

Grupo Cerebelo: Experimentalismos Poético-Educativos em Pelotas (Anos 1980)

Cerebelo Group: Poetic-Educational Experimentalism in Pelotas (1980s)

Guilherme Susin Sirtoli*

**Recebido em
14/10/2025**

**Aprovado em
09/02/2026**

*Licenciado em Artes Visuais (2019) com período de mobilidade acadêmica na Universidade de Aveiro (2019), Bacharel em Museologia (2024), Especialista em Artes (2021) e Mestre em Artes Visuais (2022), área de concentração Arte Contemporânea, pela Universidade Federal de Pelotas. Doutorado em Artes Visuais na área de concentração História, Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS). Doutorado em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas (PPGH/UFPel) com bolsa pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Servidor Público, atuando como Professor de Arte na Prefeitura Municipal de Caxias do Sul.

Como citar:

Susin Sirtoli, G. (2026). Grupo Cerebelo: Experimentalismos poético-educativos em Pelotas (anos 1980). *Imagem: Revista de História da Arte*, 8(1). <https://doi.org/10.34024/xtfypm81>

Resumo:

O artigo reflete sobre o Grupo de Arte Experimental e Pesquisa Cerebelo, fundado pela artista e professora Lenir de Miranda (1945) na década de 1980, na Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Desde os anos 1960, escolas de arte e ações poético-educativas, frequentemente conduzidas por mulheres artistas, tensionaram as diretrizes dos regimes ditatoriais latino-americanos. Nesse contexto, destaca-se a atuação do Grupo Cerebelo, que aproximou linguagens da arte contemporânea, como a arte postal, instalações e performances, de uma instituição de ensino superior no Sul do Brasil. Partindo da análise de documentos, correspondências e registros visuais vinculados à trajetória da artista, colocados em diálogo com a historiografia da arte, o texto compreende essas fontes como indícios de dinâmicas artístico-pedagógicas mais amplas. Essas experiências permitem refletir sobre a construção da História do Tempo Presente, evidenciando artistas e coletivos situados fora dos grandes eixos de produção e circulação da arte contemporânea no país.

Palavras-chave:

Arte Contemporânea
Práticas poético-educativas
Década de 1980.

Abstract:

This article reflects on the Cerebelo Experimental Art and Research Group, founded by the artist and professor Lenir de Miranda (1945) in the 1980s at the Federal University of Pelotas (UFPel). Since the 1960s, art schools and poetic-educational actions, often led by women artists, have challenged the guidelines of Latin American dictatorial regimes. In this context, the work of the Cerebelo Group stands out, bringing contemporary art languages, such as mail art, installations, and performances, closer to a higher education institution in southern Brazil. Based on the analysis of documents, correspondence, and visual records linked to the artist's trajectory, placed in dialogue with art historiography, the text understands these sources as evidence of broader artistic-pedagogical dynamics. These experiences allow us to reflect on the construction of the History of the Present Time, highlighting artists and collectives situated outside the major axes of production and circulation of contemporary art in Brazil.

Keywords:

Contemporary Art
Poetic-educational practices
1980s.

Grupo Cerebelo: Experimentalismos Poético-Educativos em Pelotas (Anos 1980)

Introdução

Vivemos em um período turbulento para a história de nossa (recente) democracia brasileira, reconquistada a duras penas após 21 anos de vigência de uma ditadura civil-militar sanguinária, ocorrida entre 1964 e 1985. Em 8 de janeiro de 2023, o Brasil sofreu um brutal ataque às suas instituições democráticas, no qual sujeitos que se autodenominavam como “patriotas” invadiram espaços dos três poderes, situados em Brasília, depredando salas, corredores, espaços públicos, obras de arte, móveis, entre outros. Os atos golpistas de 8 de janeiro estavam motivados por um fim comum: semear terreno para um possível golpe de estado que visava destituir o então presidente eleito e empossado, Luiz Inácio Lula da Silva. Esse acontecimento, atrelado a tantas outras manifestações equivocadas que ainda clamam por uma intervenção militar no país, nos colocam em constante estado de vigília e reflexão, buscando formas de produzir conhecimentos sobre períodos autoritários e suas reverberações na sociedade.

As ditaduras vivenciadas em solo latino-americano deixaram marcas profundas e continuam a produzir situações ambíguas, nas quais muitos ainda tendem a negar os fatos ocorridos no passado. Sabemos que esse foi um período complexo, sobretudo em razão de seu caráter inconcluso em nossas sociedades, mesmo após a (re)conquista da democracia. Esses temas são centrais para os estudos da História do Tempo Presente, campo historiográfico que busca analisar acontecimentos do passado recente, a partir de múltiplas fontes, frequentemente associados a momentos de rupturas e crises (Müller; Iegelski, 2022). Para além dos conflitos, esse campo busca refletir sobre o passado recente por meio de diferentes simultaneidades e perspectivas. De acordo com Ramalho (2023, p.10):

Não o presente enquanto um bloco de tempo no qual se pode encaixar as ocorrências do mundo histórico que compartilham certa unidade epocal, mas como um tempo relacional, policrônico, heterogêneo, que abriga em sua composição múltiplas modalizações entre passados e futuros, apresentando historicidades dissonantes e, não raro, concorrentes entre si.

A História do Tempo Presente não atua de forma isolada, separando-se de outras disciplinas ou áreas do conhecimento, mas busca convergências e diálogos entre elas, proporcionando análises mais aprofundadas através de diferentes enfoques, “ao invés de um conhecimento fragmentado” (Müller; Iegelski, 2022, p. 21). Nesse sentido, buscamos dimensionar, a partir das artes visuais, contribuições poético-educativas que possibilitem refletir sobre nossa jovem redemocratização. Sabemos que, durante a ditadura brasileira, artistas, professores e outros intelectuais vinculados ao campo artístico atuaram contra o contexto de cerceamento de direitos e repressão, como demonstram as publicações de Paulo Miyada (2019), Artur Freitas (2022) e Heloisa Teixeira (2024), entre outros.

Entendemos que, por meio do estudo de trajetórias e trabalhos artísticos, torna-se possível retomar determinadas situações ocorridas no passado recente, considerando as múltiplas relações estabelecidas entre arte e vida no período. A partir da década de 1960, as fronteiras entre arte e vida cotidiana passaram a ser tensionadas no país, e o sentido conceitual das produções desenvolvidas começou a borrar os limites circunscritos da área, ultrapassando os objetos artísticos em si e, conseqüentemente, expandindo-se para além dos espaços institucionais (Freitas, 2022; Dunn, 2016). Sobre os trabalhos artísticos desenvolvidos a partir deste período, Freitas (2022) elucida:

Negação do sentido convencional de «obra de arte», o que significa que, na condição conceitual, a noção de obra se quis completamente transformada, **ampliada e fundida à vida e à realidade**, com tudo de utópico que nisso havia. Independente do toque do artista, a obra conceitual pretendeu-se autorreflexiva e abriu-se à dimensão do tempo e das ideias, podendo ser efêmera, precária e mil vezes reproduzível (Freitas, 2022, p. 58-59, grifos nossos).

A partir das relações estabelecidas entre arte e vida neste momento histórico, é possível refletir sobre questões mais amplas, intrinsicamente relacionadas ao contexto político-social vivenciado. Através de táticas vinculadas ao ativismo curatorial (Reilly, 2018), buscamos questionar determinados limites circunscritos a artistas que permaneceram às margens das grandes narrativas do mundo da arte. Essas narrativas, muitas vezes apresentadas como “naturais”, privilegiaram, em sua maioria, a produção de homens cisgênero brancos, em grande parte vinculados ao Norte Global e a condições sociais bastante favoráveis dentro do sistema da arte:

As narrativas majoritárias da arte — aquelas que excluem grandes grupos de pessoas e apresentam limites e hierarquias construídos como naturais — continuam sendo discursos discriminatórios raramente questionados. Sexismo e racismo se tornaram tão insidiosamente entrelaçados na estrutura institucional, na linguagem e na lógica do mundo da arte dominante que passam quase totalmente despercebidos. Uma vez desmascarados, no entanto, sua prevalência não pode ser negada. As estatísticas falam por si mesmas¹ (Reilly, 2018, p. 21).

Colaborando com essa perspectiva, Fajardo-Hill (2018) evidencia que, ao longo do século XX, artistas latino-americanas exerceram um protagonismo fundamental na formulação das linguagens artísticas, ainda que muitas vezes tenham sido invisibilizadas em escala macro, com a recorrente repetição de poucos nomes femininos em exposições e estudos acadêmicos. Nesse sentido, tornam-se necessárias táticas de resistência, como o revisionismo e a contagem de números, bem como estudos de área e aproximações relacionais entre diferentes produções oriundas de variados territórios e períodos temporais (Reilly, 2018). Entendemos que o ativismo curatorial possibilita ultrapassar a condição de “invisibilidade”, promovendo “uma representação mais equitativa da arte contemporânea” (Reilly, 2018, p. 31).

Motivados por essa perspectiva, para além do eixo Rio de Janeiro - São Paulo, debruçamo-nos sobre o protagonismo de uma artista mulher do *sul do sul*² global: Lenir de Miranda (1945). Sua intensa atuação e trajetória, principalmente entre as décadas de 1960 e 1980, permite-nos estabelecer paralelos com outros criadores a nível transnacional, que por sua vez estavam propondo ações contra as trevas que imperavam seu tempo presente. A motivação principal do trabalho surge a partir de comunicações por e-mail, trocadas entre a artista e o autor entre 2023 e 2025, nas quais diversos materiais foram cedidos por Lenir.

A metodologia do trabalho parte da análise de fontes primárias, entendidas como sinais e indícios de algo mais amplo, conforme propõe Ginzburg (1989).

1 Tradução livre de: “*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. Once ferreted out, however, their prevalence cannot be denied. The statistics speak for themselves*”.

2 Optamos pela expressão *sul do sul* para nos referirmos à artista, considerando tanto o espaço em que atua, Pelotas, no extremo sul do Rio Grande do Sul, quanto um sentido conceitual, a partir do verbo *sulear*, cunhado por Gonçalves et al. (2024, p. 297) como: “Criar e produzir experiência ao sul do sul. Compartilhar imaginários sulinos e fronteiriços por meio de diversos dispositivos da arte e da vida”.

Por meio do aumento da escala de observação, buscamos “a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa” (Ginzburg, 1989, p. 152). Assim, os procedimentos metodológicos combinam pesquisa documental em fontes primárias pertencentes ao Acervo de Lenir de Miranda, entre elas documentos e registros visuais, além de correspondências trocadas entre a artista e o autor, articuladas a uma análise historiográfica e interpretativa, em um processo que transita do micro ao macro.

Nascida em Pedro Osório (RS), Lenir de Miranda possui mais de seis décadas ativas de produção artística. Autodidata, sempre se mostrou inclinada a descobertas nas mais diversas áreas (Cattani, 2019). Inicia sua formação acadêmica no contexto do golpe civil-militar de março de 1964 e, desde o princípio, mostrou-se inconformada com as regras tradicionais que orientavam a produção artística da Escola de Belas Artes de Pelotas (EBA), onde graduou-se em pintura em 1967 (Miranda, 2024). Durante esse período de formação, “realizou novas descobertas, sistematizou alguns dos conhecimentos já adquiridos e, simultaneamente, manteve procedimentos que marcaram seu autodidatismo” (Cattani, 2019, p. 50-51). Esse inconformismo, somado à situação social do país, constitui uma constante em sua trajetória, refletindo uma preocupação crítica desde meados dos anos 1960.

Em seus escritos, a artista questiona como não traçar poéticas conturbadas considerando o mundo em que vivemos: “a vertigem explode entre a diversidade de confluências que caracteriza a visualidade trágica de nosso tempo” (Miranda, 2007, s/p). Logo, é possível compreender que sua criação artística se ancora no tempo presente, articulando-se por meio de procedimentos poéticos que operam como uma forma de gnose. Lenir de Miranda pode ser compreendida como uma “contemporânea” por excelência, à maneira do que propõe o filósofo italiano Giorgio Agamben, em sua definição:

O contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo (Agamben, 2009, p. 64).

Mobilizada pelo mundo ao seu redor, traduziu, à sua maneira, as trevas de seu tempo por meio da arte. Sua vasta produção artística transitou por diferentes linguagens, entre elas o desenho, a instalação, a poesia, a performance, entre outras, tendo como direção primeira a pintura (Cattani, 2019). Buscaremos

dimensionar neste artigo como o trabalho da artista, desenvolvido no período em que atuou como docente do Instituto de Letras e Artes (ILA) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), teve um papel primordial no experimentalismo artístico brasileiro. Nesse sentido, entre a vasta produção experimental de Lenir de Miranda, destacam-se as intervenções realizadas no âmbito do Grupo de Arte Experimental e Pesquisa Cerebelo, fundado por ela e ativo entre 1982 e 1988. A atuação de Lenir nesse período, bem como a do grupo criado no interior de uma instituição de ensino superior, foi responsável por aproximar discentes e docentes em Pelotas de práticas próprias da arte contemporânea (Bohns, 2019).

As reflexões pautadas neste trabalho transitam através de um jogo de escalas que privilegia fragmentos do “micro” (local), considerando que estes podem revelar aspectos do “macro” (global), “o que a experiência de um indivíduo, de um grupo, de um espaço permite perceber é uma modulação particular da história global” (Revel, 1998, p. 28). De modo a ressaltar o caráter experimental e político das ações desenvolvidas pelo Cerebelo, intrinsecamente relacionadas com outras ações ocorridas em décadas anteriores, buscaremos inicialmente refletir sobre como práticas poético-educativas e escolas-ateliês de arte, mantidos em sua gênese por artistas, se configuraram como territórios próprios para a prática experimental.

O cultivo do experimental: escolas de arte e processos poético-educativos

Escolas de arte e processos poético-educativos promovidos por artistas-professores centram-se em espaços próprios para a criação e a difusão de práticas inovadoras e de novos modos de pensar a arte e a vida, muitas vezes indo na contramão do que era proposto por aqueles que detinham as rédeas do poder. De acordo com Lucía Cañada: “diferentes artistas e coletivos de arte sul-americanos começaram a questionar a educação tradicional e as instituições educativas e de criação, ao instalar suas próprias escolas, cursos e programas de formação” (Cañada, 2024, p. 126). Assim, escolas, ateliês, cursos e outras ações poético-educativas, elaboradas de forma experimental por artistas, nutriam uma relação intrínseca com modos próprios de articulação entre arte e educação, para além do que era pensado no âmbito formal. Mônica Hoff Gonçalves (2017), em seus estudos, defende a noção de escolas de arte como trabalhos artísticos *site specific*³, ou seja:

3 O termo *site specific* surge no campo da arte contemporânea a partir da década de 1960, referindo-se a trabalhos que tem seu sentido atrelado ao espaço em que se situam, de modo que sua forma, significado e experiência estão diretamente vinculados ao contexto físico, social ou histórico do local em que estão.

Um lugar pensado artística e criticamente a partir de suas especificidades materiais, conceituais, operacionais, físicas, humanas, econômicas, políticas e sociais e que, além de saberes experimentais do ponto de vista pedagógico, produz também metodologias, «modos de vida» e de organização específicos, os quais geram novas possibilidades de pensar o campo da arte, a prática artística, bem como os papéis do artista e do professor (Gonçalves, 2017, p. 30-31).

Historicamente, um dos exemplos poético-educativos mais significativos, voltado à criação de novas possibilidades para a expressão criativa por meio da transformação das estruturas do ensino da arte no Brasil, ocorreu em meados de 1948, após o período autoritário conhecido como Estado Novo (1937–1945). Nesse contexto, o artista pernambucano Augusto Rodrigues (1913–1993) fundou, no Rio de Janeiro, a Escolinha de Arte do Brasil (EAB). A iniciativa poético-educativa de Rodrigues tornou-se modelo para um verdadeiro movimento de escolinhas de arte no país, pautado na formação de “crianças e jovens, auxiliando na renovação do sistema de ensino, mediante a oferta de cursos e estágios para professores em diversos níveis e âmbitos da atividade artística” (Araújo; Holanda, 2022, p. 143).

As escolinhas de arte perduraram, de norte a sul do país, mesmo durante o período sombrio da ditadura civil-militar. O governo ditatorial promulgou, por sua vez, legislações educacionais nefastas, com o objetivo de aproximar, de forma ilusória, estudantes e o mercado de trabalho. Referimo-nos, especificamente, à Lei de Diretrizes e Bases da Educação de 1971 (Lei nº 5.692), que, paradoxalmente, instituiu pela primeira vez a obrigatoriedade do ensino de arte na educação básica (Brasil, 1971). Contudo, essa conquista foi limitada, pois a arte era desenvolvida como uma “mera atividade” curricular, frequentemente conduzida de modo acrítico por profissionais sem formação superior na área⁴. A lógica de ensino que dominava nessa legislação era a produtividade, respaldada pelo tecnicismo ditatorial, que promovia uma educação em arte afastada das práticas sensíveis: “a prática de arte nas escolas públicas primárias foi dominada, em geral, pela sugestão de tema e por desenhos alusivos a comemorações cívicas, religiosas e outras festas” (Barbosa, 2014, p.8).

Isso, de certa forma, não impediu que artistas agissem, tanto no âmbito da

4 Os cursos de Licenciatura em Educação Artística, de acordo com Ana Mae Barbosa, foram implementados no país em 1973, dois anos após a promulgação da LDB de 1971 que instituiu como obrigatório o ensino da arte nas escolas. Para mais, ver: Barbosa, A. M (2014). *A imagem no ensino da arte: anos 80 e novos tempos*, São Paulo: Editora Perspectiva.

criação artística quanto das práticas poético-educativas, criando espaços e meios para o aprender e experienciar a arte. Ampliamos nosso entendimento de “escolas de arte” para incluir instituições voltadas ao ensino não formal, com potencial educativo, como museus e demais espaços culturais. Nesse sentido, alguns casos emblemáticos permitem rememorar a função educativa dos museus por excelência, destacando trabalhos e ações que aproximaram a dimensão experimental da arte do âmbito pedagógico. Nessa direção situam-se os *Parangolés* (1964), de Hélio Oiticica, capas vestíveis ativadas inicialmente na célebre exposição *Opinião 65*, organizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio). Os *Parangolés* são apontados por Jessica Gogan (2017) como um momento de virada de chave nas práticas poético-educativas desenvolvidas em instituições museais. O trabalho sai do museu e começa a habitar o entorno, ação que ressignifica as experiências entre indivíduo, museu e prática experimental: “o experimental sai do museu-escola-estúdio-laboratório para o mundo” (Gogan, 2017, p. 253).

Ao estudarmos práticas poético-educativas experimentais desenvolvidas em espaços de ensino, como escolas, universidades e museus, é imprescindível reconhecer o protagonismo de mulheres artistas que assumiram a dianteira dessas ações. Durante a ditadura civil-militar, algumas delas buscaram atuar nas margens, em espaços não convencionais ou junto a grupos minoritários. Como observa Maria Angélica Melendi (2018, p. 230): “a escolha de buscar as margens – uma opção partilhada pelos colegas de sua geração – era uma forma de se retirar da sufocante e normalizadora imposição da sociedade patriarcal”. Nesse contexto, ampliamos o entendimento de margens para abarcar ações que articulavam arte e educação e que, em certa medida, passavam despercebidas pela repressão do regime ditatorial. Para exemplificar, basta recorrermos a inúmeras experiências que valorizavam a criatividade infantil no âmbito de instituições culturais, entre elas, exposições⁵, cursos de expressão criativa para adultos e crianças, entre outros.

Uma possível explicação para a realização dessas ações, mesmo sob a repressão da ditadura, é o fato de terem sido percebidas pelo Estado como “apolíticas” ou até mesmo “fortuitas”. Contudo, entendemos tais interpretações como equivocadas, pois, ainda que de forma indireta, essas práticas carregavam um sentido ético-político inerente, em oposição às visões de mundo hegemônicas e patriarcais então vigentes. Esse “fechar de olhos” por parte da ditadura pode

5 Entre as exposições que valorizavam as produções infantis, destacamos *Criatividade Infantil* e o 1º. Salão Internacional de Arte Infante-Juvenil, ambas ocorridas em 1972, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Essas exposições ocorreram no auge da repressão ditatorial após a vigência do Ato Institucional N.5 (1968), inteiramente voltadas para a valorização da criatividade, expressão e sensibilização infantil.

ser explicada por outras vias. Apesar de alguns casos de censura às artes visuais terem ocorrido no Brasil, não existiam normas claras que norteavam a censura e repressão a esse tipo de manifestação artística no país (Pequeno, 2018), e isso se repetiu em outros países que vivenciaram ditaduras militares. No que se refere ao âmbito das artes visuais na Argentina durante a ditadura, Lucía Cañada (2017, p. 123) ressalta: “a falta de intervenção sistemática das autoridades de fato [...], a escassa censura registrada as artes visuais durante o período, a autocensura e o controle interno sobre o que se fazia [...]” (Cañada, 2017, p.123).

Entre as artistas que desenvolveram processos educativos experimentais no Brasil, mesmo sob a égide da ditadura, destaca-se a atuação de Maria do Carmo Secco (1933–2013), que ofereceu cursos para crianças no MAM Rio, no conturbado ano de 1968. Embora pouco mencionados em pesquisas acadêmicas, esses cursos são referenciados por Fernanda Pequeno (2018), que observa a participação de outras artistas junto a Maria do Carmo Secco, como Wanda Pimentel (1943–2019) e Vera Motlis Roitman (1942). O caráter experimental das propostas de Maria do Carmo Secco levou-a a criar um método e uma escola de artes para crianças no Rio de Janeiro, em meados dos anos 1960, denominada Curso de Arte Amarelinha. No entanto, como aponta Gonçalves (2019, p. 53), há pouca informação disponível sobre essa escola. A artista também foi professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ) nas últimas décadas do século XX. Vale ressaltar que, apesar da amplitude e relevância de sua atuação, ainda carecem estudos aprofundados sobre as ações poético-educativas desenvolvidas por ela⁷.

Para não nos determos apenas no eixo Rio de Janeiro–São Paulo, em 1974 a artista brasileira Josely Carvalho (1942) organizou a *Gincana Ambiental*, realizada no âmbito das propostas do *VI Encontro de Arte Moderna de Curitiba*⁸. A ação torna-se ainda mais significativa se considerarmos o marco de 1974, com o início do processo de distensão política gradual da ditadura brasileira, que avançava lentamente em direção ao seu “final”: “após longos onze anos, seria substituído por um governo de transição, dirigido por civis” (Motta, 2021, p. 246). A proposição poético-educativa de Carvalho ocupou subjetivamente o espaço citadino de Curitiba. Conforme demonstram os estudos de Artur Freitas (2017), a artista

6 Tradução livre de: “*La falta de intervención sistemática de las autoridades de facto [...], la escasa censura registrada en las artes visuales durante el período, la autocensura y el control interno sobre lo que se hacía.*”

7 Mesmo sem estudos aprofundados sobre a atuação poético-educativa de Maria do Carmo Secco, Mônica Hoff Gonçalves (2019) destaca que mencionar os feitos de sua trajetória possui uma dimensão política intrínseca.

8 As ações experimentais e contraculturais vivenciadas nos Encontros de Arte Moderna são analisadas em minúcias por Artur Freitas. Para mais, ver: Freitas, A. (2017) *Festa no Vazio: Performance e Contracultura nos Encontros de Arte Moderna*. São Paulo: Intermeios.

propôs dinâmicas de sensibilização corporal no amplo espectro, intrinsicamente relacionadas com o espaço urbano. Os participantes deveriam vivenciar a cidade e nela agir, diluindo as fronteiras entre arte e vida (Freitas, 2017). Entre as práticas experimentais propostas, destacam-se os modos de sensibilização do corpo: “fechar os olhos, tocar os objetos, caminhar em outra direção, abrir os olhos e, por fim, descrever os objetos com palavras e com desenhos” (Freitas, 2017, p. 287).

A proposta de Josely Carvalho dialoga, ainda, com uma série de outros eventos, entre eles os *Domingos da Criação* organizados em 1971 pelo crítico e curador Frederico Moraes nos jardins do MAM Rio e o *Dia da Criatividade*, protagonizado por discentes e docentes do Instituto de Letras e Artes da UFPel, entre 1979 e a década seguinte, em espaços abertos da cidade de Pelotas (RS), com o objetivo exercitar a livre criação em espaços urbanos, como praças e parques (Sirtoli, 2022).

Mais ao sul, em meados de 1977, Vera Chaves Barcellos (1938), artista com uma extensa carreira profissional que envolve diferentes linguagens e possui forte produção experimental, participou da ação *Experiência com a Comunidade*, organizada na cidade de Alegrete (RS) por ela e outros artistas vinculados ao Nervo Óptico⁹. Esse grupo de artistas, ativo principalmente entre 1976 e 1978 em Porto Alegre, deu origem a um manifesto e protagonizou diversas ações no período. *Experiência com a Comunidade*, de acordo com Malmacena (2018), foi uma ação poético-educativa realizada após uma exposição-relâmpago coletiva na cidade de Alegrete.

Os artistas foram convidados para inaugurar o Centro Cultural da cidade e, nesse contexto, Vera Chaves Barcellos e outros integrantes do grupo protagonizaram cenas inusitadas para a pacata cidade no interior do Rio Grande do Sul, promovendo experimentações com papéis e outros materiais junto a crianças, além de deambulações urbanas: “Com o auxílio das crianças presentes na abertura do Centro, os artistas construíram um grande cordão feito de papéis entrelaçados, com o qual desfilariam pelas ruas da cidade” (Malmacena, 2018, p. 243-244). As deambulações coletivas propostas por alguns dos integrantes do Nervo Óptico se aproximam da obra participativa *Divisor* (1968) de Lygia Pape (1927-2004), que habitou vias urbanas da cidade do Rio de Janeiro em meados de 1968, sendo

9 Em tempos de ditadura civil-militar, um dos objetivos dos artistas eram questionar o lugar da arte e da cultura nas políticas culturais daquele contexto. Entre os participantes do Nervo Óptico estavam Ana Alegria, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Álvares, Carlos Asp, Carlos Athanázio, Telmo Lanes, Romanita Disconzi, Jesus Escobar e Vera Chaves Barcellos. Nas reuniões do coletivo, “se fotografava muito, documentando ações e atitudes improvisadas, caracterizadas muitas vezes pelo humor e jogos inventivos” (Barcellos, 2004, p. 19).

recriada ao redor do mundo até os dias atuais¹⁰

As ações poético-educativas com forte viés experimental ganharam forma em diferentes países. Durante a vigência da última ditadura civil-militar na Argentina (1976-1983), Mirtha Dermisache (1940-2012) organizou as *Jornadas del Color y de la Forma*, ocorridas entre os anos de 1975 a 1981. Essa ação visava a experimentação e criação em espaços culturais de cidades como Buenos Aires e Bariloche. As Jornadas se originam a partir do *Taller de Acciones Creativas* (tAC), ateliê-escola organizado pela própria artista em sua casa, onde eram ofertados cursos para adultos que buscavam “desenvolver a capacidade criativa através da experimentação” (Cañada, 2024, p. 18).

As *Jornadas* surgiram a partir da possibilidade de levar ao grande público a experiência pedagógica de criação libertária desenvolvida no tAC (Cañada, 2017). Dermisache organizou eventos abertos de experimentação artística coletiva em espaços institucionais como galerias de arte e museus, no contexto político da última ditadura civil-militar argentina, ressaltando a necessidade de sensibilização frente ao momento autoritário que vigorava. Lucía Cañada (2017; 2024), em seus extensos estudos sobre as *Jornadas* de Dermisache, entende as proposições tanto como obras de arte ocorridas em “processo”, quanto ações pedagógicas, sem objetivar um produto final: “Para percebê-las, era necessário passar por elas, entrar nelas enquanto ocorriam¹¹” (Cañada, 2017, p. 135).

As experiências citadas, em sua maioria protagonizadas por mulheres artistas, contribuem para a compreensão da trajetória significativa das práticas poético-educativas desenvolvidas na América Latina, sobretudo a partir de meados da década de 1960. Elas também permitem entender o percurso que levou Lenir de Miranda, já nos anos 1980 e no contexto da redemocratização do Brasil, a organizar ações poético-educativas por meio da criação do Grupo Experimental Cerebelo. Esse movimento evidencia a possibilidade de pensar tais experiências em conjunto, demonstrando que não estavam isoladas, mas articuladas por vínculos comuns. Na sequência, analisaremos as propostas desenvolvidas pelo Cerebelo no âmbito universitário do Sul do país, destacando sua relevância no panorama experimental contemporâneo.

10 Americanos “vestem” obra icônica da brasileira Lygia Pape pelas ruas de NY, 29 mar. 2017. <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-39417598>.

11 Tradução livre de: “Para percibir las era necesario atravesarlas, ingresar en ellas mientras transcurrían.”

Grupo Cerebelo: Experimentalismo em prática no sul brasileiro

Entre 1979 e 1993, Lenir de Miranda atuou como professora das disciplinas de Pintura e Programação Visual (Ramos, 2019) no Instituto de Letras e Artes da UFPel, criado em meados de 1973. Apesar dos estudos acadêmicos sobre sua trajetória se concentrarem em grande parte na sua produção artística, foi durante o período em que atuou como docente que Lenir protagonizou algumas das mais interessantes “situações” para a arte contemporânea na Pelotas dos anos 1980. Entre essas ações, destaca-se a adoção de linguagens próprias da arte contemporânea, como instalações, happenings e performances, que aproximaram as práticas conceitualistas do cotidiano da instituição de ensino. Somam-se a isso a organização de exposições, cursos e debates, bem como o profundo engajamento com o movimento global de arte postal (*mail art*), que esteve em evidência no Brasil a partir da década de 1970. Foi dentro das redes de arte postal que Lenir começou a “trocar figurinhas” com diferentes artistas ao redor do mundo, entre eles o uruguaio Clemente Padín (1939), o inglês Robin Crozier (1936-2001), o alemão Klaus Groh (1954) e os italianos Ruggero Maggi (1950) e Bruno Talpo (1940-2022) (Cattani, 2019).

Para além do trabalho desenvolvido no âmbito do ensino, Lenir de Miranda também propôs ações extensionistas e voltadas a pesquisa, onde as relações estabelecidas com diferentes artistas ao redor do globo estiveram no cerne de suas práticas. Em 1982, funda o Grupo de Arte Experimental e Pesquisa Cerebelo, dentro do ILA/UFPel. O grupo experimental esteve em constante funcionamento até o final daquela década. Grande parte das ações protagonizadas pela artista neste período foram desenvolvidas dentro do contexto do Cerebelo, ampliando os limites entre arte e vida para além do âmbito da sala de aula. O coletivo, além da professora, contava com a participação de alguns discentes dos cursos de artes do ILA, entre eles Daniel Tomasi, Magali Sehn e Rogério de Prestes.

Foi na aproximação com a arte postal que o Grupo Cerebelo executou, em meados de 1985, uma proposta enviada via *mail art* pelo artista italiano Bruno Talpo. A proposta consistia no cultivo de sementes enviadas por Talpo via correio. O processo passou a ser documentado de maneira processual, resultando em materiais que combinavam fotografias com textos verbais (figura 01). A germinação acabou dando errado: as plantas foram acometidas por fungos, mas isso não impediu o coletivo de dar continuidade, de forma inventiva, à proposição. O trabalho mobilizou outros profissionais, para além dos integrantes do grupo,

como uma professora da UFPel especialista em sementes, que prestou consultoria ao plantio realizado, além de discentes e docentes do ILA que ajudaram a (re) interpretar como seria a flor/planta de Bruno Talpo, caso esta viesse a nascer. A flor de Talpo foi imaginada em forma de tapeçaria, intervenção sob nota de dinheiro e instalação de papel, mobilizando uma gama de sujeitos vinculados ao ILA/UFPel para além do próprio coletivo.



Figura 01: Grupo Cerebelo. Detalhe do processo de germinação das sementes de Bruno Talpo. Fotografia. Novembro de 1985.

Fonte: Acervo de Lenir de Miranda.

Apesar dessa aderência, a artista comenta que as práticas do Cerebelo “levavam mais raiva que gentilezas em seus contornos” (Lenir de Miranda, correspondência ao autor, 5/08/2025). Essa incompreensão negativa à qual a artista se refere é possivelmente decorrente das resistências que muitos apresentavam frente às práticas próprias da arte contemporânea, desenvolvidas de forma experimental. A produção do período, ao desmaterializar e inserir a arte em circuitos não ortodoxos, acabava “levando-a muito além de nossas expectativas tradicionais. Isso acontece na medida em que a coloca claramente em um patamar diferente, separado dos meios físicos que moldam sua aparência visual” (Camtnizer, 2008, p. 327¹²). Esses fatores, combinados a um sistema da arte em Pelotas (Diniz, 1996) ainda fortemente calcado em práticas tradicionais, acabavam causando certa

12 Tradução livre de: “Llevándolo mucho más allá de nuestras expectativas tradicionales. Lo hace en la medida en que lo ubica claramente en un nivel distinto, uno separado de los medios físicos que le dan forma a su apariencia visual”.

comoção e confusão frente às práticas de cunho conceitualista. O Cerebelo, dessa forma, transgredia algumas noções de arte vinculadas ao ILA/UFPel, considerando a formação artística bastante “tradicional” exercida na instituição em meados dos anos 1980, com pouca adesão a produções artísticas contemporâneas, como expõe Cattani (2019).

A proposição executada pelo grupo, voltada ao “cultivo” de sementes e, portanto, à valorização da vida, mostra-se especialmente significativa no ano de 1985, período em que o Brasil encerrava os longos anos de ditadura civil-militar, demonstrando posições políticas inerentes ao coletivo pelotense. Era mais necessário do que nunca valorizar a vida e a democracia. Para além do Cerebelo, compreendemos que a aproximação com o político permeava a própria produção de Lenir de Miranda naquele momento histórico. Neste mesmo ano, a artista debruçava-se sobre a execução de sua série *Estudos de Valor ou Sem Valor* (1985), decorrentes de um trabalho do ano anterior, quando foi convidada a criar *outdoors* para espaços urbanos em Porto Alegre. Em *Estudos de Valor ou Sem Valor*, Lenir de Miranda recria icônicas cédulas de dinheiro em pinturas de grande formato, mesclando ícones da política brasileira a personagens de *cartoons* norte-americanos, em um contexto de alta inflação vivenciado no Brasil. De acordo com Cattani (2019) esses trabalhos aludiam a temas de interesse político-social, entre eles: “à moeda brasileira, à sua desvalorização, ao movimento pelas eleições diretas que ocorria naquele momento quando a ditadura chegava ao fim” (Cattani, 2019, p. 60).

Nesse sentido, inserida em uma “escola de artes” formal, a artista buscava transgredir limites impostos à própria prática artístico-pedagógica. Interessava-lhe refletir sobre o contexto social e político por meio da arte e, conseqüentemente, aproximar a produção contemporânea do cotidiano da instituição e de seus agentes, ao propor cruzamentos heterodoxos entre arte contemporânea e vida cotidiana. Isso, por sua vez, acaba (re)posicionando as práticas de Lenir de Miranda no contexto da arte conceitualista desenvolvida na América Latina durante esse momento. Optamos pelo uso do termo conceitualista/conceitualismos¹³ para nos referirmos a práticas heterodoxas de diferentes artistas ao redor do continente latino-americano que, a partir da segunda metade do século XX, buscavam, em comum, tensionar as barreiras entre arte e vida, tocando o político por meio de suas práticas. Segundo Luis Camnitzer (2008), a arte conceitualista desenvolvida

¹³ Luis Camnitzer (2008) utiliza o termo conceitualismos para se referir a produção artística latino-americana a partir da segunda metade do século XX, ao passo que considera o termo “arte conceitual” intrinsecamente vinculado ao norte-global.

na América Latina “aspirava ser uma forma de permitir que o público participasse do processo de tomada de decisões, algo que, esperava-se, levaria à libertação social¹⁴” (Camnitzer, 2008, p. 150).

As aproximações conceitualistas estão, inclusive, inscritas no próprio nome de batismo do grupo. O nome escolhido, Cerebelo, possui um sentido duplo, atenta tanto para a união das palavras “cérebro” e “belo” quanto para a referência ao órgão do sistema nervoso responsável por funções cognitivas como atenção e linguagem. Trata-se de um nome efetivamente propício para um grupo experimental em arte contemporânea, cujo objetivo era questionar os limites das relações entre arte e sociedade.

Questionamentos de ordem estética balizavam a atuação do coletivo, dando pistas sobre outros sentidos atribuídos ao nome escolhido. Entre tais questionamentos, Lenir de Miranda cita: “será belo? o que é belo? o ser e o belo? o belo válido, o belo consentido/aprovado, a necessidade do belo, por que belo?” (Miranda, correspondência ao autor, 5/08/2025). Ao questionar a beleza na arte, o grupo buscava ir além de concepções estéticas que a associavam exclusivamente à contemplação do belo, este último “indiscutivelmente, um componente estético em muita arte tradicional e em alguma arte contemporânea” (Danto, 2020, p. 215). As motivações do grupo, dessa forma, estão em diálogo com as propostas contraculturais em efervescência na década anterior, que tinham como cerne de suas origens a luta contra “a opressão cultural caracterizada pelo convencionalismo estético que ditava o que era ‘belo’ e o ‘feio’ na cultura e nas artes” (Napolitano, 2023, p. 10).

As ações do coletivo, na busca por aproximar arte e vida, tinham como “bússola” a atuação de alguns artistas de forte influência na arte contemporânea desenvolvida ao redor do globo. Marcel Duchamp, nome proeminente do dadaísmo e um dos responsáveis por instaurar a noção de *ready mades*, apropriando-se de objetos cotidianos e transformando-os através da prática artística, foi homenageado nas publicações e cartazes produzidos pelo coletivo. Segundo seus próprios integrantes, como demonstram os materiais produzidos, Duchamp “aprovaria” a atuação do Grupo Cerebelo (figura 02). Em palestra proferida por Lenir de Miranda no evento *Arte em Questão*¹⁵, ciclo de debates e exposição artística organizado

14 Tradução livre de: “*aspirava a ser uma manera de permitirle al público una participación en el proceso de tomar decisiones, algo que, se esperaba, llevaría a la liberación social.*”

15 O ciclo *Arte em Questão*, ocorrido entre 30 de junho e 1 de julho de 1983 no prédio da antiga Escola de Belas Artes de Pelotas, contou com a organização e participação de Lenir de Miranda e dos artistas Diana Domingues, Liana Timm, João Luiz Roth e Luiz Gonzaga Mello Gomes.

pela artista no ILA/UFPel em 1982, Duchamp é novamente homenageado. Neste evento, Lenir proferiu a fala “A projeção duchampiana e a arte contemporânea” (Diário Popular, 30/06/1983, p.1), demonstrando sua forte relação para com as propostas do artista francês.

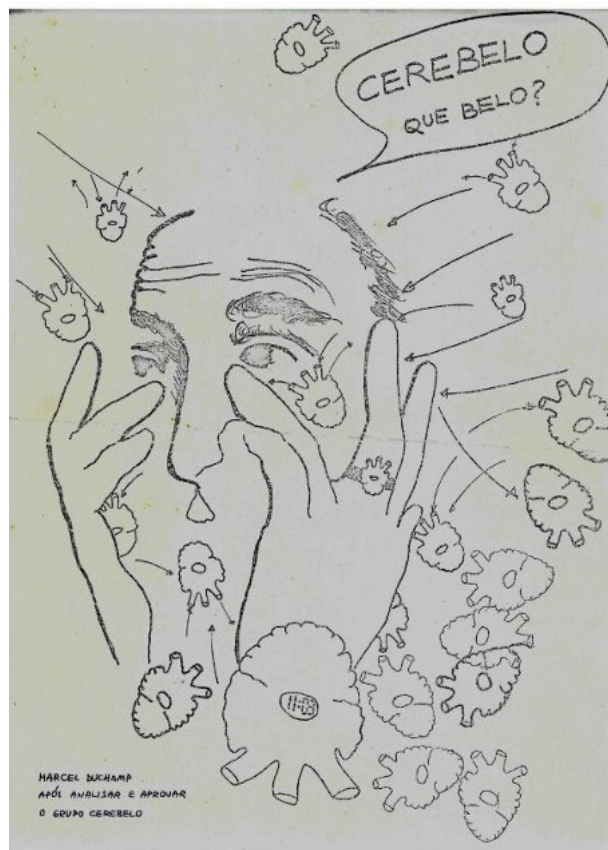


Figura 02: Grupo Cerebelo. Marcel Duchamp (cartaz). 1985.

Fonte: Acervo de Lenir de Miranda.

A partir do ciclo de palestras *Arte em Questão* e da aproximação com as produções em arte postal, iniciadas em 1982, resultou para o Cerebelo a organização da *Exposição Internacional de Arte Postal*, ocorrida entre 5 e 13 de novembro de 1986 no Instituto de Letras e Artes da UFPel, uma das iniciativas pioneiras voltadas a essa linguagem artística em Pelotas (Ramos, 2019). A abertura do evento contou com uma performance de Lenir de Miranda, que, naquele período, havia apresentado sua primeira ação performática¹⁶, intitulada *Metamorfoses de Ovídio*, na qual “surgia de um grande “envelope” – eco de seu profícuo envolvimento com o circuito de Arte Postal” (Ramos, 2019, p. 176). A exposição contou com a participação de artistas e coletivos de 18 países, resultando de um acervo angariado

16 Grande parte das performances produzidas pela artista em meados da década de 1980 como *Metamorfoses de Ovídio* (1986), *Como ensinar pintura a uma galinha viva* (1988) e *Que continha aberta a própria gaveta?* (1989) foram produzidas com a colaboração do Grupo Cerebelo.

desde 1983 e preservado pelo Cerebelo na Biblioteca do ILA/UFPel. Essas obras, além da exposição, viraram um acervo de pesquisa dentro da própria instituição no período, aproximando estudantes para com o contexto da arte postal global¹⁷. No cartaz de divulgação da exposição, Cerebelo expõe:

Vemos aqui um produto fértil de um processo que começou em [19]82, desenvolveu-se ao longo do tempo para transformar-se hoje num importantíssimo acervo de arte postal dentro de nossa universidade. Este acervo é um potencial vivo aos que desejam experimentar esta forma de arte marginal, vibrante e que coloca em questão, mais uma vez, o paradeiro da arte. Enquanto isto, o Grupo Cerebelo propõe. E a Biblioteca Setorial do ILA é o ponto receptor e irradiador (Grupo Cerebelo, 1986, s/p).

Dimensões políticas e didáticas permeavam as práticas do coletivo, exemplificadas em outras experiências produzidas por eles. Além de Duchamp, a arte conceitual de Joseph Beuys, inicialmente ligado ao Grupo Fluxus e conhecido por desafiar as convenções sociais da arte por meio de “atitudes artísticas”, exerceu grande influência sobre o trabalho de Lenir de Miranda e do Grupo Cerebelo nos efervescentes anos 1980. As relações entre a artista e Beuys são explicitadas porICLEIA CATTANI (2019): “Haveria uma citação direta a Beuys, artista com o qual descobriu elementos em comum e estabeleceu diálogos em vários trabalhos” (Cattani, 2019, p. 58). Quando questionada sobre as motivações do Cerebelo, Lenir aponta Beuys como uma baliza, alguém que se posicionava contra o que era tido como convencional no campo artístico, compartilhando indignações que também permeavam suas próprias práticas desde décadas anteriores: “[O Grupo Cerebelo] partia também da arte conceitual como uma ideia estranha no ar, uma ideia acesa movendo-se indignada com o *status quo*. Arte e vida, nos moldes de Beuys” (Miranda, correspondência ao autor, 05/08/2025).

A indignação da artista, mobilizada pelas problemáticas do mundo ao seu redor, é ressaltada nos estudos de outros pesquisadores, como no caso da professora e historiadora da arte Mônica Zielinsky (1995). Para a autora, a produção de Lenir nos idos anos 1980 é balizada por uma “tensão provocada por problemáticas de ordem social” (Zielinsky, 1995, p. 83). A tensão, própria de sua inconformidade, permeia também os processos poético-educativos executados pelo Cerebelo, em intrínseca relação com a “plástica social” (Rosenthal, 2011) de Joseph Beuys. A

17 Infelizmente, não foi possível identificar a localização atual desse acervo junto à Universidade Federal de Pelotas ou a Lenir de Miranda.

relação entre arte e vida na poética de Joseph Beuys, com desdobramentos no campo social, é discutida por Dália Rosenthal (2011):

Ao nos encontrarmos com um trabalho de Beuys, somos convidados a trabalhar em conjunto nessa modelagem contínua, que não se finda com o término de exposições ou ações. Seu maior intuito era sempre o de emancipação do pensamento. O que pensamos? Como pensamos? E por que pensamos? (Rosenthal, 2011, 117).

Apesar dessa grande referência, engana-se quem pensa que a artista gaúcha buscava apenas “citar” Beuys em seus trabalhos. Herbstrith (2025), debruçando-se sobre o contexto da arte contemporânea no Rio Grande do Sul das décadas de 1980 e 1990, explica que as relações estabelecidas entre Lenir e Beuys estão para além da própria admiração, sendo fundamentais para “criar algo novo”, ou seja, uma referência que foi traduzida por Lenir de Miranda, consequentemente transformando sua própria *poiesis* artística:

As referências à artistas e entre artistas, longe de serem uma prática estritamente contemporânea, apresentam ao público uma forma de filiação, que parte da admiração, mas que propõe algo novo, no caso de Lenir, traduzido para o local. A tradução é diferente da citação, tão recorrente em alguns trabalhos contemporâneos, também está longe da releitura. A tradução de uma poética, não visa transmitir todo o significado que emana do “original”, pelo contrário, é dela que surgem as condições para a criação de uma poética outra, que parte sempre da diferença. Mas, Beuys está ali, na adaptação dos procedimentos, dos materiais e dos processos (Herbstrith, 2025, p. 187).

A partir de Beuys, Lenir e o Cerebelo organizaram diferentes ações, dentre as quais se destaca uma que faz clara alusão ao trabalho do artista alemão: a performance *Como Ensinar Pintura a uma Galinha Viva (Homenagem a Beuys)* (Figura 03), apresentada originalmente em 1988, no espaço do ILA. A performance é descrita porICLEIA BORSACATTANI (2019, p. 58): “À semelhança do artista alemão, que realizou *Como ensinar pintura a uma lebre morta*, Lenir discursou sobre arte, com o rosto coberto [...], carregando o animal nos braços”. A ação foi executada com produção do Cerebelo e registrada por Wilson Miranda, marido da artista e também professor do ILA/UFPel no período. Sua materialidade deu origem a um vídeo e uma instalação, realizadas no âmbito da instituição.



Figura 03: Lenir de Miranda e Grupo Cerebelo. Registro de performance em vídeo: Como Ensinar pintura a uma galinha viva (Homenagem a Beuys). 1988. Registros fotográficos e audiovisuais: Wilson Miranda, 1988.

Fonte: Acervo de Lenir de Miranda.

A performance organizada pelo Cerebelo foi executada ao estilo de Joseph Beuys. Lenir vestia uma máscara e dava uma “aula de pintura” enquanto segurava uma galinha, em substituição à lebre utilizada pelo artista alemão. Entendemos que, além de uma homenagem, a performance possuía um sentido didático em sua gênese: espalhar a palavra de Beuys pelo ambiente da instituição e, conseqüentemente, o gosto pela arte contemporânea. Esse caráter didático, também presente nas ações com arte postal, voltadas à formação de um acervo de pesquisa para uso dos próprios discentes do instituto, marcou a gênese da performance, realizada com o intuito de aproximar a instituição da obra e das ideias de Joseph Beuys. Apesar da resistência e da incompreensão de alguns, Lenir tensionou as barreiras do “gosto estético” dentro do ILA/UFPel, em plena década de 1980. A artista promoveu aos discentes um contato mais estreito com linguagens próprias da arte contemporânea, por meio de um exercício experimental em forma de coletivo poético-educativo: o Grupo Cerebelo.

Considerações finais

Ao refletirmos sobre ações poético-educativas desenvolvidas por artistas brasileiros, é necessário aproximar algumas dessas ações, de modo a compreender sua importância no panorama global. Mesmo sob a égide de governos autoritários,

artistas se mobilizaram para criar territórios próprios para o experimental e para o cultivo do sensível. Esse engajamento é perceptível nas ações protagonizadas por Maria do Carmo Secco, Vera Chaves Barcellos, Josely Carvalho, Mirtha Dermisache e Lenir de Miranda, entre tantas outras artistas à frente de ações poético-educativas. Enquanto atuava como docente do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal de Pelotas, Lenir de Miranda cultivou o experimental por meio da criação de um coletivo de arte. Por meio desse coletivo, protagonizou ações com sentido poético-educativo em sua gênese, aproximando linguagens próprias da arte contemporânea, como arte postal, performance e instalações, do cotidiano de uma instituição que, nos efervescentes anos 1980, ainda se pautava pelo ensino de manifestações artísticas convencionais: “o conteúdo das disciplinas ministradas no Departamento de Artes Visuais [da UFPel] mal abordava a história da arte do início do século XX” (Cattani, 2019, p. 58).

Lenir e o Cerebelo subverteram essa lógica e tensionaram as relações entre instituição e prática artística ao difundir ações experimentais em diferentes níveis: estabeleceram vínculos com artistas internacionais, organizaram exposições, reuniram um acervo de arte postal e realizaram proposições, performances e instalações, entre outras iniciativas. Recuperar a trajetória desse coletivo no Sul do país, em meados da década de 1980, permite refletir sobre os sentidos políticos dessas ações em pleno processo de redemocratização do Brasil. Mais do que nunca, tornava-se necessário vislumbrar futuros possíveis, e o Cerebelo o fez ao propor práticas de arte experimental no interior de uma instituição de ensino superior, valorizando a vida e aproximando arte e prática artística, estudantes e linguagens experimentais, instituição de ensino e arte contemporânea. Essa atuação experimental dialoga com o que, em meados de 1934, foi formulado pelo pedagogo norte-americano John Dewey como cerne da experiência atrelada à arte: “a obra ocorre quando um ser humano coopera com um produto, de modo que o resultado é uma experiência apreciada por suas propriedades libertadoras e ordeiras” (Dewey, 2010, p. 381).

Por fim, dimensionar a importância dessas experiências permite escrever a História do Tempo Presente, reconhecendo que, para além dos grandes eixos de circulação e produção da arte contemporânea, artistas situados à margem dos centros hegemônicos também protagonizaram ações que merecem, cada vez mais, ser (re)lembradas.

Referências

- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Argos.
- Araújo, R. R., & Holanda, P. H. C. (2022). O labor criativo de Augusto Rodrigues na criação das Escolinhas de Arte do Brasil e do Jornal Arte & Educação. *Revista Educação, Artes e Inclusão*, 18(2), 128–151. <https://revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/21844>
- Barbosa, A. M. (Ed.). (2014). *Ensino da arte: memória e história*. Editora Perspectiva.
- Barcellos, V. C. (2004). O nervo óptico (Depoimento). In A. M. A. de Carvalho (Ed.). *Espaço N.O Nervo Óptico* (pp. 18–20). Funarte.
- Bohns, N. (2019). Ninguém sobrevive incólume. In Icleia Borsa Cattani & Paulo Ramos (Eds.), *Pintura périplo/odyssey painting* (pp. 435–436). Editora da UFRGS.
- Brasil. (1971). Lei nº 5.692, de 11 de agosto de 1971. Fixa Diretrizes e Bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá outras providências. <https://www.scielo.br/j/reben/a/JQHzhXKqbSH7PYPNJDjnTTR/?lang=pt>
- Camnitzer, L. (2008). *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. Casa Editorial HUM.
- Cañada, L. (2017). *Las jornadas del color y de la forma: una experiencia artística colectiva en tiempos de terrorismo de Estado* [Dissertação de mestrado, Universidad de Buenos Aires].
- Cañada, L. (2024). Hacer del encuentro una condición de existencia: Experiencias colectivas entre arte y educación en Brasil, Argentina, Paraguay y Perú. *Diferencia(s) – Revista de Teoría Social Contemporánea*, 18, 121–143. <https://www.revista.diferencias.com.ar/index.php/diferencias/article/view/330/229>
- Cattani, I. B. (2019). Pintura périplo. In Icleia Borsa Cattani & Paulo Ramos (Eds.), *Pintura périplo/odyssey painting* (pp. 45–178). Editora da UFRGS.
- Danto, A. (2020). *O que é a arte*. Relicário Edições.
- Dewey, J. (2010). *Arte como experiência*. Martins Fontes.
- Diário Popular. (1983). Edição de 30 de junho de 1983.
- Diniz, C. R. B. (1996). *Nos descaminhos do imaginário: a tradição acadêmica nas artes plásticas de Pelotas* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul].

Dunn, C. (2016). *Contracultura: Contracultura: alternative arts and social transformation in authoritarian Brazil*. The University of North Carolina Press.

Fajardo-Hill, C. (2018). A invisibilidade das artistas latino-americanas: problematizando práticas da história da arte e da curadoria. In Cecília Fajardo-Hill & Andrea Giunta (Eds.), *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965–1980* (pp. 21–28). Pinacoteca de São Paulo.

Freitas, A. (2017). *Festa no vazio: Performance e contracultura nos Encontros de Arte Moderna*. Intermeios.

Freitas, A. (2022). *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. Editora da Universidade de São Paulo.

Ginzburg, C. (1989). *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. Companhia das Letras.

Gogan, J. (2017). Frederico Moraes, os Domingos da Criação e o museu-liberdade. In Jessica Gogan & Frederico Moraes (Eds.), *Domingos da criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação* (pp. 250–264). Instituto Mesa.

Gonçalves, D., Rocha, E., & Santos, T. B. dos. (2024). Sulear (verbo). In Eduardo Rocha & Tiago Bruno dos Santos (Eds.), *Verbolário da caminhografia urbana* (p. 297). Editora Caseira.

Gonçalves, M. H. (2017). Sobre ser professor-artista-etc e vice-versa, ou como construir escolas de arte. *Revista Apotheke*, 5(1), 28–39. <https://www.revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/9489>

Gonçalves, M. H. (2019). *Antes que se vuelva pedagogía: a criação de escolas como prática artística* [Tese de doutorado, Universidade Estadual de Santa Catarina].

Grupo Cerebelo. (1986). Cartaz de divulgação da Exposição Internacional de Arte Postal [Material não publicado]. Acervo de Lenir de Miranda.

Herbstrith, J. C. da R. (2025). *Entre nós/zonas de tensão: arte contemporânea no Rio Grande do Sul, anos 1980/90* [Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul].

Malmacena, L. B. (2018). *O eixo sul experimental: conceitualismo e contracultura nos cenários artísticos de Curitiba e Porto Alegre, anos 1970* [Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo]. <https://carlospasquetti.com.br/publicacoes-e-pesquisas/malmaceda-l-b-o-eixo-sul-experimental-conceitualismos-e-contracultura-nos-cenarios-artisticos-de-curitiba-e-porto-alegre-anos-1970-dissertacao-2018/>

- Melendi, M. A. (2018). Para construir novas casas e desconstruir velhas metáforas de fundação. In Cecilia Fajardo-Hill & Andrea Giunta (Eds.), *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965–1980* (pp. 229–238). Pinacoteca de São Paulo.
- Miranda, L. de. (2007). *Fanzine “Por viver nestes tempos, como traçar poéticas que não sejam conturbadas?” [Fanzine não publicado]. Acervo Lenir de Miranda.*
- Miranda, L. de. (2025, 5 de agosto). Correspondência virtual ao autor [Material não publicado].
- Miyada, P. (Ed.). (2019). *AI-5 50 anos: Ainda não terminou de acabar* [Catálogo]. Instituto Tomie Ohtake.
- Müller, A., & Iegelski, F. (2022). História do tempo presente: mutações e reflexões. In Angélica Müller & Francine Iegelski (Eds.), *História do tempo presente: Mutações e reflexões* (pp. 11–28). FGV Editora.
- Napolitano, M. (2023). *Juventude e contracultura*. Contexto.
- Pequeno, F. (2018). Artes visuais no Rio de Janeiro em 1968: MAM, Arte no Aterro, Apocalipopótese, Lygia Pape. In *1968: Reflexos e Reflexões*. Edições Sesc.
- Ramalho, W. (2023). Sobre os limites do tempo: história do tempo presente, policromia e performatividade. *História* (São Paulo), 42, 1–22. <https://doi.org/10.1590/1980-4369e2023036>
- Ramos, P. (2019). Cronodisseia de Lenir de Miranda: uma aprendiz de sinais. In Iceia Borsa Cattani & Paulo Ramos (Eds.), *Pintura Périplo/Odyssey Painting* (pp. 253–324). Editora da UFRGS.
- Reilly, M. (2018). *Curatorial activism: towards an ethics of curating*. Thames & Hudson.
- Revel, J. (1998). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Editora da FGV.
- Rosenthal, D. (2011). Joseph Beuys: o elemento material como agente social. *Ars*, 9(18), 111–133. <https://doi.org/10.1590/S1678-53202011000200008>
- Sirtoli, G. S. (2022). *Metodologias em arte e educação desenvolvidas no sul do Brasil: un Sur adelante* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Pelotas]. <http://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/8571>
- Teixeira, H. (2024). *Rebeldes e marginais: cultura nos anos de chumbo (1960–1970)*. Bazar do Tempo.
- Zielinsky, M. (1995). Cinco significados e representações. n Maria Lúcia Bastos

Kern, Mônica Zielinsky, & Icleia Borsa Cattani (Eds.), *Espaços do corpo: Aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul (1977/1985)* (pp. 59–158). Editora da UFRGS.