ali "*Crítica Nova*" fosse instalada (Diário Popular, 1966, p. 1).

A iniciativa do espaço expositivo foi tomada pelos discentes e a sala foi cedida pela direção, com certa resistência. O presidente do diretório acadêmico na época, Wilson Marcelino Miranda[18], foi um dos organizadores da primeira mostra e um dos responsáveis pela galeria. Sabemos que não foi uma implementação fácil, visto que a diretora da EBA não concordava com a criação do espaço expositivo: "Foi muito difícil para o Wilson Miranda convencer a diretora, D. Marina, para que ela cedesse o espaço para fazer essa galeria, porque ela não concordava. Porque ela sabia, todos sabiam o tipo de arte que ia ser mostrado" (Miranda, 2014, p. 141[19]). Quando questionado sobre a iniciativa estudantil, Wilson ressalta em testemunho o espírito contestatório da sua turma de graduação:

> Nós estávamos cansados de uma condução mais acadêmica da Escola de Belas Artes, fomos uma turma revolucionária. [...] Foram feitas pinturas mais modernistas e ao passo, fomos sentindo a necessidade de uma crítica nova, que levaria o nome à galeria (Miranda, 2024, informação verbal)[20].

[17] A Escola situava-se em zona central da cidade, na Rua Marechal Floriano, 177 e 179.
[18] Wilson Marcelino Miranda ingressa na Escola de Belas Artes em 1962 e gradua-se em Pintura no ano de 1966. Posteriormente cursou Arquitetura na UFRGS, ingressou como professor na Universidade Federal de Pelotas em 1973 e aposentou-se no ano de 2014. É no âmbito da graduação na EBA que os colegas de faculdade Wilson Miranda e Lenir Garcia (posteriormente Lenir de Miranda) iniciam seu relacionamento (Ramos, 2019).
[19] Relato concedido por Lenir de Miranda, publicado no livro 'A Escola de Belas Artes de Pelotas: Memória e História' organizado por Santo *et al*. (2014).
[20] Entrevista concedida por Wilson Marcelino Miranda ao autor, em Pelotas/RS, entre abril e maio de 2024.

Na primeira mostra, alguns dos alunos da instituição participaram com cerca de 23 trabalhos artísticos, mobilizando o contexto cultural da época, conforme indicam os jornais (Diário Popular, 1966). Entre os trabalhos expostos, são citadas “máscaras, desenhos, telas à óleo e têmperas”[21] (Diário Popular, 1966, p. 1). Apesar do uso de materiais tradicionais, como telas, tinta a óleo e têmperas, é possível relacionar a criação de uma Galeria, em meio ao contexto conservador presente tanto no âmbito nacional quanto na própria Escola, à atitude inquieta de busca por mudanças estético-sociais.

Essa postura reflete diálogos com os princípios da contracultura, que se consolidava e ganhava força na década de 1960. A contracultura é um movimento amplo, caracterizado por práticas diversas que buscavam novos comportamentos e uma sensibilidade além das normas tradicionalmente difundidas na sociedade (Favaretto, 2019). As atitudes contraculturais emergem como respostas de uma juventude inconformada com os preceitos conservadores em múltiplos aspectos da vida social e cultural (Napolitano, 2023).

A contestação dos padrões estéticos e comportamentais era evidente no contexto da EBA, perceptível não apenas pela atitude desafiadora na criação da *Galeria Crítica Nova*, como exposto por Miranda (2014), mas também por conta da conjuntura repressiva ditatorial que acometia a sociedade brasileira. No âmbito das artes visuais, o período é marcado por novas relações com o público através de uma estética provocativa, suscitando diferentes relações com as obras de arte. A produção artística contracultural do período trabalha com “temáticas vinculadas ao universo urbano: as mitologias da classe média conservadora, a TV, o outdoor, o futebol, a violência e certas questões ligadas ao imaginário da contestação da juventude” (Teixeira, 2024, p.46). Assim, podemos perceber que o espírito constitutivo da juventude contracultural pairava em diferentes regiões do país.

Em 1967, entre as exposições ocorridas no âmbito da *Crítica Nova*, citamos em específico a primeira exposição individual de Lenir Garcia de Miranda[22] (1945). A artista sul-rio-grandense participou da mostra inaugural da Galeria em 1966 e foi aluna

[21] Não foi possível mapear até o momento nenhum dos trabalhos exibidos na primeira mostra da *Crítica Nova*.
[22] Lenir Garcia de Miranda nasceu no ano de 1945 na cidade de Pedro Osório (RS). É uma artista visual com reconhecimento internacional. Formou-se na Escola de Belas Artes Carmem Trápaga Simões em 1967, onde realizou sua primeira exposição na *Galeria Crítica Nova*. Desde o final dos anos 1960, participa de exposições e conquista premiações nacionais e internacionais. Integrou o corpo docente da Universidade Federal de Pelotas entre 1979 e 1996.

da EBA entre os anos de 1964 e 1967. Ingressou na Belas Artes durante o período turbulento de deflagração do golpe civil-militar no país. A primeira exposição individual de Lenir de Miranda inaugurou na *Crítica Nova* em junho de 1967 (Figura 1) e foi considerada um sucesso de público, ajudando a consolidar sua carreira artística (Cattani, 2019). Os trabalhos de Lenir diferenciavam-se do que era comumente proposto no contexto da EBA, buscando através de suas pinturas, violentos contrastes atrelados a uma estética expressionista (Zielinski, 1995). Dessa maneira, a artista se engajou em novas propostas experimentais no campo das artes visuais, alinhando-se com as ideias e práticas de diversos artistas do período.

Neste momento, Lenir de Miranda já explorava elementos que mais tarde se consolidariam em sua obra, como as relações entre texto verbal e imagem, além da experimentação com materiais artísticos para além dos tradicionais pincéis. Este último ponto é particularmente relevante, pois, durante sua graduação na EBA, a artista já experimentava materiais incomuns, criando tintas artesanais e utilizando colheres como pincéis, espátulas de pedreiro, cimento, entre outros materiais não convencionais (Ramos, 2019; Miranda, 2014). As atitudes experimentais da artista se alinham à contracultura, mesmo dentro de uma instituição formal. Isso dialoga os estudos de Favaretto (2019, p. 14), concebendo que as práticas contraculturais buscavam “espaços de reinvenção, situando-se nas margens ou à margem do sistema artístico e social — sempre em busca de um lugar de negociação com as instâncias estabelecidas”.



Figura 1 – Lenir de Miranda com parte dos trabalhos exibidos na sua 1ª mostra individual, realizada em 1967 na *Galeria Crítica Nova*. Fotografia. 1967.
Fonte: Livro Lenir de Miranda - Pintura Périplo.

Entre as obras de Lenir de Miranda que foram apresentadas em sua primeira exposição individual, citamos seu trabalho de conclusão de curso em pintura, intitulado *Voo Azul* (Figura 2), de 1967[23]. Neste trabalho, a artista caminha no limiar entre o figurativo e o abstrato, utilizando-se predominantemente de tons de amarelo, azul e ocre. A obra pertence à Coleção Escola de Belas Artes do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo e em seu verso traz os curiosos dizeres: "Esta pintura estava no lixo da EBA ao ser reconhecida por José Antônio Tavares, foi retirada e entregue a mim[24]". Este fato é emblemático, visto que indica um possível desinteresse ou incompreensão em relação a produções mais experimentais ou inovadoras naquele espaço de ensino.

[23] O trabalho rendeu uma medalha para a artista, o "Prêmio de Estímulo às Artes" de 1967, no âmbito da própria Escola de Belas Artes. Esta premiação foi instituída na EBA em meados de 1953, premiando anualmente trabalhos dos alunos, até 1973 (Magalhães, 2013).
[24] Verso da obra *Voo Azul* (1967), assinada por Lenir de Miranda

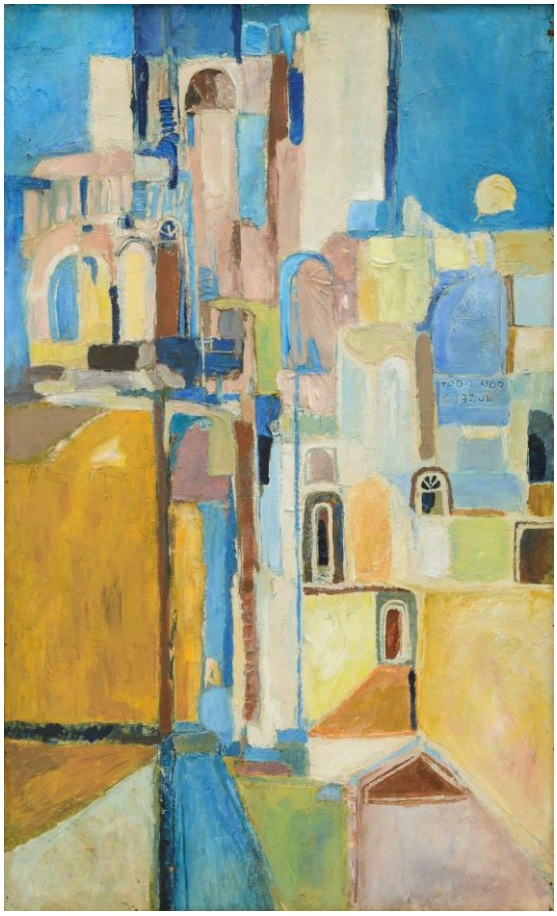


Figura 2 - Lenir de Miranda. Voo Azul, tinta artesanal e óleo sobre compensado (chapa Eucatex). 100 x 70cm.
Fonte: Coleção Escola de Belas Artes, MALG/UFPel.

Segundo a artista, *Voo Azul* faz alusão a um evento ocorrido em 1961 na União Soviética: "uma referência ao primeiro cosmonauta no espaço, Iuri Gagarin (1934-1968)" (Ramos, 2019, p. 261). A conquista de Gagarin, ao se tornar o primeiro humano a viajar ao espaço em 1961, despertou a sensibilidade de Lenir, que criou a obra seis anos depois, no contexto da ditadura no Brasil. A escolha por 'homenagear' um evento soviético é notável, especialmente em um período marcado pela intensa propaganda anticomunista, simbolizada pelo 'fantasma vermelho' que ameaçava os lares das 'famílias de bem':

> [...] a população brasileira mostrava-se arredia às pautas comunistas e ao modelo social soviético. [...] A rejeição ao comunismo era tão forte que os movimentos anticomunistas tinham largas possibilidades de construir apoio a movimentos golpistas e autoritários com base na mobilização e medo aos 'vermelhos' (Motta, 2021, p. 47).

Assim como outros artistas da época, Lenir de Miranda se inconformava com as regras vigentes e era impulsionada pelas mudanças do mundo ao seu redor, valorizando o tempo presente, uma das características centrais da contracultura (Kaminski, 2019). A preocupação para com a sociedade e as problemáticas vinculadas ao próprio planeta continuaram permeando o trabalho da artista nas décadas seguintes. Em documento produzido e cedido por ela[25], consta: "Meu trabalho exerce a prática da arte como uma gnose, aqui transportando a poética como uma reflexão crítica sobre a realidade, seja ela social, política, ecológica, psicológica" (Miranda, 2007, p.1).

Podemos perspectivar que a artista desafiou determinadas convenções institucionais na EBA, ainda na condição de aluna. Na cobertura da mídia impressa da época, foram destacados certos aspectos da obra de Lenir que transgrediram as normas artísticas convencionais: "Lenir lançou uma inovação: resolveu escrever nos quadros. E não parou mais de escrever. A verdade é que as frases não explicam os quadros, simplesmente os completam" (Diário Popular, 1967, p. 4). Em *Voo azul,* Lenir escreve a frase 'Todo voo é azul' na própria pintura (Figura 3), como podemos perceber em uma das zonas em tonalidade azulada, próximo da região centro-direita da imagem.



[25] O documento pertence ao arquivo particular de Lenir de Miranda e foi cedido pela artista para fins de pesquisa. É interessante fazer uma menção ao título do mesmo: "Por viver nestes tempos, como traçar poéticas que não sejam conturbadas?"

Figura 3 - Detalhe da obra 'Voo azul' de Lenir de Miranda.
Fonte: Coleção Escola de Belas Artes, MALG/UFPel.

Apesar da repercussão da iniciativa, como nos mostram os jornais da época, a *Crítica Nova* funcionou por um curto período de tempo, não sendo possível encontrar nenhum registro do funcionamento da mesma para além do ano de 1968. Lenir comenta sobre o fato, lembrando-se do momento em que a galeria 'deixou de existir'. A partir da inauguração de uma exposição no ano de 1968, a direção da Escola subitamente parou de mencionar a existência da *Crítica Nova*: "aquela exposição [em 1968] aconteceu 'na Escola de Belas Artes'. Ela já não falava da *Crítica Nova*. Aí fechou" (Miranda, 2014, p. 137). Lizott (2022), em sua dissertação, sugere a hipótese de que o fechamento da *Galeria Crítica Nova* ocorreu em decorrência da repressão ditatorial, intensificada em 1968 com a promulgação do Ato Institucional n.º 5[26]. O AI-5 foi promulgado em dezembro deste mesmo ano, inaugurando uma fase ainda mais repressiva da ditadura[27].

Vale lembrar que 1968 é considerado um ano 'incandescente' (Giunta, 2007) devido à agitação política e à efervescência juvenil em várias partes do mundo: "Tudo criou a sensação de que, em diferentes cidades do mundo, estava se desenrolando um momento crucial, capaz de determinar o curso da história" (Giunta, 2007, p. 267, tradução nossa).Reconhecendo a intensificação dos protestos e o consequente aumento da repressão nesse período no Brasil, o fechamento da *Galeria Crítica Nova* pode ser compreendido. Além disso, é neste ano em que as bases conceituais da contracultura começam a se definir da forma com as concebemos atualmente, segundo Kaminski (2019).

Nesse sentido, podemos perceber que a iniciativa discente representou uma importante iniciativa contracultural diante dos padrões vigentes, tanto no âmbito estético quanto no social, especialmente considerando que o protagonismo no espaço expositivo era dos próprios alunos da EBA. Apesar da 'curta vida' da *Crítica Nova*, sua importância diante do contexto autoritário que se instaurava no Brasil permanece

[26] O AI-5 (Ato Institucional Número 5), promulgado em 13 de dezembro de 1968, inaugurou uma das fases mais repressivas da ditadura civil-militar brasileira. Ele ampliou os poderes do governo, permitindo a suspensão de direitos civis, como a liberdade de expressão e a liberdade de reunião, e autorizando a prisão de opositores políticos sem necessidade de julgamento.
[27] Após a promulgação do AI-5, entrou em "funcionamento grande aparato de repressão e informações, que se espraiava também por ministérios do governo federal [...] e por empresas públicas e autarquias, inclusive as universidades" (Motta, 2021, p.181).

significativa, pois a iniciativa abriu espaço para novas experimentações e para o desenvolvimento de uma estética de vanguarda na Escola de Belas Artes de Pelotas.

Tendo em vista o contexto histórico global e o período repressivo vivenciado no país, as atuações de jovens artistas na Escola de Belas Artes de Pelotas, ao desafiarem a as normas estabelecidas nas instituições, podem ser compreendidas como ações críticas voltadas a promover mudanças no próprio espaço em que estavam inseridos. Ao analisar algumas das obras que hoje integram a Coleção Escola de Belas Artes do MALG, é possível perceber reverberações da iniciativa contestadora para além do período de funcionamento da *Galeria Crítica Nova*.

Ecos do período ditatorial na EBA: A *Figura Surrealista* (1972)

Durante a ditadura, determinadas 'máscaras' ocultavam o contexto político-social vivido no Brasil, apesar da sensação de medo generalizado. Na EBA, por exemplo, não eram permitidos assuntos relacionados ao contexto político brasileiro, de acordo com os diários publicados da diretora da EBA, D. Marina Moraes Pires (Franco, 2008). Sobre a maneira como professores, funcionários e discentes lidavam com a ditadura, Wilson Miranda (2024) afirma: “Havia um tipo de faz de conta em relação à ditadura vigente, tanto no corpo docente quanto no discente. Havia muito medo” (Miranda, 2024, informação verbal)[28].

Sabemos que, ao evitar certos assuntos, algumas situações acabam sendo minimizadas ou passam despercebidas. O relato de Miranda (2024) confronta diretamente as narrativas que tendem a minimizar a ditadura em regiões distantes das grandes metrópoles. Em várias partes do país, ocorreram episódios de vigilância, repressão, perseguições, tortura, desaparecimentos e mortes, práticas que se inserem na chamada cultura do medo[29], difundida pela ditadura (Bauer, 2014). A minimização dos impactos ditatoriais pode distorcer e falsear a história (Motta, 2021), reduzindo a gravidade das atrocidades cometidas durante o período. Isso contribui para a negação das atrocidades perpetradas pelo Estado durante o regime autoritário, impactando o presente (Viégas; Della Vechia, 2024).

[28] Entrevista concedida por Wilson Marcelino Miranda ao autor, em Pelotas/RS, entre abril e maio de 2024.
[29] A cultura do medo é um termo utilizado por Bauer (2014) para tratar das consequências do terror advindos da aplicação sistemática das práticas repressivas durante contextos ditatoriais.

Ao examinar a produção artística desse período, percebemos que as representações e contestações estético-sociais desempenham um papel crucial ao confrontar essas utopias autoritárias, que continuam a influenciar a sociedade. Ao analisar as obras da Coleção Escola de Belas Artes do MALG/UFPel, podemos observar ecos contestatórios para além da *Crítica Nova*. Neste sentido, um trabalho nos chamou a atenção: a pintura '*Figura Surrealista*' (1972), de Ana Lúcia Costa de Oliveira[30] (Figura 4). A artista realizou o trabalho durante seu último ano de graduação na EBA, conquistando o segundo lugar no *Prêmio de Estímulo às Artes* de 1972.

Executada com tinta acrílica sobre base de madeira, a obra utiliza tons monocromáticos, como cinza e preto, para retratar uma figura humana distorcida e fragmentada em camadas, revelando partes que evocam 'ossos' e 'músculos' humanos. A figura segura uma pequena caveira na mão esquerda, onde também se encontra a assinatura da artista. É interessante notar que a porção em primeiro plano, que retrata um rosto realista estilizado cortado ao meio, remete diretamente à imagem de uma máscara, aproximando-se da psicodelia contracultural[31]. Esse jogo representativo proposto por Ana Lúcia pode aludir a uma ideia de identidade fragmentada e ocultação, temas bastante relevantes considerando o contexto histórico em que a obra foi produzida.

[30] Ana Lúcia Costa de Oliveira, também conhecida como Ana O, nasceu em Pelotas no ano de 1953. Aos 16 anos, em 1969, ingressa no curso de pintura na Escola de Belas Artes Carmem Trápaga Simões, onde graduou em 1972, neste mesmo ano inicia o curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Rio do Sinos (UNISINOS). Em 1981 se torna professora do curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPel, onde se aposenta em 2023.

[31] Utilizamos o termo psicodelia para além do uso de psicoativos alucinógenos como o senso comum concebe, mas associado a uma estética que permeou a música, o vestuário, cartazes, capas de *long plays*, as artes visuais e o cinema. Essa estética se manifestou por meio de produções experimentais, marcadas por distorções e subjetividades, por vezes abordando temas como liberdade, rebeldia, estilo de vida jovem, diversão, natureza, temas políticos, entre outros (Pinheiro, 2018).

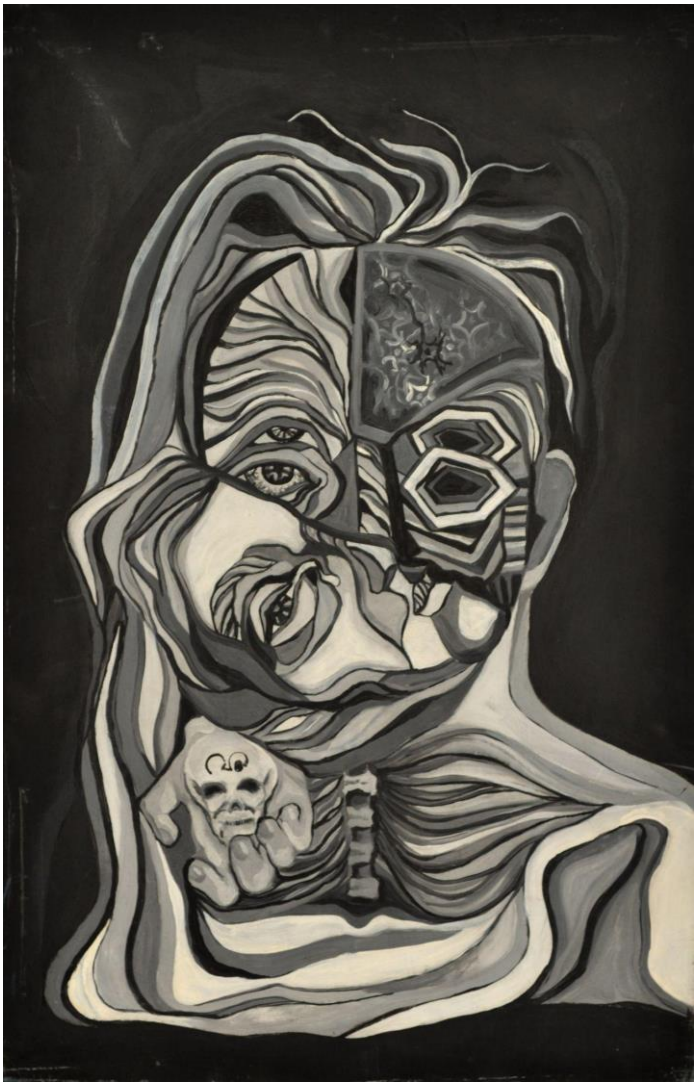


Figura 4 - Ana Lúcia Costa de Oliveira. Figura Surrealista. 62x40cm. Acrílica sobre madeira reprocessada. 1972.
Fonte: Coleção Escola de Belas Artes (MALG/UFPel).

Os tons acinzentados e escuros, o fundo totalmente negro e a curiosa figura que compõem o trabalho, aproximam-se esteticamente de outras obras do período, particularmente ligadas a artistas engajados[32], especialmente aqueles que ressaltam a relação entre arte e política em seus trabalhos. Destacamos em particular o esfacelamento da figura na imagem que, em contraste com o fundo escuro, expõe uma violência latente. A violência é intensamente presente na produção artístico-cultural brasileira deste momento histórico, estando frequentemente associada às

[32] Compreendemos a arte engajada, abordada por autores como Teixeira (2024) e Napolitano (2017), como aquela que se propõe a abordar e problematizar questões sociais e ambientais, relativas ao entorno, fomentando o pensamento crítico.

propostas conceituais da segunda metade dos anos 1960 que ajudaram a revelar um radicalismo estético[33] na arte brasileira (Napolitano, 2023). Neste mesmo sentido, a forma como a violência aparecia nos trabalhos foi distinta, indo desde a simples provocação até a denúncia: “desde a introjeção da violência à pura e simples provocação, passando pelo insulto e a denúncia, como se vê em outras obras de arte produzidas no período” (Freitas, 2019, p. 8).

Citamos como exemplo da representação dessa violência no âmbito da pintura o conjunto de trabalhos conhecido como *Fase Negra* do artista carioca Ivan Serpa[34]. Esses trabalhos, em sua maioria realizados no contexto da implementação da ditadura civil-militar no Brasil, retratam figuras humanas distorcidas e inseridas em cenas carregadas de tensão. Parte das obras de Serpa desse período foi exibida ao público na 8ª Bienal de São Paulo (Figura 5), realizada em 1965. Esta ‘fase’ de Ivan Serpa difere-se do que era anteriormente proposto em seus trabalhos. Sobre o período, Páscoa e Páscoa (2021, p. 170) pontuam: “Os problemas de vida e morte, a solidão, as relações entre o irreal de um pesadelo e o real de uma natureza ameaçadora, reações éticas e políticas, fazem parte das motivações desagregadoras de Serpa”.



Figura 5 - Obras da Fase Negra de Ivan Serpa, exibidas na 8ª Bienal de São Paulo, em 1965.

[33] Para tratar do radicalismo na arte brasileira do período, Napolitano (2023) utiliza como exemplo proposições dos artistas Cildo Meirelles e Artur Barrio.

[34]Ressaltamos que o nome de Ivan Serpa figurava nas listas já citadas da galeria *Crítica Nova*, além disso, os artistas Luiz Carlos Mello da Costa (1947-1993) e Fernando Duval (1937), ambos ex-alunos da Escola de Belas Artes de Pelotas, frequentaram o Ateliê de Pintura Livre de Ivan Serpa no Rio de Janeiro entre os anos 1950 e 1960. Em entrevista realizada, Ana Lúcia Oliveira expõe que tanto Mello da Costa quanto Duval foram grandes inspirações para ela e seus colegas (Oliveira, 2024).

Fonte: Acervo Folhapress e Jornal A Gazeta.

Levando em consideração o contexto ditatorial e seus reflexos na arte, podemos aproximar os trabalhos de Serpa e Oliveira, conectando questões que envolvem a representação simbólica, como angústia e sofrimento promovidos pelo regime autoritário, especialmente relacionados às práticas de violência e repressão disseminadas durante o período[35]. Mesmo de forma inconsciente, essas questões permeavam a vida de muitos artistas brasileiros, que acabaram refletindo sobre elas em suas obras.

As figuras sombrias de Serpa, criadas em 1964, podem ser vistas como um prelúdio visual para o contexto turbulento que se abateria sobre o Brasil. Nesse sentido, é importante considerar que a arte reflete as questões do momento social e histórico em que está inserida, propondo reflexões por meio de um jogo de representações e aproximando-se das práticas politicamente engajadas. Estudando sobre obras e artistas deste momento, Napolitano (2017) expõe que "o grau de violência - simbólica e literal – [...] aponta para o limite da resistência estritamente cultural (ou seja, simbólica e apelativa à consciência crítica)" (Napolitano, 2017, p. 104-105). Logo, determinados elementos e representações visuais podem carregar questões simbólicas inerentes ao contexto vivenciado no período.

Quando questionada sobre o período, Ana Lúcia Oliveira apresenta uma postura crítica em relação à ditadura, compartilhando lembranças do tempo em que era aluna. Para além da produção em artes visuais, a artista lembra-se de assistir peças de teatro engajado entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970, junto com seus colegas da EBA. Em especial, relembra de participar com os colegas em uma apresentação do texto *Entre Quatro Paredes*[36] de Jean-Paul Sartre, em um festival ocorrido em Pelotas:

> A gente participava e assistia todas aquelas peças que vinham. Isso era por volta de 1969, 1970, 1971, **bem na época do auge da ditadura**. Essas peças vinham de São Paulo, Buenos Aires, Montevidéu e **eram tudo teatro engajado**. E nós, claro, participamos com uma peça num destes festivais. Como meu pai era militar e era chefe, me dizia: 'Eu não te tiro da cadeia', então por isso eu acabava ficando na retaguarda. Nesta vez que participamos, eu fui a diretora

[35] Sobre os métodos repressivos perpretados durante a ditadura civil-militar, destacamos o projeto 'Brasil: Nunca Mais', com a publicação de livro pela Arquidiocese de São Paulo (1985), além das pesquisas realizadas por Mansan (2014), Oliveira (2011) e Paglione (2015), entre outros.
[36] Entre Quatro Paredes (*Huis Clos*) foi publicada originalmente em 1944.

> da peça, acabei dirigindo. Lembro que encenamos uma peça com texto do Jean-Paul Sartre, era 'Entre Quatro Paredes'. Uma das nossas colegas ganhou o prêmio de melhor atriz e tudo. Era bem legal! Isso é o que mais me lembro relacionado à ditadura na época da EBA (Oliveira, 2024, informação verbal, grifos nossos)[37].

O relato da artista mostra que existia uma postura questionadora por parte de alguns estudantes da EBA, ao proporem a apresentação de uma peça 'engajada', que possivelmente poderia gerar certos problemas, como indica a conversa de Ana Lúcia com seu pai, um militar. O teatro engajado produzido no período buscava romper com as convenções do 'bom gosto' e as expectativas da plateia, tanto do ponto de vista estético quanto ideológico, como coloca Napolitano (2017). As posturas contraculturais para além do que é comumente tido como 'tradicional', o questionamento aos padrões conservadores impostos no âmbito da EBA e um pensamento crítico frente ao período estão presentes na fala da artista até os dias atuais: "A nossa geração questionava muito as velhinhas da Belas Artes" (Oliveira, 2024, informação verbal)[38].

Podemos perspectivar que tais questões dialogam com a produção artística de Ana Lúcia Oliveira no período, refletindo na composição desestruturada da *Figura Surrealista.* Além do já exposto, nos atentamos também para a representação da caveira na pintura. A representação de crânios na arte esteve historicamente ligada ao conceito de *Vanitas*[39]*,* porém podemos perceber que a representação da mesma foi retomada no contexto da produção artística durante a ditadura brasileira. Em específico citamos o trabalho *O Herói* (1966/2000) da artista ítalo-brasileira Anna Maria Maiolino (1942), que integra o acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP)[40]. Maiolino representa uma caveira vestida com farda militar, capacetes e medalhas, fazendo uma referência direta à morte e a violência militar logo nos primeiros anos do regime ditatorial.

Outro trabalho que dialoga com a proposta realizada por Ana Lúcia Oliveira é o trabalho de Carlos Takaoka (1945). Takaoka, como é conhecido artisticamente foi

[37] Entrevista concedida por Ana Lúcia Costa de Oliveira ao autor, em Pelotas/RS, 28 de agosto de 2024.
[38] Entrevista concedida por Ana Lúcia Costa de Oliveira ao autor em, Pelotas/RS, 28 de agosto de 2024.
[39] As *vanitas* são um gênero de natureza-morta na pintura, especialmente popular no século XVII, simbolizando a transitoriedade da vida e a inevitabilidade da morte. As composições artísticas típicas das *vanitas* incluem frequentemente elementos como crânios, ampulhetas, flores murchas, instrumentos musicais entre outros objetos.
[40] A obra foi refeita pela artista no ano 2000.

um dos presos políticos no contexto da ditadura civil-militar, iniciando sua trajetória artística na Casa de Detenção e no Presídio Tiradentes[41] (Enciclopédia Itaú Cultural, 2024). Em trabalho de 1971, intitulado '*Crâneos*' (Figura 6), o artista representa diversas caveiras. Essa representação carrega inúmeros simbolismos relacionados ao contexto de repressão ditatorial, sofrida por milhares de brasileiros e em específico pelo artista, um preso político na época da execução do trabalho. A imagem integra hoje o acervo de Alípio Freire e Rita Sipahi[42], que reúne obras artísticas de presos políticos no contexto da ditadura civil-militar brasileira.

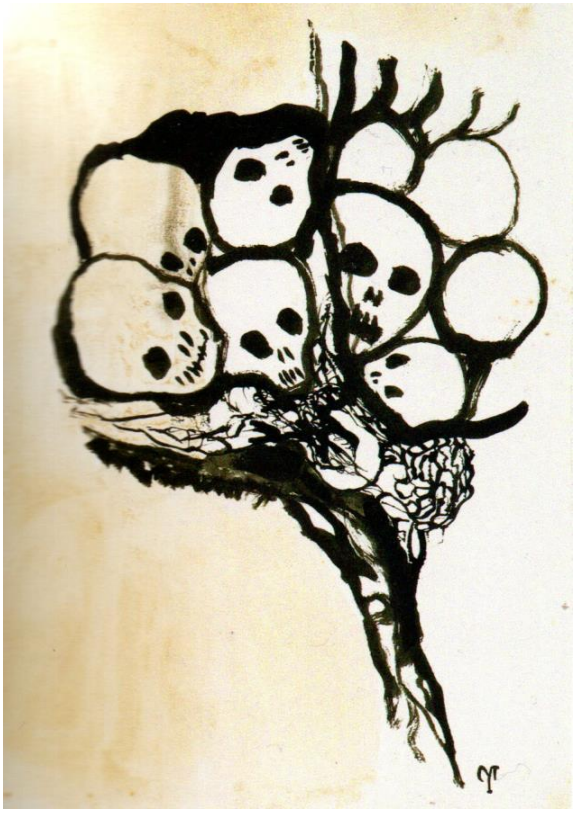


Figura 6 - Carlos Takaoka. Crâneos. Nanquim sobre papel. 49 x 34cm. Obra realizada no Presídio Tiradentes (SP). 1971. Acervo Alípio Freire e Rita Spahl.
Fonte: Catálogo da exposição 'Arte e Memória: Anos Rebeldes', 2008.

Seja de forma consciente ou inconsciente, entendemos que as imagens possuem uma força comunicativa que vai além daquilo que está imediatamente visível. Elas são capazes de transmitir mensagens simbólicas por meio do não-verbal,

[41] O Presídio Tiradentes foi um presídio na cidade de São Paulo que ficou conhecido por abrigar presos políticos durante as ditaduras do Estado Novo (1937-1945) e civil-militar (1964-1985).
[42] Alípio Raimundo Viana Freire (1945-2021) e Rita Maria de Miranda Sipahi (1938) foram militantes contra a ditadura brasileira e se conheceram no Presídio Tiradentes, na condição de presos políticos.

acionando não apenas percepções sensoriais, mas também reflexões críticas que rompem com a superficialidade do que está meramente visível. Dessa forma, de acordo com Rancière (2017, p. 30) a imagem pode suscitar pensamentos críticos, para além do que é representado: “a tomada de consciência da realidade oculta e o sentimento de culpa em relação à realidade negada”. Podemos então perceber a importância da imagem, no caso específico das imagens da arte, como veículos de comunicação simbólica, relacionando-se com o contexto social e político do país, capazes de desestabilizar convenções e impulsionar novos modos de reflexão sobre diferentes temporalidades.

Ao aproximar o trabalho de Ana Lúcia Costa de Oliveira de outras produções do mesmo período, percebemos que sua obra não estava descolada do resto da produção artística no Brasil do período, tampouco do contexto ditatorial. Pelo contrário, ela pode nos ajudar a compreender questionamentos de ordem estética que transcendem as convenções acadêmicas da Escola de Belas Artes, dialogando com a arte engajada do período ditatorial brasileiro. Assim, através do relato da artista e de seu trabalho enquanto jovem aluna da EBA, percebemos que os comportamentos contraculturais no Brasil, característicos da juventude das décadas de 1960 e 1970 podem ser observados para além do eixo Rio de Janeiro - São Paulo, propondo uma sensibilidade diferenciada daquela que predominava tradicionalmente nos espaços do período. A obra analisada demonstra uma crítica sutil aos padrões conservadores vigentes, dialogando com as tensões políticas e culturais do presente.

Considerações

Muito além dos grandes centros urbanos do Sudeste brasileiro, artistas, tanto individualmente quanto em grupo, reagiram ao contexto repressivo da ditadura civil-militar por meio da arte, articulando iniciativas de resistência a posturas conservadoras. Essa resistência pode ser observada através de um jogo de escalas, do micro ao macro, ou seja, desde uma reação à instituição em que estavam inseridos até uma contestação contra o próprio regime ditatorial.

Em Pelotas, no sul do Rio Grande do Sul, alunos da Escola de Belas Artes Carmem Trápaga Simões, inconformados com as concepções conservadoras relativas à produção artística difundida naquele espaço, organizaram-se para fundar a *Galeria Crítica Nova*. Este espaço expositivo pioneiro, destinado a ampliar o circuito

da arte moderna em Pelotas, foi criado como uma reação direta as regras vigentes, possibilitando uma efervescência contracultural de novas práticas sensíveis no contexto da EBA.

Considerando a conjuntura dos trabalhos artísticos analisados, juntamente com os testemunhos dos ex-alunos, e identificando uma dissonância em relação aos padrões conservadores endossados pela EBA de Pelotas a partir de 1966, é possível aproximar a atuação dos jovens artistas de Pelotas às práticas contraculturais. Esse movimento realizado por jovens artistas gaúchos não somente estava alinhado às diversas proposições da época, dialogando com os levantes contraculturais em ascensão no Brasil e no mundo naquele período, mas também abriu caminho para uma maior liberdade de expressão no âmbito da EBA. Assim, novas sensibilidades e práticas artísticas estavam sendo desenvolvidas no sul do país, desafiando os padrões estético-sociais estabelecidos no âmbito da instituição, como da própria ditadura.

Mesmo com o súbito fechamento da *Galeria Crítica Nova*, em meados de 1968, podemos perspectivar que a semente da contestação estético-social já estava plantada naquele espaço, mesmo com a instituição colocando ‘panos quentes’ sobre o contexto ditatorial vigente, como denotam alguns relatos. Essa questão fica evidente ao analisarmos o trabalho de Ana Lúcia Costa de Oliveira, que se aproxima da arte engajada realizada por outros artistas no contexto do Brasil ditatorial.

Durante esse período, o país enfrentou uma das fases mais repressivas de sua história, sob uma ditadura que durou cerca de 21 anos. Visibilizar ações protagonizadas por artistas do sul do Brasil durante a ditadura nos permite expandir os estudos sobre história, arte e política para além das abordagens comumente exploradas. Além disso, estudar o protagonismo de artistas e estudantes no sul do país possibilita desafiar percepções estabelecidas, ressaltando articulações e consonâncias com outros sujeitos. Isso permite perceber como certas ações artísticas possuem ecos que transcendem seus contextos geográficos, contribuindo para manter viva uma memória crítica (Richard, 2013) sobre o período ditatorial brasileiro.

Referências

ALVES, Rodrigo Pacheco. Ditadura Civil-Militar no Brasil: a disputa pelo uso do léxico democrático. **Revista do Ministério Público do Rio de Janeiro: MPRJ**. n.52. 2014. p.165-180.

AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico**: entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Editora 34, 2013.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil**: Nunca mais. Petrópolis: Vozes, 1985.

BAUER, Caroline. Conciliação e revanchismo ao término da ditadura civil-militar brasileira: a perpetuação do medo através do perigo da "argentinização" da transição política. **Diálogos**. v.18 n.1. p.121-145. Disponível em: https://www.redalyc.org/pdf/3055/305531755007.pdf. Acesso em: 16 dez. 2024.

BIASOLI, Carmen Lúcia Abadie; CHAVES, Larissa Patron; DIAS, Kátia Helena. A educação formal na Escola de Belas Artes. *In:* SANTO, Anaizi Cruz Espírito; DINIZ, Carmen Regina Bauer; MAGALHÃES, Clarice Rego (orgs.). **A Escola de Belas Artes de Pelotas**: memória e história. Pelotas: Editora UFPel, 2014. pp.82-95.

BRASIL. **Lei nº 4.464, de 9 de novembro de 1964**. Dispõe sobre os Órgãos de Representação dos estudantes e dá outras providências. Brasília: Congresso Nacional, 1964. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-4464-9-novembro-1964-376749-publicacaooriginal-1-pl.html. Acesso em: 16 set. 2024.

BONAZZI, Tiziano. Conservadorismo (verbete) *In:* BOBBIO, Norberto; MATEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (orgs.). **Dicionário de política**. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 1998. pp.242-246.

BUENO, Maria Lúcia. Vestindo o novo: moda e cultura juvenil no Rio de Janeiro anos 60 (Prefácio). *In:* RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **Moda e revolução nos anos 1960**. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2014. pp.7-10.

CATTANI, Icleia Borsa. Pintura périplo. *In:* CATTANI, Icleia Borsa; RAMOS, Paula. **Lenir de Miranda**: pintura périplo - Odissey Painting. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2019. pp.45-179.

COCCHIARALE, Fernando. Crítica. *In:* BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira (1970-1999)**: texturas, dicções, ficções, estratégias. São Paulo: Hedra Edições, 2022.

CONRAD, Sebastian. **O que é a história global?** Lisboa: Edições 70, 2016.

DAVID, Priscilla. História oral: metodologia do diálogo. **Patrimônio e Memória**. v.9. n.1. 2013. pp. 157-170. Disponível em: http://200.145.164.4/index.php/pem/article/viewFile/313/601. Acesso em: 16 dez. 2024.

Pelotas contará com uma Galeria para Exposições de Arte: Crítica Nova. **Diário Popular**. Pelotas, ano 76, n. 230, p. A1, 3 jun. 1966.

Arte de hoje na Crítica Nova é individual de Lenir Garcia. **Diário Popular**. Pelotas, ano 77, n. 233, p. A4, 1 jun. 1967.

DINIZ, Carmen Regina Bauer. **Nos descaminhos do imaginário**: a tradição acadêmica das artes plásticas de Pelotas. 1996. Dissertação (Mestrado em Artes

Visuais). Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Carlos Takaoka. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2024. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10397/carlos-takaoka. Acesso em: 16 set. 2024.

ESCOLA DE BELAS ARTES (EBA). **Lista de artistas pintores, gravadores, desenhistas e escultores brasileiros**. Pasta da Galera Critica Nova. s/d. Fundo Arquivístico Escola de Belas Artes. Acervo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG). Documento não publicado.

ESTEVAM, Nathalia Lima. "Comunistas, Subversivos e Perniciosos": expurgos nas faculdades de Pelotas-RS ao longo da ditadura civil-militar. **Revista Discente Ofícios de Clio**, Pelotas. v.9. n. especial. 2024. p.111-124. Disponível em: https://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/14593?show=full. Acesso em: 17 dez. 2024.

FAVARETTO, Celso. **A contracultura, entre a curtição e o experimental**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

FERREIRA, Vânia Farias. **Universidade Federal de Pelotas à época da Ditadura Civil-Militar**: memórias divergentes de uma trajetória. 2017. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas. 2017. Disponível em: https://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/4187. Acesso em: 16 dez. 2024.

FICO, Carlos. História do tempo presente, eventos traumáticos e documentos sensíveis: o caso brasileiro. **Varia história,** v. 28, 2012. p. 43-59. Disponível em: https://www.scielo.br/j/vh/a/P7RGYBDbYn755mZRVGq3vGx/. Acesso em: 17 dez. 2024.

FRANCO, Janice Pires Corrêa. **Memórias de Marina**. Pelotas: Editora Mundial, 2008.

FREITAS, Artur. Raiva, ironia, alegria: modos de resistência na arte brasileira dos anos 1970. **Visualidades**, Goiânia, v. 17, p. 22, 2019. Disponível em: https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/58183. Acesso em: 14 set. 2024.

FONTES, Maria Aparecida. (org.). **Modernismo e modernismos (1922-2022):** diálogos entre Brasil e Europa. Roma: Tab Edizioni. 2024.

GIUNTA, Andrea. **Avant-Garde, Internationalism, and Politics**: Argentine art in the sixties. Londres: Duke University Press, 2007.

GOMES, Paulo. Academismo e modernismo: possíveis diálogos. *In:* BRITES, Blanca; CATTANI, Iclea Borsa; BULHÕES, Maria Amélia; GOMES, Paulo (orgs.). **100 anos de artes plásticas no Instituto de Artes da UFRGS**: três ensaios. Porto Alegre: Editora da UFRGS. 2012. pp.17-76.

GONZÁLEZ, Natália; NIN, Cintia. La entrevista desde la historia oral. Experiencias de prácticas de indagación. In: PINSÓN, Maylén Bolchinsky; TABOADA, Facundo De Feudis; SANTILLÁN, Francisco. (orgs). **La historia oral en Argentina y Latinoamérica**. Mar Del Plata: TeseoPress, 2024. p. 229-243.

KAMINSKI, Leon. Mundo afora, Brasil adentro: a circulação cultural da contracultura e suas apropriações. *In:* KAMINSKI, Leon. (org.). **Contracultura no Brasil, anos 70**: crculação, espaços e sociabilidades. Curitiba: Editora CRV, 2019. pp.19-42.

LEVI, Giovanni. Micro-história e história global. *In:* VENDRAME, Maíra Ines; KARSBURG, Alexandre de Oliveira. **Micro-história**: um método em transformação. São Paulo: Letra e Voz, 2020. pp.19-34.

LIMA, Isabelly Cristiany Chaves; DE ANDRADE LIMA, Elizabeth Christina. A retórica do "cidadão de bem", no discurso de Jair Bolsonaro-um presidenciável em construção. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 12, p. 404-428, 2019.

LIZOTT, Joana Soster. **Museus e colecionismo**: sentidos e processos no acervo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. 2022. Dissertação. (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural). Instituto de Ciências Humanas - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2022. Disponível em: http://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/9475. Acesso em 25 jun. 2024.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. A bienal de São Paulo, o debate artístico dos anos 1950 e a constituição do primeiro Museu de Arte Moderna do Brasil. **Museologia & Interdisciplinaridade**. v.1 n.7. 2015. pp.112-129. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16776. Acesso em: 10 set. 2024.

MAGALHÃES, Clarice Rego. **A Escola de Belas Artes de Pelotas (1949-1973)**: trajetória institucional e papel na história da arte. 2013. Tese (Doutorado em Educação). Instituto de Ciências Humanas - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2013. Disponível em: http://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/123456789/1680. Acesso em 25 de jun. de 2024.

MANSAN, Jaime Valim. **Subversivos**: ditadura, controle social e educação superior no Brasil (1964-1988). 2014. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

MIRANDA, Lenir de. **Por viver nestes tempos, como traçar poéticas que não sejam conturbadas?**. Arquivo Lenir de Miranda. (Arquivo particular da artista, Pelotas). 2007.

MIRANDA, Lenir de. A Escola de Belas Artes: relatos de memória. *In:* ESPÍRITO SANTO, Anaizi Cruz; DINIZ, Carmen Regina Bauer; MAGALHÃES, Clarice Rego**. A Escola de Belas Artes de Pelotas**: memória e história. Pelotas: Editora da UFPel, 2014. p. 137-142.

MIRANDA, Wilson Marcelino. **Entrevista cedida ao autor.** Pelotas, Abr.-mai de 2024. Entrevista concedida para fins de pesquisa.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **As universidades e o regime militar**: cultura política brasileira e modernização autoritária. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Passados presentes**: o golpe de 1964 e a ditadura militar. Rio de Janeiro: Editora Zahar. 2021.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil**: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. **Juventude e contracultura**. São Paulo: Contexto, 2023.

NEGRI, Antonio. O acontecimento “levante”. *In:* DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc, 2017. pp.38-47.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. *In:* FERREIRA, Glória (org.). **Escritos de artistas anos 1960/1970**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.p.154-168.

OLIVEIRA, Ana Lúcia Costa de. **Entrevista cedida ao autor**. Pelotas, 28 de agosto de 2024. Entrevista concedida para fins de pesquisa.

OLIVEIRA, Luciano. Ditadura militar, tortura e história: a “vitória simbólica" dos vencidos. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 26, n.75, 2011. p. 07-25. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/qrCjX6fQXc99KRHJCg5YBNg/?lang=pt. Acesso em: 17 dez. 2024.

PAGLIONE, Eduardo Augusto. **O regime militar e a ação policial civil**: a tortura como meio, o poder como fim. 2015. Tese (Doutorado em Direito). Faculdade de Direito – Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/2/2140/tde-11022015-150649/pt-br.php. Acesso em: 17 dez. 2024.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros; PÁSCOA, Márcio Leonel Farias Reis. Ivan Serpa e a fase negra: a preocupação social na arte em meados da década de 1960 e a pós-modernidade. *In:* CAVALHEIRO, Juciane; ALBUQUERQUE, Gerson (orgs.). **Dialéticas amazônicas da literatura**. Manaus: Editora UEA, 2021. pp.162-179.

PINHEIRO, Igor Fernandes. Na Ponta da Baioneta: o rock psicodélico, do circuito de bailes aos Woodstocks brasileiros. *In:* KAMINSKI, Leon. (org.). **Contracultura no Brasil, Anos 70**: Circulação, espaços e sociabilidades. Curitiba: Editora CRV, 2019. pp.69-88.

QUADRAT, Samantha Viz. A preparação dos agentes de informação e a ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985). **Varia Historia.** v.28 n.47. 2012. pp.19-41. Disponível em: https://www.scielo.br/j/vh/a/6KjwJ5V5XB3NsVwBpvDVRXr/?format=pdf&lang=pt. Acesso em 16 de dez. de 2024.

RAMOS, Paula. Cronodisseia de Lenir de Miranda, uma aprendiz de sinais. *In:* CATTANI, Icleia Borsa; RAMOS, Paula. **Lenir de Miranda**: Pintura Périplo - Odissey Painting. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2019. pp.45-179.

RICHARD, Nelly. **Fracturas de la memoria**: arte y pensamento crítico. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

REIS FILHO, Daniel Aarão. A ditadura civil-militar. **OABRJ**. Publicado em 02 de abril de 2012. Disponível em: https://www.oabrj.org.br/artigo/ditadura-civil-militar-daniel-aarao-reis. Acesso em: 17 dez. 2024.

REIS FILHO, Daniel Aarão. Ditadura, anistia e reconciliação. **Estudos Históricos**. v. 23, n. 45. 2010. p.171-186. Disponível em: https://www.scielo.br/j/eh/a/gCspSTyRTXfzXMb6mzXND3D/abstract/?lang=pt. Acesso em 16 dez. 2024.

REVEL, Jacques. Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado. **Revista Brasileira de Educação**, v. 15, p. 434-444, 2010. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbedu/a/k5MsKMHv6ZQvPsF5vqvdkpB/abstract/?lang=pt. Acesso em 14 de set. de 2024.

SANTO, Anaizi Cruz Espírito; DINIZ, Carmen Regina Bauer; MAGALHÃES, Clarice Rego (orgs.). **A Escola de Belas Artes de Pelotas**: memória e história. Pelotas: Editora da UFPel, 2014.

TEIXEIRA, Heloísa. **Rebeldes e marginais**: cultura nos anos de chumbo (1960-1970). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.

VIÉGAS, Diego Pereira; DALLA VECCHIA, Renato da Silva. Políticas de memória, verdade e justiça de transição: análise da experiência brasileira. **Dilemas - Revista de Estudos de Conflito e Controle Social**. Rio de Janeiro. v. 17. n.1. 2024 p.1-24. Disponível em: https://www.scielo.br/j/dilemas/a/QHSwt8pXJKHV4SvKmLW7gFn/?lang=pt. Acesso em 27 de ago. de 2024.

ZIELINSKI, Mônica. Cinco significados e representações. *In:* KERN, Maria Lúcia Bastos; ZIELINSKI, Mônica; CATTANI, Icleia Borsa. **Espaços do corpo**: Aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul (1977-1985). Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995. p.59-94.