

## Transgressões e Experimentalismos na Escola de Belas Artes de Pelotas (1966-1972)

*Transgressions and Experimentalism at the School of Fine Arts of Pelotas (1966-1972)*

Guilherme Susin Sirtoli,<sup>1</sup> UFPel/UFRGS

### Resumo

O artigo analisa produções artísticas desenvolvidas na Escola de Belas Artes de Pelotas, entre as décadas de 1960 e 1970. Fundada em 1949 e marcada predominantemente por um modelo acadêmico tradicional, a instituição também foi palco de práticas que tensionaram esse cânone. Nosso foco recai sobre dissidências comportamentais e estilísticas protagonizadas por jovens artistas, especificamente Lenir de Miranda, Ana Lúcia Costa de Oliveira e Marta Costa Amaral. A partir de fontes documentais, imagéticas e orais, e valendo-nos de uma metodologia que articula análise imagética e micro-história, buscamos reposicionar a atuação dessas artistas, relacionando-a a outras produções nacionais vinculadas ao movimento da Nova Figuração Brasileira (1960-70). Ressaltamos a relevância dessas experimentações no interior da escola, sobretudo diante dos contornos repressivos da ditadura civil-militar brasileira (1964–1985).

**Palavras-chave:** Artes Visuais; Memória; Ditadura Civil-Militar Brasileira; Escola de Belas Artes de Pelotas.

### Abstract

This article analyzes artistic productions developed at the School of Fine Arts in Pelotas, between the 1960s and 1970s. Although founded in 1949 and predominantly marked by the traditional academic model, the institution was also the stage for practices that challenged this canon. Our focus is on behavioral and stylistic dissidences led by young artists—specifically Lenir de Miranda, Ana Lúcia Costa de Oliveira, and Marta Costa Amaral. Using documentary, visual, and oral sources, and employing a methodology that articulates visual analysis and micro-history, we seek to reposition the work of these artists, relating it to other national productions linked to the New Brazilian Figuration (1960-70). Finally, we emphasize the relevance of these experiments within the school, especially in light of the repressive contours of the Brazilian civil-military dictatorship (1964–1985).

**Keywords:** Visual Arts. Memory; Brazilian Civil-Military Dictatorship; Pelotas School of Fine Arts.

### Introdução

Os períodos autoritários vivenciados na América Latina a partir da segunda metade do século XX constituíram momentos históricos complexos, cujos efeitos continuam a permear

---

<sup>1</sup> Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), com bolsa pelo CNPq. Doutorando em História, Teoria e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor de Arte na Prefeitura Municipal de Caxias do Sul. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5116776218195450>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8373-6456>. Contato: [guisusinsirtoli@gmail.com](mailto:guisusinsirtoli@gmail.com)

nossas sociedades pós-ditatoriais por meio de memórias muitas vezes difusas. Esse esfacelamento da memória favorece práticas de falseamento histórico, frequentemente apagando ou minimizando as atrocidades cometidas em nome de consensos que colocam “panos quentes” sobre os fatos. A teórica cultural chilena Nelly Richard (2013) argumenta que tais consensos contribuíram para a consolidação de “una hegemonía tecnoinstrumental de formas vaciadas de antagonismos, de relatos neutrales, de imágenes rebajadas en intensidad para que ninguna vehemencia de tono inquietara el lugar común<sup>2</sup>” (Richard, 2013, p. 87). Esse “lugar-comum” acaba por criar distanciamentos entre a sociedade e os acontecimentos do passado recente, gerando diversas problemáticas, entre elas a apropriação de narrativas distorcidas por partidos e políticos de extrema direita.

Entendemos que o estudo aprofundado de momentos autoritários se faz intrinsecamente necessário, tanto para combater o falseamento histórico quanto para possibilitar reflexões sobre os graves erros do passado. De acordo com Motta (2021), é fundamental pensar criticamente sobre nossa “história recente, considerar os custos das soluções autoritárias e tentar encontrar saídas políticas democráticas para o Brasil” (p. 303). Mobilizados por esse entendimento, e reconhecendo que ainda há muito a ser pesquisado sobre a ditadura civil-militar brasileira (1964–1985), propomos refletir sobre o contexto artístico-cultural dos chamados anos de chumbo<sup>3</sup>, tomando como ponto de partida percepções situadas no ambiente que vivemos e habitamos: a cidade de Pelotas, no extremo sul do país.

Nosso foco recai sobre a produção artística estudantil desenvolvida no âmbito da Escola de Belas Artes de Pelotas (EBA). Objetivamos refletir sobre como jovens alunas de uma instituição de ensino superior voltada às artes atuaram e responderam, por meio de seus trabalhos, ao contexto de cerceamento de direitos e autoritarismo vivenciado entre 1966 e 1972. Nesse período, o país atravessava uma ditadura que se enrijecia especialmente a partir do final de 1968, com a promulgação do Ato Institucional n. 5<sup>4</sup> (AI-5) e, no ano seguinte, com o fortalecimento da Lei de Segurança Nacional<sup>5</sup> (LSN). Tais medidas inauguraram “a fase mais sanguinária da ditadura”, em que setores políticos e culturais passaram a ser alvo direto

<sup>2</sup> Tradução: “uma hegemonia tecno-instrumental de formas esvaziadas de antagonismos, de narrativas neutras, de imagens com intensidade reduzida para que nenhuma veemência de tom perturbasse o lugar-comum”.

<sup>3</sup> Os chamados “anos de chumbo” correspondem ao período mais repressivo da ditadura civil-militar brasileira, geralmente situado entre 1968 e 1974, entre a promulgação do Ato Institucional n.5 e o início do período de distensão política a partir do governo do ditador Ernesto Geisel (1974-1979).

<sup>4</sup> O Ato Institucional nº 5 (AI-5), promulgado em 13 de dezembro de 1968 e vigorando até 31 de dezembro de 1978, marcando um dos períodos de maior repressão da ditadura civil-militar brasileira, suspendendo garantias constitucionais, ampliando os poderes do Executivo, autorizando cassações, intervenções e fechamentos do Congresso Nacional.

<sup>5</sup> A Lei de Segurança Nacional (LSN), criada em 1967 e reformulada pelo AI-5 em 1969, constituiu um dos principais instrumentos jurídicos de repressão da ditadura militar brasileira.

do regime, justificando, segundo os militares, “a necessidade de armar o Estado” (Motta, 2021, p. 183–184).

Nesta direção, o objetivo deste trabalho é analisar parte da produção discente desenvolvida no âmbito da Escola de Belas Artes de Pelotas (EBA), fundada em 1949 e em funcionamento até meados de 1973, quando passou a integrar o Instituto de Artes da Universidade Federal de Pelotas, criado em 1970. Interessa-nos, especialmente, identificar dissidências estético-comportamentais no ambiente da EBA, de modo a visibilizar tais produções por meio do “direito a olhar” (Mirzoeff, 2011), atentando para construções visuais que permaneceram eclipsadas nos estudos majoritários. Consideramo-las como contravisualidades<sup>6</sup> (Mirzoeff, 2011), pois desafiam a visualidade hegemônica conservadora, estruturada por mecanismos de controle e sujeição. Essa abordagem nos possibilita aproximar as produções das artistas da EBA de outras práticas artísticas contemporâneas em nível nacional.

Debruçamo-nos sobre pinturas de três artistas ex-alunas da EBA: Lenir de Miranda (1945), Marta Costa Amaral (1951–2024) e Ana Lúcia Costa de Oliveira (1953). A opção por estudar obras de três artistas mulheres justifica-se pela necessidade do que Maura Reilly define como ativismo curatorial, entendendo que as estatísticas do mundo da arte ainda revelam que estamos imersos em uma longa e contínua batalha por vias mais equitativas em termos de gênero e raça (Reilly, 2018). Nesse sentido, privilegiar o trabalho dessas três artistas está também vinculado ao intuito de visibilizar suas produções, considerando que a própria EBA configurava-se como um espaço de predominante protagonismo feminino<sup>7</sup>, já que as mulheres eram maioria na instituição, como apontam Oliveira & Fonseca (2024). Ressaltar o protagonismo e a agência dessas artistas, inserindo-as em narrativas da arte que as aproximem de outras produções nacionais, permite-nos ultrapassar as “narrativas majoritárias” que historicamente estruturam a história da arte ocidental.

<sup>6</sup> Os conceitos de ‘direito a olhar’ e ‘contravisualidade’ propostos por Nicholas Mirzoeff, referem-se especificamente à capacidade de reivindicar autonomia perceptiva e política diante de regimes de visualidade que buscam controlar quem pode ver e ser visto. A “contravisualidade”, por sua vez, designa práticas que desafiam esses regimes hegemônicos, criando modos de ver que resistem à vigilância, ao autoritarismo e às hierarquias impostas pelo poder (Mirzoeff, 2011).

<sup>7</sup> O protagonismo das mulheres artistas na Escola de Belas Artes vem sendo estudado pelo projeto de pesquisa ‘As artistas da EBA: processos criativos e ações interdisciplinares’, coordenado pela Profa. Dra. Nádia da Cruz Senna (UFPel). O objetivo do grupo centra-se em promover o reconhecimento das artistas, ampliar e visibilizar o acervo de obras e trajetórias, enfatizando processos poéticos e narrativas com uma abordagem interdisciplinar que cruza diferentes áreas, entre elas a estética, a sociologia, a memória, os estudos culturais e de gênero, tecnologia e educação.

The master narratives of art—those that exclude large constituencies of people and present constructed boundaries and hierarchies as *natural* ones—continue to be discriminatory discourses that are rarely challenged. Sexism and racism have become so insidiously woven into the institutional fabric, language, and logic of the mainstream art world that they go almost entirely undetected<sup>8</sup> (Reilly, 2018, p. 21).

Entendemos as imagens analisadas como testemunhas oculares, conforme propõe Burke (2017), considerando que elas são capazes de “fornecer evidência para aspectos da realidade social que os textos passam por alto” (p. 49). Assim, as imagens também permitem refletir sobre questões coletivas que muitas vezes não se enquadram em consensos ou verdades absolutas, pois, mais do que “um objeto, ela [a imagem] é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento” (Samain, 2012, p. 31). Buscamos utilizar uma ampla gama de fontes históricas para este trabalho, especialmente imagens e documentos provenientes de acervos públicos e particulares. Dentre eles, destacam-se documentos produzidos no âmbito institucional da Escola de Belas Artes de Pelotas, pertencentes ao Fundo Arquivístico Escola de Belas Artes, vinculado ao Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG/UFPel), além de fontes oriundas da imprensa e de relatos orais concedidos por ex-alunos e professores da instituição.

Metodologicamente, combinamos procedimentos vinculados a micro-história, apoiando-nos em técnicas da história oral, buscando vestígios e sinais muitas vezes invisíveis a olho nu ou despercebidos em uma escala maior (Ginzburg, 1989; Levi, 2020). Essa verdadeira ‘colcha de retalhos’ formada pelos vestígios do passado também integra a trama presente nos próprios relatos orais cedidos pelos entrevistados<sup>9</sup>, que dizem respeito “ao significado histórico da experiência pessoal, por um lado, e ao impacto pessoal das questões históricas, por outro” (Portelli, 2016, p. 16). Concebemos que o micro não está separado do global como propõe Levi (2020), ou seja, é possível percebermos as intrínsecas relações entre a micro-história e a história global, de modo a complementar e ampliar aquilo que vem sendo estudado no âmbito local ou micro.

Inicialmente, buscaremos refletir sobre a constituição da Escola de Belas Artes de Pelotas, seus métodos e a forma como essa instituição posicionava-se na sociedade em que estava inserida, ou seja, sobre como seu *habitus* institucional (Bourdieu, 2011) se manifestava

<sup>8</sup> Tradução: “As narrativas majoritárias da arte — aquelas que excluem grandes grupos de pessoas e apresentam fronteiras e hierarquias construídas como naturais — continuam sendo discursos discriminatórios que raramente são questionados. O sexismo e o racismo tornaram-se tão insidiosamente entrelaçados na estrutura institucional, na linguagem e na lógica do mundo da arte dominante que passam quase totalmente despercebidos”.

<sup>9</sup> Utilizamos relatos cedidos por Ana Lúcia Costa de Oliveira, Lenir de Miranda e Wilson Miranda, ex-alunos da EBA durante as décadas de 1960 e 1970.

nas escolhas e predileções estéticas endossadas por essa instituição. Posteriormente, buscaremos refletir sobre como jovens alunas desestabilizaram os cânones artísticos endossados pela EBA, buscando transgressões e experimentalismos que reverberaram para além do tempo e espaço em que foram desenvolvidos, buscando traçar uma gênese de práticas transgressoras e experimentais no âmbito da Escola de Belas Artes de Pelotas.

### **Escola de Belas Artes de Pelotas: métodos e habitus**

A Escola de Belas Artes D. Carmen Trápaga Simões foi fundada em Pelotas em 1949, sendo concebida como uma “entidade particular isolada, de caráter cultural e filantrópico” (EBA, 1971, p. 2), idealizada e mantida inicialmente por uma elite cultural cidadina. A instituição nasce a partir dos esforços de Marina de Moraes Pires e de suas articulações com outros sujeitos vinculados a elite política e cultural. Marina foi professora de desenho e diretora da EBA durante todo o período de seu funcionamento, entre os anos de 1949 e 1973. A instituição idealizada pela professora seguia os moldes de ensino difundidos pelas Escolas de Belas Artes, tendo como exemplo primeiro a Escola Nacional de Belas Artes<sup>10</sup>, antiga Academia Imperial de Belas Artes situada no Rio de Janeiro, além de se inspirar no Instituto Livre de Belas Artes de Porto Alegre, fundado em 1908, visto que o curso da EBA seria “orientado pelo programa do Curso de Habilitação ao Curso de Artes Aplicadas, da Capital do Estado” (Diário Popular, 03/04/1949). A EBA, ao longo de sua trajetória, compreendia cursos de desenho, pintura, escultura, gravura e arte decorativa (Diniz, 1996). A partir de 1971, é iniciado o curso de Licenciatura em Desenho e Plástica (EBA, 1971), posteriormente Licenciatura em Educação Artística, já vinculado ao Instituto de Letras e Artes da UFPel (ILA, 1973).

A instituição, de modo geral, atendia aos gostos e interesses de classes sociais mais abastadas; contudo, também contribuiu para que uma parcela mais ampla da população tivesse acesso aos códigos próprios do sistema das artes plásticas em Pelotas, algo que passa a ocorrer efetivamente a partir de sua fundação (Diniz, 2014). Apesar dessa vinculação intelectual e cultural a uma elite específica, a EBA paradoxalmente carecia de verbas que garantissem seu pleno funcionamento, tendo sido criada sem o apoio de entes públicos federais e estaduais (Magalhães, 2013). Conforme aponta Amaral (2014), sua criação se deu graças aos esforços individuais de Marina de Moraes Pires, com o apoio do poder municipal de Pelotas. Ao defender os ideais da EBA e trabalhar pela manutenção da ordem institucional,

---

<sup>10</sup> Atualmente Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Marina também preservava o *status quo* de uma parcela seleta da população pelotense, representada por essa escola de artes: “subliminarmente abrangia pessoas com códigos culturais e hábitos artísticos comuns, que eram tradicionais e representativos de uma classe social predominante na cidade” (Diniz, 1996, p. 55).

Os apontamentos feitos por Diniz (1996) sobre a classe social que era representada pelas orientações da EBA de Pelotas são complementados pelos estudos de Magalhães (2013), que reflete sobre a preferência pelo estilo acadêmico adotado pela instituição durante todo o seu período de funcionamento: “O estilo acadêmico era valorizado, pois havia se caracterizado como o estilo desta elite [cultural]. Com mentalidades conservadoras, presas ao passado, para esta elite não interessava a ruptura de padrões, o novo” (Magalhães, 2013, p. 99). Vale ressaltar que o estilo acadêmico buscava uma representação ‘mimética’ da realidade através de regras instituídas pelas academias de arte, fundamentadas em uma estética de raiz classicista ou neoclássica, inspirada nas tradições greco-romanas e posteriormente renascentistas

Apesar de partilhar códigos em comum com o “academicismo” desenvolvido em outras instituições de porte semelhante, o uso desse termo para caracterizar a tradição artística do Rio Grande do Sul é controverso, como apontam os estudos de Gomes (2012). Para o autor, a produção artística com códigos próximos ao academicismo desenvolvida no Sul do país apresenta grande complexidade, uma vez que “seria praticamente impossível definir o que seria um academismo para estabelecer uma oposição ao modernismo; fica inevitavelmente atrelada à questão do regionalismo” (Gomes, 2012, p. 21). Assim, compreende-se que a EBA buscava, por meio de códigos próprios das academias de arte, instituir um estilo tradicional de produção artística, fundamentado em convenções endossadas por uma elite local que via, no “regionalismo acadêmico” cultivado pela instituição, uma identidade estética alinhada aos seus interesses e preferências.

Essa predileção por um estilo mais conservador de produção artística deslocava-se do que estava sendo amplamente produzido ao redor do globo. Em nível nacional, por exemplo, em 1951, apenas dois anos após a fundação da EBA em Pelotas, ocorreu a 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (Bienal de São Paulo), evento que buscava consolidar a presença da arte moderna no país. Como destaca Pereira (2014) tratava-se do início de um verdadeiro “evento-referência”, pois, “além de se inserir no circuito global de arte, a mostra também exercia a função de apresentar ao público brasileiro o que estava ocorrendo na cena internacional” (Pereira, 2014, p. 51).

A disparidade entre a produção artística majoritariamente desenvolvida no âmbito da EBA e o modernismo então em ebulição ao redor do globo pode ser observada em fotografias que registram o cotidiano da instituição. Um exemplo é a imagem que documenta a exposição de final de ano realizada em 1951, mesmo ano de inauguração da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Na fotografia, nota-se a profusão de trabalhos discentes, entre eles desenhos e pinturas, nos quais predominam estudos de figura humana e retratos alinhados aos cânones acadêmicos. O caráter “abarroado” da mostra reforça essa orientação tradicional, aproximando-se do estilo dos Salões Parisienses, nos quais as obras eram expostas do teto ao chão de maneira densa e contínua, prática herdada dos Gabinetes de Curiosidades do século XVII (Aquino; Vargas, 2020). Essa disposição buscava enfatizar a produção massiva desenvolvida na escola. Vale destacar que esse modo expositivo também expressava determinadas posturas sociais, uma vez que “tudo deveria ficar exposto, dado que quanto maior o número de objetos vistos, maior era o status de seu proprietário” (Aquino; Vargas, 2020, p. 6).

**Figura 1** - Exposição final de 1951. Arquivo digital de referência da Escola de Belas Artes. 1951



Fonte: Fototeca Memória da UFPel.

O modelo acadêmico seguido pela EBA desde sua fundação, na metade do século XX, em um momento em que o mundo vivenciava mudanças significativas na produção artística global, evidencia determinadas visões de mundo voltadas ao conservadorismo e à manutenção dos ideais de sujeitos socialmente abastados. Tal aspecto, por sua vez, ressalta a organização do *habitus* institucional dessa escola de arte. Segundo Bourdieu (2011), o *habitus* consiste em um sistema de disposições incorporadas, um verdadeiro corpus que orienta o comportamento,

as práticas e as representações sociais dos indivíduos. Tanto os sujeitos quanto as instituições se orientam segundo o *habitus* que constituíram, relacionado à “capacidade de produzir práticas e obras classificáveis, além da capacidade de diferenciar e apreciar estas práticas e produtos” (Bourdieu, 2011, p. 162). O *habitus* é concebido, ainda, como princípio gerador de práticas e como sistema de classificação.

Inicialmente, ao compreender que a EBA estava vinculada a uma elite social e cultural, percebe-se que a predileção pelo academicismo buscava aproximar a instituição de outras escolas de maior porte, herdeiras de modelos do século XIX, sem interesse pelo novo ou por rupturas estéticas (Magalhães, 2013). Vale destacar, ainda, que o sistema de disposições incorporadas da EBA continuou sendo construído ao longo de seus anos de funcionamento e, conseqüentemente, foi afetado pelas mudanças políticas no âmbito nacional. Durante o período ditatorial, vivido pela instituição entre 1964 e 1973, o *habitus* da EBA acabou alinhando-se ao impulso conservador da ditadura, que constituiu um aparato “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).

Seja pelo fato de que, nesse espaço, figuravam pessoas com determinados privilégios e poderes sociais, incluindo uma docente vinculada à cúpula militar de Pelotas à época do golpe, que se posicionava publicamente a favor dos militares que tomaram o poder, gerando inclusive discussões entre ela, seu marido, um general do Exército, e alunos após a promulgação do golpe, seja por outros episódios que marcaram a instituição durante a ditadura, como a homenagem prestada a um ministro do regime em possível busca de apadrinhamento institucional<sup>11</sup> (Sirtoli; Patron, 2024) ou ainda pela adoção de métodos de ensino que rejeitavam transgressões estéticas ou qualquer mudança que fugisse às normas institucionais (Sirtoli, 2024), é possível perceber como as predileções estéticas conservadoras da EBA se aproximavam de um *habitus conservador hegemônico*. Esse *habitus* relaciona-se conseqüentemente com o próprio *modus operandi* da ditadura, que por sua vez tem como centro a manutenção da moralidade conservadora buscando manter comportamentos tradicionais, ao passo que impunha censura, repressão e controle sobre tudo que fosse considerado subversivo ou degenerado aos padrões hegemônicos.

<sup>11</sup> O incidente travado entre a professora de história da arte Heloisa Assumpção Nascimento com alunos da EBA após o golpe civil-militar de 1964, bem como a homenagem da EBA à Tarso Dutra, ministro da educação durante o governo Costa e Silva, é abordado com profundidade em: SIRTOLI, Guilherme Susin; CHAVES, Larissa Patron. A Escola de Belas Artes de Pelotas no período da ditadura civil-militar no Brasil: narrativas sobre processos sociais e fatos históricos (1964-1969). Acervo, [S. l.], v. 37, n. 3, p. 1–21, 2024. Disponível em: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/2222>. Acesso em: 2 dez. 2025.

Entendendo a conjuntura estético-social que circundava essa instituição, a seguir, buscaremos refletir sobre como jovens alunas, entre 1966 e 1972, buscaram tensionar o conservadorismo estético e o próprio *habitus* conservador hegemônico vinculado à tradicional Escola de Belas Artes de Pelotas durante o período ditatorial.

### **Atentas e fortes: transgressões de jovens artistas da Escola de Belas Artes de Pelotas**

A contracultura desenvolvida entre as décadas de 1960 e 1970 constituiu um fenômeno global, diverso e heterogêneo, marcado por práticas bastante distintas. Foi um momento de intensas descobertas e experimentações, frequentemente associado a experiências “solares”, diurnas, se considerarmos as transformações comportamentais que ocorriam ao redor do globo, incluindo manifestações específicas no Brasil, como os jovens que ocuparam as praias cariocas nesse período, vivendo formas “desbundadas<sup>12</sup>” de ser (Dunn, 2016). No entanto, houve também um lado “noturno” (Coelho, 2025a), intrinsecamente relacionado à repressão vivida no país naquele contexto histórico, mas igualmente atravessado por uma vigorosa produção artístico-cultural que permeou diferentes linguagens, entre elas a música, a literatura, as artes visuais, o teatro, entre outras. Fred Coelho (2025a) utiliza a metáfora da “invenção sensorial de um dia que se torna uma falsa noite – ou uma noite inventada, espécie de ‘escuro na luz’” (Coelho, 2025a, p. 108) para pensar sobre o aspecto subversivo da contracultura brasileira.

Muitos artistas e pensadores do período buscavam, de acordo com Coelho (2025a) práticas que iam “contra a cultura”, ou seja, práticas que instalavam uma “forma produtiva e experimental no espaço de fermentação da diferença para a abertura de outros corpos, outras vozes, outros textos” (Coelho, 2025a, p.90). Atuar ‘contra a cultura dominante’ significava, entre diversas formas de oposição, posicionar-se também contra as concepções hegemônicas e autoritárias que vigoravam no panorama nacional. Nessa direção, para além dos grandes centros urbanos do país, é possível identificar iniciativas discentes que revelam posturas “contra a cultura dominante” no âmbito da Escola de Belas Artes de Pelotas, mais especificamente, contrárias ao conservadorismo estético que ditava como, e o que, deveria ser trabalhado no campo artístico.

<sup>12</sup> O termo *desbunde* passou a ser utilizado no Brasil, especialmente a partir do final dos anos 1960, para designar práticas e comportamentos associados à recusa da moralidade dominante, à busca por experiências sensoriais e à experimentação de modos alternativos de vida. Sobre isso, ver o primeiro capítulo de: DUNN, Christopher. *Contracultura: Alternative arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016.

Esse caráter “noturno” e subversivo da contracultura se manifesta em produções vinculadas aos discentes da EBA, Costa como no trabalho desenvolvido por Ana Lúcia Costa de Oliveira<sup>13</sup>. Ingressando na instituição durante os anos de chumbo da ditadura e cursando graduação em pintura entre 1969 e 1972, Ana Lúcia, conhecida por Ana O., relembra, em relato concedido, os momentos difíceis vivenciados em razão da repressão ditatorial. Quando questionada sobre o momento político e seus impactos na Escola de Belas Artes de Pelotas, a artista afirma:

Me lembro que a gente era muito reprimido, era uma época muito difícil. Me lembro de algumas coisas, lembro que não podíamos andar todo mundo junto. Mais de dois já era problema. Então, sempre que estávamos em bando era aquela situação ‘vamos circulando, circulando’. Poderia ser considerado subversivo. Qualquer coisa já era motivo pra dizer ‘olha o 477<sup>14</sup>’. Todo mundo ficava atento (Oliveira, 2024, s/p).

O contexto político-social relatado pela artista parece intrinsecamente relacionado ao trabalho que realizou na EBA. Em 1972, Ana Lúcia executa seu trabalho de conclusão de curso, intitulado *Figura Surrealista* (Figura 2), obra que lhe rendeu o segundo lugar no *Prêmio de Estímulo às Artes* da EBA naquele ano. O trabalho, de forte viés engajado (Sirtoli, 2024), representa uma figura esfacelada em tons escuros, predominantemente preto e cinza. Do rosto da figura parece cair uma máscara, revelando músculos e parte do sistema nervoso, sugerindo uma violência latente. A figura segura, em uma das mãos que brota do próprio pescoço, uma pequena caveira humana que contém a assinatura da artista. Seja pela representação fragmentada, pelos tons sombrios ou pela caveira, é possível perceber uma relação com o clima repressivo vivido à época. Cabe notar que a representação de caveiras e esqueletos, clara alusão à morte, aparece em inúmeros trabalhos de artistas visuais durante a ditadura, como *O Herói* (1966-2018) de Anna Maria Maiolino (1942)<sup>15</sup>, *Fumaça do Prisioneiro* de Antonio Dias (1944-2018)<sup>16</sup>, *Gólgota – O lugar da caveira* (1969) de Manuel Messias dos Santos (1945—2001)<sup>17</sup>, entre outros. Assim, a pintura de Ana O. aproxima-se

<sup>13</sup> Ana Lúcia Costa de Oliveira é artista, arquiteta e professora titular da Universidade Federal de Pelotas, atuando no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da respectiva universidade. Graduiu-se em Pintura na EBA em 1972 e em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade do Vale do Rio do Sinos em 1977.

<sup>14</sup> A artista faz alusão à Legislação Informatizada - Decreto-Lei nº 477, de 26 de Fevereiro de 1969, que definia infrações disciplinares praticadas por professores, alunos, funcionários ou empregados de estabelecimentos de ensino público ou particulares, e dá outras providências.

<sup>15</sup> A obra integra o acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/o-heroi>.

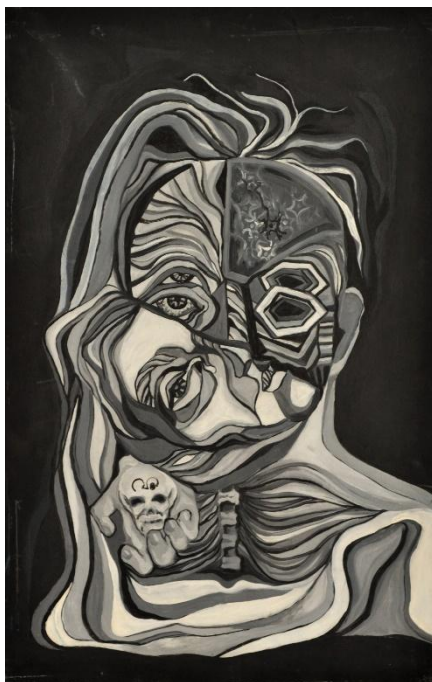
<sup>16</sup> A obra integra o acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/18172>.

<sup>17</sup> Disponível em: <https://www.tntarte.com.br/leiloes/57/lote/21>.

das propostas de diversos artistas engajados do período, que buscavam, por meio da arte, refletir sobre o contexto de cerceamento de direitos, violência e repressão.

A artista, tanto pelo estilo de representação quanto pela escolha temática, transgrediu as normas vigentes na instituição, produzindo uma obra que abordava a relação entre arte e política em plena conjuntura repressiva. Por meio de sua criação, abriu brechas para novos modos de visibilidade no ambiente da EBA, aproximando-se da proposição de Jacques Rancière ao refletir sobre arte e política: “as imagens da arte não são o reflexo das coisas, mas operações sobre o visível, destinadas a construir modos de visibilidade inéditos” (Rancière, 2021, p. 9).

**Figura 2** - Ana Lúcia Costa de Oliveira. Figura Surrealista. 62x40cm. Tinta acrílica sobre madeira reprocessada. 1972. Coleção Escola de Belas Artes (MALG/UFPeI)



Fonte: Catálogo publicado do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, 2017.

O período exigia que artistas e demais intelectuais fossem cautelosos ao abordar ideias divergentes daquelas propagadas pelo aparato ditatorial. O rígido controle político e social exercido pela ditadura após 1968 impunha aos criadores “uma série de redefinições, recolocando em novas bases o debate acerca de suas funções e de seu lugar social, a composição de novas alianças e o estabelecimento de novas táticas” (Teixeira, 2024, p. 165). Temas como angústia e sofrimento, promovidos pelo regime autoritário, permeavam a vida de

muitos artistas brasileiros, que, mesmo de forma inconsciente, acabaram por elaborar essas questões em suas obras (Sirtoli, 2024).

A transgressão da artista no ambiente da instituição foi reflexo de um caminho pavimentado alguns anos antes, quando uma iniciativa discente buscou abrir frestas contemporâneas para a produção artística no espaço da escola. Referimo-nos a criação da Galeria Crítica Nova<sup>18</sup> em meados de 1966, iniciativa discente fundada por alunos vinculados ao Diretório Acadêmico Pedro Américo (DAPA) da EBA. A Galeria funcionava em uma das salas da escola e tinha como objetivo “expor trabalhos dos artistas alunos, de artistas locais, nacionais e internacionais, em pequeno número, pois seu recinto não é grande” (Diário Popular, 05/06/1966). De acordo com Wilson Miranda, ex-aluno e membro do DAPA, as motivações da galeria eram explícitas: possibilitar produções que escapassem aos moldes difundidos pela instituição. Nas palavras do ex-aluno, “nós estávamos cansados de uma condução mais acadêmica da Escola de Belas Artes, fomos uma turma revolucionária” (Miranda, 2024, s/p).

Na exposição inaugural, uma mostra coletiva realizada em 05 de junho de 1966, foram apresentados trabalhos que dialogavam com os ideais modernos da arte, executados pelos seguintes alunos-artistas: Laerth Pedrosa Júnior, Seli Nachtigal (Seli Maurício), Luís Carlos Mello da Costa, Emiliana F. Vargas, Aurys Abrantes, Lenir Martins Garcia (Lenir de Miranda), Edison D. Rodrigues, Ana Luiza Renck Reis, Wilson Miranda e José Luiz Monteiro (Galeria Crítica Nova, 1966). Apesar de durar um curto período de tempo, apenas entre 1966 e 1968, a Crítica Nova abriu margens para um experimentalismo maior no âmbito da instituição, visto que grande parte da produção discente exposta neste espaço buscava aproximar-se das linguagens modernistas e contemporâneas da arte.

Podemos perceber reflexos dessa iniciativa na produção de alguns alunos do período, como é o caso da artista Lenir de Miranda<sup>19</sup>, natural de Pedro Osório (RS), com mais de seis décadas de atuação profissional. Lenir foi uma das integrantes fundadoras da galeria discente. Sua produção na década de 1960 foi marcada por experimentalismos materiais e conceituais, explorando elementos inusitados como cimento, tintas artesanais, espátulas de pedreiro e

<sup>18</sup> Para mais informações sobre a Galeria Crítica Nova e seu papel contracultural na Escola de Belas Artes de Pelotas, consultar: SIRTOLI, Guilherme Susin. *Contracultura e Resistência: A Escola de Belas Artes de Pelotas e a ditadura (1966-1972)*. Mosaico, [S. l.], v. 16, n. 26, 2024, p. 366–393. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/mosaico/article/view/92041>. Acesso em: 2 dez. 2025.

<sup>19</sup> Mais informações sobre o currículo e a obra da artista podem ser encontradas em seu site oficial: <https://www.lenirdemiranda.com/>.

colheres de chá, além da articulação entre palavra e imagem, presente em diversos de seus trabalhos (Cattani, 2019).

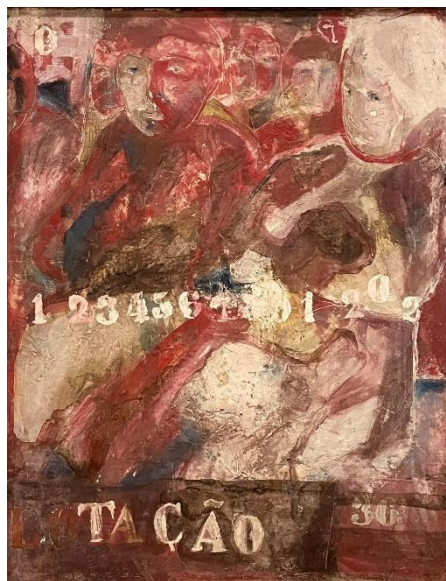
A artista iniciou suas descobertas artísticas de forma autodidata (Cattani, 2019) e ingressou posteriormente na EBA às vésperas do golpe civil-militar de 1964. Entre o final da década de 1970 e o início dos anos 1990, atuou como professora de pintura e programação visual nos cursos de Artes da Universidade Federal de Pelotas. Desde o início de sua formação, demonstrou inconformismo com as regras tradicionais que orientavam a produção artística na escola, onde se graduou em pintura em 1967. Nesse período formativo, “realizou novas descobertas, sistematizou alguns dos conhecimentos já adquiridos e, simultaneamente, manteve procedimentos que marcaram seu autodidatismo” (Cattani, 2019, p. 50-51). Seu inconformismo também se articulava a uma reflexão crítica sobre a situação social do país, aspecto que acompanha sua trajetória profissional até os dias atuais.

Lenir realizou sua primeira exposição individual na Galeria Crítica Nova em meados de 1967. Entre as obras apresentadas estava a pintura *Lotação*<sup>20</sup> (Figura 3). Nesse trabalho, representa, de modo expressionista, uma cena marcada por cores intensas, especialmente tons de vermelho, branco acinzentado e ocre. A imagem retrata o interior de um pequeno transporte coletivo, no qual figuras humanas díspares parecem comprimidas umas contra as outras. Além do experimentalismo material, visível no uso de tintas artesanais, gesso, goma-laca e outros elementos não convencionais para a pintura, a artista também investiga possibilidades conceituais ao articular palavra e imagem. Na composição, insere o termo “LOTAÇÃO” acompanhado de diferentes sequências numéricas, ampliando o sentido crítico e poético da obra.

---

<sup>20</sup> A obra de 1967 pertencia ao acervo particular da artista e foi presenteada ao autor em outubro de 2025.

**Figura 3** - Lenir de Miranda. Lotação. Pintura. Tinta artesanal, óleo, gesso e goma-laca sobre Eucatex.  
 90x71cm. 1967



Fonte: Acervo particular de Guilherme Sirtoli.

Os procedimentos adotados por Lenir de Miranda aproximam-se do cerne do conceitualismo latino-americano, entendido como “um 325ensibilidade325o heterodoxo entre las artes visuales y las textuales<sup>21</sup>” (Camnitzer, 2008, p. 163). Nessa direção, conforme observa Camnitzer (2008), a união entre palavra e imagem nas artes visuais remete igualmente às tradições literárias latino-americanas, além de uma clara aproximação com a estética popular presente no cotidiano através dos escritos que permeiam os espaços urbanos. Do ponto de vista latino-americano, as experiências conceitualistas desenvolvidas por artistas durante os anos 1960 e 1970 representam “um 325ensibili que propulsó la 325ensibilidade y la experiencia literária hacia el campo de las artes visuales – una interpenetración entre espacio y texto<sup>22</sup>” (Camnitzer, 2008, p. 163).

Sobre o trabalho, em comunicação ao autor, a artista ressalta que ele expressa “uma certa reflexão ideológica, um tempo social, na época eu mesma andava sempre de ônibus” (Miranda, comunicação ao autor, 8/07/2025). Nesse sentido, considerando a conjuntura em que estava inserida, a escolha de Lenir por tematizar cenas do cotidiano com evidente preocupação social revela-se particularmente significativa, ao privilegiar em sua pintura uma experiência comum às classes média e baixa: o deslocamento diário em um transporte coletivo. A obra mostra-se profundamente vinculada ao período histórico, sobretudo se

<sup>21</sup> Tradução: “um entrecruzamento heterodoxo entre as artes visuais e as textuais”.

<sup>22</sup> Tradução: “Um movimento que impulsionou a sensibilidade e a experiência literárias para o campo das artes visuais – uma interpenetração entre espaço e texto”.

levamos em conta que a ditadura agravou as desigualdades sociais. Apesar do discurso triunfalista em torno do chamado ‘milagre econômico’<sup>23</sup>, a ditadura causou uma situação dramática no país (Motta, 2021), afetando intensamente a classe trabalhadora. Isso contribuiu para o aumento das disparidades sociais, uma vez que “os salários das camadas mais pobres caíram em termos reais, principalmente o salário mínimo. O problema era tão evidente que os próprios líderes da ditadura o reconheceram” (Motta, 2021, p. 244).

Marta Costa Amaral<sup>24</sup>, outra jovem artista vinculada à EBA nesse momento histórico, também buscou priorizar temas cotidianos em suas produções. A artista foi aluna do curso de Pintura entre o final dos anos 1960 e o início da década de 1970. Em 1971, recebeu menção honrosa pelo trabalho *Cena Urbana* (Figura 4), atualmente pertencente à Coleção Escola de Belas Artes do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Na obra, Amaral retrata uma cena cotidiana: transeuntes atravessando a rua em um dia de chuva. A atenção recai sobre o colorido das figuras e de suas vestes, em contraste com o fundo composto por diferentes tonalidades de cinza. Além disso, a artista incorpora diversos símbolos urbanos, como sinaléticas e placas de trânsito, apropriando-se de uma estética marcadamente urbana.

**Figura 4** – Marta Costa Amaral. *Cena Urbana*. Pelotas, 1971. Óleo sobre tela. 90 x 69,5cm. Coleção Escola de Belas Artes (MALG/UFPel)



Fonte: Catálogo publicado do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, 2017.

<sup>23</sup> Rodrigo Patto de Sá Motta desconstrói a falácia do ‘milagre econômico’ propagandeado de forma desenfreada pela ditadura no capítulo 9 do livro ‘Passados Presentes’. Para mais, ver: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Passados Presentes: O golpe de 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

<sup>24</sup> Marta Amaral era natural de Pelotas, foi ex-aluna da EBA onde gradua-se em 1971, posteriormente gradua-se em Arquitetura pela Universidade Federal de Pelotas no ano de 1980. Atuava como arquiteta e professora no curso de Arquitetura da Universidade Católica de Pelotas.

Seja pelas escolhas estéticas ou pelos elementos que aludiam à repressão ditatorial, como a caveira e a figura esfacelada pintadas por Ana O, ou pelos símbolos associados ao cotidiano urbano, como a lotação coletiva e as placas de trânsito presentes nas obras de Lenir de Miranda e Marta Amaral, é possível estabelecer aproximações com o que se desenvolvia no cenário artístico nacional. Tanto pela orientação conceitual quanto pela ênfase em temas urbanos e cotidianos, as produções dessas artistas dialogam com o contexto da Nova Figuração Brasileira, surgida no início da década de 1960 e marcada pelo retorno à figuração em oposição à abstração geométrica então dominante. Nesse sentido, é possível perceber afinidades entre os trabalhos das artistas da EBA e aqueles produzidos por artistas como Romanita Disconzi (1940), Marcelo Nitsche (1942-2017), Raymundo Collares (1944-1986), Claudio Tozzi (1944) e Ubirajara Ribeiro (1930-2002), entre outros artistas vinculados à Nova Figuração Brasileira<sup>25</sup>.

**Figura 5** – Justaposição das obras ‘Totem de interpretação’ de Romanita Disconzi, Lateral de ônibus (1969) de Raymundo Collares, ‘Sem título’ (1967) de Ubirajara Ribeiro, ‘Linha de Força’ (1965) de Pedro Escosteguy e ‘Multidão’ (1968) de Claudio Tozzi



Fonte: Catálogo publicado da exposição ‘Pop Brasil: vanguarda e nova figuração, 1960-70’ - Pinacoteca de São Paulo, 2025.

<sup>25</sup> Os artistas e as obras citadas estão presentes na exposição “Pop Brasil: vanguarda e nova figuração, 1960-70”, com curadoria de Pollyana Quintella e Yuri Quevedo, realizada em 2025 na Pinacoteca de São Paulo e posteriormente no Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (MALBA).

Os artistas vinculados ao movimento priorizavam em seus trabalhos abordagens do contexto de tensão político-social do período, buscando uma produção que se imbricava mais diretamente com a vida social, aludindo a publicidade, aos meios de comunicação e de transporte, a sociedade de consumo, entre outros. Através de seus trabalhos, buscavam atuar no tecido social: “não bastava aproximar a prática artística dos extratos visuais cotidianos, tratando a realidade apenas como signo codificado. Era preciso produzir uma obra que verdadeiramente participasse da vida social” (Quintella, 2025, p. 71). Essa vasta produção perpassou por inúmeras tentativas de nomeação, visto seu sentido social, bem como sua aproximação com o contexto da *Pop Art*<sup>26</sup>, desenvolvida no norte-global.

Quintella (2025, p. 71) explica:

Não atoa, nos anos 1960, foi criada uma série de termos buscando designar a especificidade de tal produção: “nova figuração”, nova objetividade”, “novo realismo”, “realismo fantástico”, “realismo crítico”. Para críticos e artistas do período, nosso ‘pop’ não seria apenas precário, mas sobretudo crítico e propositivo, em resposta a um clima marcado por crise política [...] e euforia social ligada ao desenvolvimento tecnológico, às emancipações estudantis, à liberdade sexual, às experimentações lisérgicas e demais quebras de paradigmas comportamentais.

Logo, ao utilizarem cores intensas, contornos marcados e priorizarem elementos e temas do cotidiano, os artistas vinculados ao retorno da figuração buscavam a “impessoalidade da execução, o que implicava a possibilidade da reprodutibilidade da obra e o questionamento da autoria; [bem como] a aproximação entre obra e espectador” (Bechelany, 2023, p. 1). Ao voltar-se para o universo diário, popular e urbano, esses artistas compreendiam que “nossa mercadoria popular se encontrava justamente no âmbito daquilo que era rejeitado até então pela dita alta cultura” (Coelho, 2025b, p. 102).

No contexto local, tal perspectiva dialoga diretamente com a transgressão das normas ‘acadêmicas’ que orientavam o ensino da EBA de Pelotas, onde as artistas romperam com temáticas tradicionais da História da Arte e propuseram novas relações entre arte e vida social, aproximando-se de uma sensibilidade crítica e experimental. Assim, as artistas vinculadas à tradicional instituição pelotense mantiveram-se, ao mesmo tempo, atentas ao contexto artístico-cultural nacional e fortes ao proporem suas transgressões em um espaço majoritariamente conservador.

<sup>26</sup> A *Pop Art* surgiu no contexto do pós-guerra, no final da década de 1950 e consolidou-se nos anos 1960, principalmente nos Estados Unidos e no Reino Unido, caracterizando-se pela apropriação de elementos da cultura de massa, da publicidade, do design gráfico, das histórias em quadrinhos e do universo da sociedade de consumo.

### Considerações finais

As décadas de 1960 e 1970 foram decisivas para o surgimento de novas sensibilidades e visões de mundo que rompiam com padrões até então consolidados. As produções inconformadas das artistas da EBA de Pelotas, entre 1966 e 1972, frente às normas rígidas e aos comportamentos sociais pré-estabelecidos, promoveram diferentes formas de transgressão — tanto pelo forte viés político e social em um período em que uma simples ideia podia gerar coerção, quanto pela busca por novas posturas e mudanças estético-sociais. Como afirma Palhares (2025, p. 145), “Quando as regras do sistema da arte se embaralham e uma reorganização da arte/vida/mundo se faz premente, o artista não vai trabalhar com fórmulas fixas que limitem sua ação, [...] buscará na experimentação as respostas para perguntas em aberto sobre a crise contemporânea”.

Foi justamente na experimentação material-conceitual e no desejo de romper com as fórmulas endossadas pela instituição, que jovens artistas da EBA, apesar do deslocamento geográfico, alinharam-se às proposições que circulavam nacionalmente. Visibilizar a atuação de Ana Lúcia, Lenir e Marta permite recuperar trajetórias e percursos que demandam maior reconhecimento, ampliando as fronteiras dos estudos sobre arte, política e história para além das abordagens tradicionalmente consolidadas. Ao dialogarem com a Nova Figuração Brasileira, privilegiando o contexto político-social vivido e apropriando-se de elementos da cultura de massa, da publicidade, dos meios de comunicação e do cotidiano urbano — como símbolos de trânsito e meios de locomoção —, essas artistas tensionam os limites dos estudos majoritários, evidenciando dissidências experimentais e sociais e contribuindo para a construção de uma memória crítica (Richard, 2013) da relação entre arte e ditadura para além dos grandes centros urbanos.

### Fontes

COLEÇÃO ESCOLA DE BELAS ARTES. Fototeca Memória da UFPel.

COLEÇÃO ESCOLA DE BELAS ARTES. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo.

DIÁRIO POPULAR (1949-1966). Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Pelotense.

DIÁRIO POPULAR. Edição de 03 de abril de 1949.

DIÁRIO POPULAR. Edição de 05 de junho de 1966.

ESCOLA DE BELAS ARTES DE PELOTAS (EBA). **Regimento interno com alterações de acordo com a Comissão de Inspectores de 7 de julho de 1971.** Fundo Arquivístico Escola de Belas Artes, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG/UFPel). Documento. 1971.

GALERIA CRÍTICA NOVA. **Exposição individual, dia 05 de junho de 1966 – Mostra coletiva de atuais alunos da EBA de Pelotas.** 1p. Fundo Arquivístico Escola de Belas Artes, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG/UFPel). Documento. 1966.

INSTITUTO DE LETRAS E ARTES DA UFPel. **Ofício n. 66/73/s do Diretor do Instituto de Letras e Artes “Carmen Trápaga Simões” ao Coordenador dos cursos de Artes Plásticas e Arquitetura.** Acervo não-patrimonializado vinculado ao Centro de Artes da UFPel. Documento. 1973.

MIRANDA, Lenir de. **Comunicação eletrônica enviada a Guilherme Susin Sirtoli em 8 de julho de 2025.** 2025. Não publicado.

MIRANDA, Lenir de. **Lotação.** Pintura. Tinta artesanal, óleo, gesso e goma-laca sobre Eucatex. 90x71cm. 1967. Acervo particular de Guilherme Sirtoli.

MIRANDA, Wilson. **Entrevista concedida via WhatsApp a Guilherme Susin Sirtoli, entre abril e maio de 2024.** Transcrição: Guilherme Susin Sirtoli. Não publicado. 2024. Acervo de Guilherme Susin Sirtoli.

OLIVEIRA, Ana Lúcia Costa de. **Entrevista concedida à Guilherme Susin Sirtoli em Pelotas, 28 de agosto de 2024.** Transcrição: Guilherme Susin Sirtoli. Não Publicado. 2024. Acervo de Guilherme Susin Sirtoli.

## Referências

AMARAL, Giana Lange do. Impressões sobre a cidade de Pelotas até meados do século XX. 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 da UFPel, 2014, p.18-29.

AQUINO, Vanessa Barrozo Teixeira; VARGAS, Aline Vargas de. Olhares acerca das exposições de arte: uma perspectiva histórica. **Porto Arte.** v.25 n.43. 2020. p.1-24. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.103652>. Acesso em 02 dez. 2025.

BECHELANY, Camila. Mulheres na Nova Figuração: Corpo e posicionamento. In: BECHELANY, Camila; NÓBREGA, Gustavo. **Mulheres na Nova Figuração: Corpo e Posicionamento (Catálogo).** São Paulo: Galeria Superfície, 2023, p.1-4.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento.** Porto Alegre: Zouk Editora, 2011.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: o uso de imagens como evidência histórica.** São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CAMNITZER, Luis. **Didáctica de la Liberación: arte conceptualista latinoamericano.** Montevideu: Casa Editorial Hum, 2008.

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

COELHO, Fred. Arte pop contra a cultura. In: QUINTELLA, Pollyana; QUEVEDO, Yuri (orgs). **Pop Brasil: vanguarda e nova figuração, 1960-70 / curadoria Pollyana Quintella e Yuri Quevedo.** São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2025b. p. 101-111.

COELHO, Fred. **Infraturas: cultura e contracultura no Brasil.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2025a.

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.

DINIZ, Carmen Regina Bauer. Escola de Belas Artes: sistematização e desenvolvimento do ensino da arte em Pelotas. 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 da UFPel, 2014, p. 58-81.

DUNN, Christopher. **Contracultura**: Alternative arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**: as raízes do paradigma indiciário. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMES, Paulo. Academismo e Modernismo: possíveis diálogos. In: BRITES, Blanca; CATTANI, Icleia Borsa; BULHÕES, Maria Amélia; GOMES, Paulo (orgs.). **100 anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012, p.17-76.

LEVI, Giovanni. Micro-história e história global. In: VENDRAME, Maíra; KARSBURG, Alexandre (orgs.). Micro-história: um método em transformação. São Paulo: Letra e Voz, 2020, p. 19-34.

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 nov. 2025.

MIRZOEFF, Nicholas. **The right to look**: A counterhistory of visibility. Durham: Duke University Press, 2011.

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

OLIVEIRA, Simone Pinho de; FONSECA, Daniele Baltz da. Caminhos: Elas da Escola de Belas Artes de Pelotas (1949-1969). **Anais do XXVI Encontro de Pós Graduação da UFPel**. 2024, p. 1-4. Disponível em: <https://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/17174?show=full>. Acesso em: 2 dez. 2025.

PALHARES, Taísa. A piscina, a margarina, a Carolina. In: QUINTELLA, Pollyana; QUEVEDO, Yuri (orgs.). **Pop Brasil**: vanguarda e nova figuração, 1960-70 / curadoria Pollyana Quintella e Yuri Quevedo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2025b. p. 143-150.

PEREIRA, Verena Carla. A construção de um projeto para a arte no Brasil: a gênese da Fundação Bienal de São Paulo. **Revista Valise**, Porto Alegre, v. 4, n. 8, ano 4, dezembro de 2014. p.43-55. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/45494/32346> . Acesso em: 2 dez. 2025.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Pop Brasil**: vanguarda e nova figuração, 1960-70 / curadoria Pollyana Quintella e Yuri Quevedo [catálogo]. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2025.

PORTELLI, Alessandro. **História oral como arte da escuta**. Rio de Janeiro: Letra e Voz, 2016.

QUINTELLA, Pollyana. A pop é popular? Cultura de massa e participação na arte brasileira dos anos 1960. In: QUINTELLA, Pollyana; QUEVEDO, Yuri (orgs). **Pop Brasil: vanguarda e nova figuração, 1960-70** / curadoria Pollyana Quintella e Yuri Quevedo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2025, p.69-78.

RANCIÈRE, Jacques. **O Trabalho das Imagens: conversações com Andrea Soto Calderón**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021.

RICHARD, Nelly (org.). **Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. In: SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012, p.21-57.

SAMALG (org.). **Catálogo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo**. Pelotas: SAMALG/MALG, 2017.

SIRTOLI, Guilherme Susin. Contracultura e Resistência: A Escola de Belas Artes de Pelotas e a ditadura (1966-1972). **Mosaico**, v. 16, n. 26, 2024, p. 366–393. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/mosaico/article/view/92041>. Acesso em: 2 dez. 2025.

SIRTOLI, Guilherme Susin; CHAVES, Larissa Patron. A Escola de Belas Artes de Pelotas no período da ditadura civil-militar no Brasil: narrativas sobre processos sociais e fatos históricos (1964-1969). **Acervo**, v. 37, n. 3, p. 1–21, 2024. Disponível em: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/2222>. Acesso em: 2 dez. 2025.

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