



N.º 46 NE 20 • Enero-Junio 2026

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cuadernoshistoarte>

Facultad de Filosofía y Letras • Universidad Nacional de Cuyo

Mendoza (Argentina) • CC BY-NC-SA 3.0 DEED

ISSN 0070-1688 • ISSN (virtual) 2618-5555

Recibido: 25/07/25 • Aprobado: 18/11/25 • pp. 1- 49

<https://doi.org/10.48162/rev.45.045>

Lenir de Miranda: entre o político e o experimental (1966-1985)

Lenir de Miranda: entre lo político y lo experimental (1966-1985)

Lenir De Miranda: Between the Political and the Experimental (1966-1985)

Lenir de Miranda: entre le politique et l'expérimental (1966-1985)

Ленир де Миранда: между политическим и экспериментальным (1966-1985)

Sirtoli Guilherme Susin¹

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Universidade Federal de Pelotas

Pelotas / Porto Alegre, Brasil

guisusinsirtoli@gmail.com

¹ Professor e Pesquisador. Doutorando 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). Doutorando 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). Professor de Arte na Prefeitura Municipal de Caxias do Sul. Pesquisador e vice-líder do Núcleo de Memória e Contravisuais (UFPel/CNPq).

Resumo

Este artigo analisa parte da produção artística de Lenir de Miranda (Pedro Osório, Brasil, 1945) entre os anos de 1966 e 1985. Trata-se de um período atravessado pela ditadura civil-militar brasileira (1964–1985), no qual, mesmo diante da repressão estatal, a artista desenvolveu práticas dissidentes e politicamente engajadas. A partir de correspondências virtuais e documentos trocados entre a artista e o autor, tomados como indícios de uma trama mais ampla, traça-se um panorama das práticas adotadas por Lenir desde sua inserção na Escola de Belas Artes de Pelotas, perpassando por trabalhos realizados na década de 1970 e pela coordenação do grupo de arte experimental Cerebelo nos idos dos anos 1980, vinculado ao Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal de Pelotas. Com base em uma metodologia que transita do micro ao macro e propõe diálogos transnacionais, busca-se situar a relevância da atuação de Lenir em articulação com outros artistas e iniciativas de seu tempo. As análises evidenciam como o político e o experimental constituíram dimensões centrais em seus primeiros anos de atuação profissional, contribuindo para a compreensão da importância de sua produção no panorama artístico brasileiro sob o regime autoritário.

Palavras chaves: *Lenir de Miranda, Artes Visuais, Política, Experimentalismo.*

Resumen

Este artículo analiza parte de la producción artística de Lenir de Miranda (Pedro Osório, Brasil, 1945) entre 1966 y 1985. Este período estuvo marcado por la dictadura cívico-militar brasileña (1964-1985), durante la cual, a pesar de la represión estatal, la artista desarrolló prácticas disidentes y políticamente comprometidas. Con base en la correspondencia en línea y los documentos intercambiados entre la artista y el autor, tomados como evidencia de un contexto más amplio, el artículo describe las prácticas adoptadas por Lenir desde su ingreso a la Escuela de Bellas Artes de Pelotas, abarcando obras producidas en la década de 1970 y su coordinación del grupo de arte experimental Cerebelo a principios de la década de 1980, en el Instituto de Letras y Artes de la Universidad Federal de Pelotas. Con base en una metodología que se mueve de lo micro a lo macro y propone diálogos transnacionales, el artículo busca situar la relevancia del trabajo de Lenir en conjunto con otros artistas e iniciativas de su tiempo. Los análisis destacan cómo lo político y lo experimental constituyeron dimensiones centrales en

sus primeros años de actividad profesional, contribuyendo a la comprensión de la importancia de su producción en el panorama artístico brasileño bajo el régimen autoritario.

Palabras clave: *Lenir de Miranda, Artes Visuales, política, Experimentalismo.*

Abstract

Abstract: This article analyzes part of the artistic production of Lenir de Miranda (Pedro Osório, Brazil, 1945) between 1966 and 1985. This period was marked by the Brazilian civil-military dictatorship (1964–1985), during which, despite state repression, the artist developed dissident and politically engaged practices. Based on online correspondence and documents exchanged between the artist and the author, taken as evidence of a broader context, the article outlines the practices adopted by Lenir since her entry into the Pelotas School of Fine Arts, encompassing works produced in the 1970s and her coordination of the experimental art group Cerebelo in the early 1980s, affiliated with the Institute of Letters and Arts of the Federal University of Pelotas. Based on a methodology that moves from the micro to the macro and proposes transnational dialogues, the article seeks to situate the relevance of Lenir's work in conjunction with other artists and initiatives of her time. The analyses highlight how the political and the experimental constituted central dimensions in his first years of professional activity, contributing to the understanding of the importance of his production in the Brazilian artistic panorama under the authoritarian regime.

Keywords: *Lenir de Miranda, Visual Arts, Politics, Experimentalism*

Résumé

Cet article analyse une partie de la production artistique de Lenir de Miranda (Pedro Osorio, Brésil, 1945) entre 1966 et 1985. Cette période a été marquée par la dictature civique et militaire brésilienne (1964-1985), pendant laquelle, malgré la répression de l'État, l'artiste a développé des pratiques dissidentes et politiquement engagées. Sur la base de la correspondance en ligne et des documents échangés entre l'artiste et l'auteur, pris comme preuve d'un contexte plus large, l'article décrit les pratiques adoptées par Lenir depuis son entrée à l'École des Beaux-Arts de Pelotas, comprenant des œuvres produites dans les années 1970 et la coordination du groupe d'art expérimental Cerebelo au début des années 1980, à l'Institut des Lettres et des

Arts de l'Université fédérale de Pelotas. Sur la base d'une méthodologie qui se déplace du micro au macro et propose des dialogues transnationaux, l'article cherche à situer la pertinence du travail de Lenir en commun avec d'autres artistes et initiatives de son temps. Les analyses mettent en évidence comment le politique et l'expérimental ont constitué des dimensions centrales dans ses premières années d'activité professionnelle, contribuant à la compréhension de l'importance de sa production dans le paysage artistique brésilien sous le régime autoritaire.

Mots clés: *Lenir de Miranda, arts visuels, politique, expérimentalisme.*

Резюме

В данной статье анализируется часть художественного творчества Ленир де Миранда (Педро Осорио, Бразилия, 1945) в период с 1966 по 1985 год. Этот период был отмечен бразильской гражданской-военной диктатурой (1964-1985), в течение которой, несмотря на государственные репрессии, художница развивала диссидентские и политически ангажированные практики. На основе онлайн-переписки и документов, которыми обменивались художница и автор, статья описывает практики, принятые Ленир с момента ее поступления в Пелотасскую школу изящных искусств, включая работы, созданные в 1970-х годах, и ее руководство экспериментальной художественной группой «Cerebelo» в начале 1980-х годов в Институте литературы и искусств Федерального университета Пелотаса. Используя методологию, которая переходит от микро к макроуровню и предлагает транснациональные диалоги, статья стремится определить значимость творчества Ленир в контексте работ других художников и инициатив ее времени. Анализ показывает, как политическое и экспериментальное направления занимали центральное место в его ранней профессиональной карьере, способствуя пониманию важности его творчества на бразильской художественной сцене в условиях авторитарного режима.

Слова: *Ленир де Миранда, изобразительное искусство, политика, экспериментализм*

Introdução

“Amanhã te escrevo - agora ouvir David Gilmour e tocar poemáticos...”².

A frase que inicia este artigo pertence à artista gaúcha Lenir de Miranda, em uma das múltiplas trocas de e-mails que manteve com o autor do texto desde meados de 2023. Nessas trocas, desenvolveu-se um tempo paralelo e inconcluso, em contraste com a linearidade imposta pelas narrativas hegemônicas. Nesse tempo outro, “costuras” são feitas entre diferentes memórias, ancoradas na própria realidade: em uma reflexão sobre a vida vivida e sobre o mundo conturbado ao redor.

Os ‘poemáticos’, mencionados por Lenir, referem-se a um conjunto de trabalhos intitulados ‘Poemáticos conturbados’ desenvolvidos desde 2007, inicialmente apresentados juntos com a instalação *Fast-foods*³ (2007) em uma exposição coletiva no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), situado em Porto Alegre (RS/Brasil)⁴. Os poemáticos conturbados são poemas visuais criados pela artista através da união entre texto verbal e imagem, em um exercício de tensionamento entre as linguagens. Nesta série de trabalhos *in progress*, a artista lê e (re)cria a partir da própria realidade. Os temas abordados geralmente referem-se a problemas contemporâneos, bem como a situações hipotéticas em uma mescla entre fabulações do imaginário e o cotidiano. A professora e historiadora da arte Paula

² Lenir de Miranda. Correspondência virtual ao autor, 19 de outubro de 2024.

³ Os *Fast-foods* consistem em bandejas com elementos cotidianos de dimensões variadas, apropriados pela artista. Segundo Lenir, os *Fast-foods* possuem “recheios polissêmicos”.

⁴ Essa exposição ocorreu em decorrência no contexto do Colóquio Internacional Mestiçagens na Arte Contemporânea, organizado por Icleia Maria Borsa Cattani.

Ramos expõe que os poemáticos servem para “degustação de reflexões acerca de nossa complexa contemporaneidade”⁵.

Mobilizada pelas problemáticas contemporâneas, a artista sente e reflete sobre o mundo ao seu redor e, através de uma gnose⁶ que parte do real, inaugura tempos distintos por meio de suas práticas artísticas. Lenir, demonstra essa preocupação ao questionar em seus escritos de artista: “Por viver nestes tempos, como traçar poéticas que não sejam conturbadas?”⁷.

Nas comunicações trocadas entre autor e artista, por vezes são mencionadas situações ocorridas em meados dos anos 1960, enquanto o Brasil vivia sob uma égide autoritária e sanguinária: a ditadura civil-militar (1964-1985), ora são mencionadas produções recentes, em um fluxo que se retroalimenta conforme o passar do tempo. Através desse artigo, busca-se evidenciar as dimensões políticas e experimentais no trabalho de Lenir de Miranda nas primeiras décadas de sua produção. Entende-se que a arte, na sua dimensão política, é capaz de romper a “evidência sensível da ordem ‘natural’ que destina os indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência”⁸. O político, evidenciado nas produções da artista, é entendido a partir de Jacques Rancière como uma “disposição dos corpos, em

⁵ Paula Ramos. «Cronodisseia de Lenir de Miranda, uma aprendiz de sinais». In *Lenir de Miranda Pintura Périplo/Odyssey painting*. Ed. por Icleia Borsa Cattani e Paula Ramos (Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2019), 253-324.

⁶ Lenir de Miranda. «O cascudo na bandeja». In *Mestiçagens na Arte Contemporânea*. Ed. por Icleia Borsa Cattani. (Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2007), 299.

⁷ Lenir de Miranda. Por viver nestes tempos, como traçar poéticas que não sejam conturbadas? (Fanzine não publicado, Acervo de Lenir de Miranda, 2007), 1.

⁸ Jacques Rancière. *O Espectador Emancipado* (São Paulo: Martins Fontes, 2017), p. 59.

recortes de espaços e tempos singulares”⁹, aproximando arte e vida coletiva.

Por ser uma artista do Sul do Brasil, baseada na cidade de Pelotas (RS), Lenir está à margem dos centros hegemônicos de produção e difusão artística do Sudeste brasileiro (particularmente o eixo Rio de Janeiro–São Paulo). Neste sentido, como mulher artista do extremo-sul, acabou muitas vezes *eclipsada* nos estudos acadêmicos tradicionais no âmbito majoritário. Logo, adota-se aqui uma abordagem alinhada ao que Maura Reilly¹⁰ denomina como ativismo curatorial, buscando estratégias contra-hegemônicas que possibilitem contextualizar e reconhecer a importância de artistas na reescrita do cânone, com o “objetivo principal incluir quem até então havia sido rejeitada, esquecida ou ocultada”¹¹.

Por meio de um jogo de escalas, que ora se concentra na perspectiva micro, ora no âmbito macro, buscamos diálogos transnacionais¹², de modo a perceber ecos e aproximações das produções de Lenir de Miranda com outros artistas ao redor do globo. Para exemplificar a construção da análise aqui proposta, toma-se de empréstimo as ideias de Carlo Ginzburg¹³, ao fazer uma analogia com os fios e o tapete de modo a demonstrar o modelo epistemológico micro-histórico, compondo por meio de fragmentos (os fios) uma

⁹ Jacques Rancière. *O Espectador Emancipado*, p. 55.

¹⁰ Maura Reilly. «O que é Ativismo Curatorial?». *Ars*. 18, 42. (2021). pp. 1120-1166.

¹¹ *Ibidem*, p. 1134

¹² Christian G. De Vito. «Por uma micro-história translocal (micro-spatial history)». In *Micro-história: um método em transformação*, ed. Maíra Vendrame e Alexandre Karsburg (São Paulo: Letra e Voz, 2020), p. 101–120.

¹³ Carlo Ginzburg. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. (São Paulo, Companhia das Letras, 1999). p.170.

verdadeira “trama densa” (o tapete). Entende-se que a comunicação entre a artista e o autor, bem como os fragmentos enviados por ela podem ser lidos enquanto ‘sinais’ e ‘vestígios’¹⁴ de algo maior.

Através da leitura destes fragmentos, se faz possível montarmos um ‘tecido’ complexo de práticas artísticas heterogêneas, que por sua vez desvelam dimensões políticas e experimentais. Como ponto de partida, aborda-se a primeira exposição individual de seus trabalhos desenvolvida no espaço experimental discente ‘Galeria Crítica Nova’, enquanto Lenir era aluna da Escola de Belas Artes de Pelotas (EBA) em meados de 1966. Após, analisaremos parte da série *Sobreviventes*, desenvolvidas no decorrer da década de 1970, gerando uma exposição individual no Paço Municipal da Prefeitura de Pelotas em 1979. Por fim, debruçamo-nos sobre parte da produção do grupo de pesquisa e arte experimental *Cerebelo*, coordenado por Lenir de Miranda durante a década de 1980, enquanto atuava como professora de pintura no Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel)¹⁵.

Experimentações e transgressões em tempos autoritários (anos 1960)

“Los cabos sueltos de lo experimental son energías q brotan para un número abierto de posibilidades. Em Brasil hay cabos sueltos em un campo de posibilidades: ¿Por qué no explotarlos?”¹⁶.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Atualmente chama-se Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (CA/UFPel).

¹⁶ Hélio Oiticica. «Experimentar lo experimental». In *Materialismos*, ed. Teresa Arijón e Bárbara Peloc (Buenos Aires: Manantial, 2013), p. 110.

Em ‘Experimentar o Experimental’¹⁷ (1972), Hélio Oiticica (1937-1980) reflete sobre os ‘fios soltos’ do experimental na produção artística nacional, uma espécie de chamado à reflexão e à valorização do fazer artístico não normativo atrelado a contracultura efervescente. Essas proposições experimentais, abertas as inúmeras possibilidades, estavam em consonância com a produção artística de diferentes sujeitos naquele momento, permeadas por descobertas com diferentes materiais, abandono dos métodos convencionais, busca por novos tipos de público, entre outros percursos.

As experimentações no âmbito da criação artística, de modo a vivenciar produções que fugiam dos cânones e das normas sociais rígidas, já eram exercidas por alguns artistas brasileiros em diferentes regiões do país. Entendemos que a partir do golpe civil-militar de 1964, os rumos do Brasil, e consequentemente da produção artística, foram tomando traçados diferenciados daqueles imaginados pelos setores mais progressistas da sociedade. Este período é marcado por intensas contradições, que durante alguns anos entre o final da década de 1960 e início da década seguinte “fazia coexistirem resistência, massificação e experimentalismo numa conjuntura de forte censura e repressão, exigindo reposicionamentos e revisões por partes dos agentes envolvidos”¹⁸.

Ao passo que a repressão da ditadura agia sobre o campo cultural, foi se desenvolvendo no país um contexto de práticas sensíveis, atreladas ao dissenso. Diferentes sujeitos

¹⁷ Texto originalmente publicado na primeira e única edição da *Revista Navilouca* (1974), organizada por Torquato Neto (1944-1972) e Waly Salomão (1943-2003).

¹⁸ Marcos Napolitano. *Coração Civil: A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964–1985)* – ensaio histórico (São Paulo: Intermeios, 2017), p. 156.

ligados ao campo cultural estavam se posicionando contra valores e ideais conservadores, desigualdades sociais, convencionalismos estéticos e visões de mundo imperialistas. As práticas que visavam aproximar arte e vida/arte e sociedade, com fortes ‘intenções’ políticas, acabaram ‘borbulhando’ no panorama geral: “O momento ético, então, desloca essas práticas do terreno autônomo da arte para um espaço liminar (entre arte e política, arte e vida, arte e sociedade) que deveria ser redefinido constantemente”¹⁹. Essas práticas artísticas diferenciadas estavam associadas ao contexto contracultural no país. Novas sensibilidades, proposições que visavam o sensível, modos de vida coletivos eram pautas frequentes daqueles que estavam atrelados a contracultura, definida por Napolitano a partir da luta contra quatro opressões:

“A opressão do corpo e do comportamento desviante; a opressão política sobre sociedades inteiras [...]; a opressão econômica (desigualdades dos países mais ricos do ‘Primeiro Mundo’ e miséria nos países do chamado ‘Terceiro Mundo’ subdesenvolvido; a opressão cultural caracterizada pelo convencionalismo estético que ditava o que era ‘belo’ e o ‘feio’ na cultura e nas artes”²⁰.

A opressão cultural caracterizada pelo convencionalismo estético, descrita por Marcos Napolitano, dominava parte dos espaços institucionais voltados a difusão da arte e da cultura. A partir dessa luta contra a norma, buscamos reverberações contraculturais e inconformismos estéticos na produção artística desenvolvida no âmbito do extremo-sul brasileiro, através da artista Lenir de Miranda, ex-aluna

¹⁹ Gonzalo Aguilar. Hélio Oiticica: *A Asa Branca do Êxtase — Arte brasileira 1964–1980* (Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016), p. 14.

²⁰ Marcos Napolitano. *Juventude e Contracultura* (São Paulo: Contexto, 2023), p. 10.

da EBA de Pelotas, onde inicia seus estudos em meados de 1964, ano de consolidação do golpe civil-militar.

Inicialmente mobilizada por descobertas autodidatas, Lenir demonstrava inclinações dissidentes e apostava em ações de caráter experimental. Sua produção foi marcada pelo uso de tintas artesanais, materiais não convencionais, inserção de elementos inusitados (relevos e palavras). Na EBA, participou de movimentos dissidentes de caráter ético-estético, como a concepção e inauguração da *Galera Crítica Nova* (1966–1968), coletivo formado por estudantes ligados ao Diretório Acadêmico Pedro Américo da instituição. Os objetivos do grupo eram bem definidos: renovar a cena artística local vinculada à EBA e à cidade de Pelotas como um todo, abrindo espaço para linguagens artísticas de vanguarda. Buscavam expor suas próprias produções, além de organizarem mostras com artistas nacionais e regionais. Na divulgação publicada pelo Jornal Diário Popular sobre a primeira exposição individual de Lenir de Miranda na Crítica Nova (Imagem 1), lê-se:

“Lenir está sempre se renovando e renovando sua pintura. Depois de abandonar o pincel, pintou com colherinhas de chá, café e sopa. Agora usa espátula e até mesmo colher de pedreiro. O gesso é usado para criar relevos e reentrâncias. A goma-laca dá certo colorido e brilho [...]. Na mostra que hoje se inaugura, há inclusive um quadro em que Lenir emprega cimento, sempre sobre Eucatex”²¹.

Ressalta-se que os procedimentos artísticos adotados pela artista, como o uso de materiais não convencionais no âmbito da arte, eram percebidos como significativas dissidências na conjuntura do ensino difundido no âmbito

²¹ Diário Popular (jornal), Pelotas, 1º de junho de 1967.

da EBA de Pelotas. A direção da instituição pelotense priorizava os moldes das academias de belas artes do século XIX, tendo como espelho maior a Escola Nacional de Belas Artes, situada no Rio de Janeiro. A EBA de Pelotas foi uma ‘instituição tardia’, criada apenas em 1949, cerca de mais de 40 anos após a criação do “Instituto de Bellas Artes” de Porto Alegre, capital estadual, fundado em 1908, no qual o desenho desempenhava a coluna dorsal do currículo acadêmico²²²³.

Apesar da efervescência da arte moderna no país, evidenciada entre tantos fatos pela criação da Bienal de São Paulo em 1951, a Escola de Belas Artes de Pelotas ainda mantinha modelos e métodos do século anterior. Apesar de algumas manifestações atreladas a arte moderna do início do século XX serem parcialmente reconhecidas por parte da direção e funcionários deste espaço, conforme pontua Carmen Diniz, ainda “faltava, talvez, no grande grupo que compunha o corpo docente, convicção pela arte moderna, resultado da presença constante da tradição acadêmica que impregnara o ensino da arte desde sua fundação”²⁴.

²² Paulo Gomes. «Academismo e Modernismo: possíveis diálogos». In 100 anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios, ed. Blanca Brites et al. (Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012), p. 17–76.

²³ Apesar dos modelos serem baseados nos preceitos acadêmicos, Paulo Gomes ao estudar sobre a produção artística da primeira metade do século XX no Rio Grande do Sul afirma que a utilização do termo academicismo para definir a produção tida como mais ‘tradicional’ seria equivocada. O termo mais adequado para definir essa produção seria o ‘regionalismo’, visto que não havia uma única ‘tradição local’, além do fato de que a produção no Rio Grande do Sul era “bastante restrita e de reduzida circulação”.

²⁴ Carmen Regina Bauer Diniz. «*Nos descaminhos do Imaginário: A tradição acadêmica nas Artes Plásticas de Pelotas*» (Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996), p. 142.



Imagem 1. Autor desconhecido. Lenir de Miranda com parte dos trabalhos exibidos em sua primeira mostra individual na *Galeria Crítica Nova*. Fotografia. 1967²⁵

Em 1967, a artista apresentou cerca de quinze quadros que perpassavam entre o figurativo e o abstrato²⁶. Além do diferencial de materiais empregados, as palavras também começaram a figurar nos seus trabalhos, fato salientado nas

²⁵ Acervo de Lenir de Miranda.

²⁶ Paula Ramos. *Cronocolagem...., Op. Cit.*

matérias publicadas pelos jornais locais: “Lenir lançou uma inovação: resolveu escrever nos quadros. E não parou mais de escrever. A verdade é que as frases não explicam os quadros, simplesmente os completam”²⁷. Esse fato se conecta a algo maior, de acordo com Luis Camnitzer²⁸, a união entre palavra e imagem está no cerne do conceitualismo²⁹ latino-americano, desenvolvido entre as décadas de 1960 e 1970. Artistas de diferentes países da América Latina exploravam a união entre verbo e imagem neste momento, podendo citar Mira Schendel, (1919-1988), Ivan Serpa (1923-1973), Cecilia Vicuña (1948), León Ferrari (1920-2013), Anna Maria Maiolino (1942), entre outros. Para Camnitzer (2007), abordagens artísticas que uniam palavra e imagem são fundadas a partir de duas matrizes, uma delas está vinculada ao norte global (Estados Unidos da América e Europa) e outra atrelada as tradições literárias pertencentes ao próprio continente latino-americano, fazendo com que o conceitualismo latino-americano “represente um entrecruzamento heterodoxo entre as artes visuais e as textuais”³⁰.

Em *Lotação* (Imagem 2), pintura apresentada na sua primeira mostra individual, a artista debruça-se sobre a união entre palavra e imagem com vistas ao social. Predominam tons avermelhados, marrons, ocre e bege para

²⁷ Diário Popular. *Op. Cit.*

²⁸ Luis Camnitzer. *Didáctica de la Liberación: Arte Conceptualista Latinoamericano*. (Montevideo, Casa Editorial HUM, 2008).

²⁹ Opta-se pela utilização do termo conceitualismo para se referir às produções desenvolvidas por artistas de vanguarda na América Latina entre as décadas de 1960 e 1970, conforme propõe o artista e teórico uruguaio Luis Camnitzer, em *Didáctica de la liberación*. Essa escolha se dá em detrimento do uso do termo ‘arte conceitual’, que, segundo o autor, está intrinsecamente vinculado às produções do norte global.

³⁰ Luis Camnitzer. *Op. Cit.* p. 163.

representar inúmeras figuras humanas dentro de uma lotação urbana. A palavra ‘Lotação’³¹, bem como números variados são elementos adicionados pela artista. O caráter expressionista da obra, em diálogo com as representações propostas por outros artistas do mesmo período, girava em torno da busca por uma “nova visão do figurativo”³². Essa busca por novas figurações aproxima-se das concepções de artistas ligados ao contexto da ‘Nova Figuração Brasileira’, tendência do mesmo período que ecoou no Brasil através de elos transnacionais:

“Esta nova figuração, como tendência da arte no plano internacional, tem antecedentes no pop americano, no neoadadá de Jasper Johns e Rauschenberg, no nouveau réalisme de Pierre Restany e Yves Klein e na figuración espanhola e argentina, mantendo esta última um engajamento contestatário profundamente ressonante entre os jovens artistas brasileiros que viviam sob o clima de opressão política e cultural”³³.

³¹ As obras ‘Lotação’ e ‘Abajur Lilás’, ambas de 1967, foram expostas na mostra coletiva ‘A Figura Humana pelo olhar das Artistas da EBA’, de curadoria de Nádia da Cruz Senna e Simone Pinho de Oliveira’, disponível entre 03 de julho a 18 de outubro de 2025 no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG/UFPel) em Pelotas, RS, Brasil.

³² Diário Popular (jornal). Op. Cit.

³³ Sheila Cabo Geraldo. «Barrio: a morte da arte como totalidade». In *Arte Contemporânea Brasileira 1970–1999*, ed. Ricardo Basbaum (São Paulo: Hedra, 2022), p. 101.

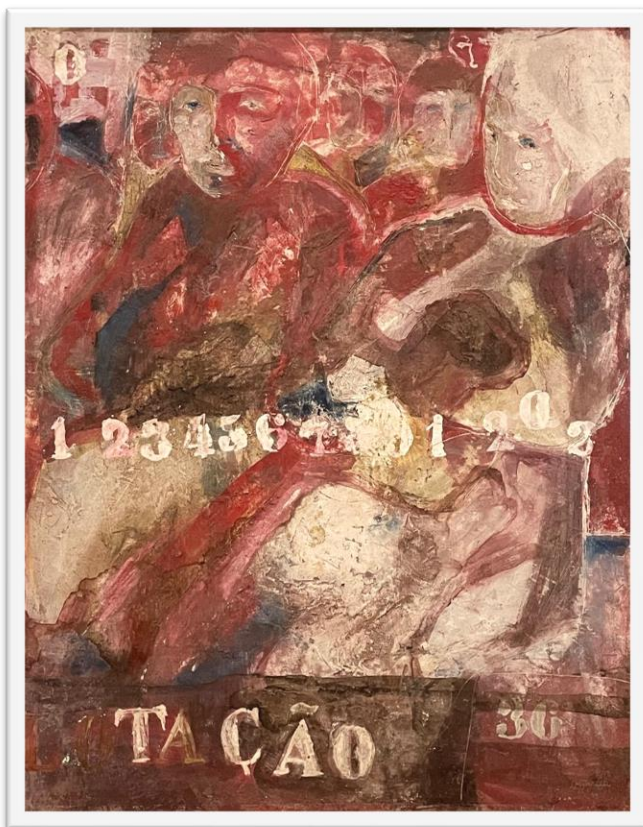


Imagem 2: Lenir de Miranda, *Lotação*. Tinta artesanal, gesso e goma-laca sobre Eucatex. 90 x 71 cm³⁴.

A artista estava em consonância com a produção que era desenvolvida no âmbito nacional e internacional. Em correspondência virtual, explica que obtinha referências sobre a produção artística desenvolvida no período através de periódicos que circulavam no âmbito do diretório estudantil da Escola de Belas Artes. Cita periódicos que

³⁴ Acervo de Guilherme Susin Sirtoli.

possibilitaram o contato com a obra de artistas contemporâneos de renome, como Joseph Beuys 1921-1986), que se tornara uma referência para suas práticas, vindo a ser homenageado por Lenir na década de 1980 em uma de suas performances³⁵. Nas palavras da artista: “Tínhamos as revistas Humboldt e Scala que chegavam ao diretório. Nelas estavam notícias e críticas sobre arte moderna internacional. Dentre os artigos havia informações sobre Joseph Beuys, que, na época, fazia performance na Alemanha³⁶”

Em divulgação da época, Lenir cita Ivan Serpa como uma referência para o que chama de ‘fantasmagoria’ presente em seus próprios trabalhos. A fantasmagoria refere-se a forma de representação das figuras humanas com feições por vezes apagadas ou mesmo caricaturais, contendo distorções, entre outros efeitos. Em suas palavras publicadas no jornal Diário Popular, expõe que: “a vigília subtrai o até então convencional e se penetra numa fantasmagoria, por isso a visão quase medonha, por exemplo, da última fase de Ivan Serpa e de tantos outros que não poderiam pintar a beleza despreocupada³⁷. Lenir cita a fase figurativa da carreira de Serpa, que compreende trabalhos realizados a partir de 1964, no início da ditadura civil-militar brasileira. Neste contexto, situam-se pinturas vinculadas a chamada ‘Fase Negra’ do artista, compostas por imagens de silhuetas humanoides distorcidas, representadas com forte teor expressionista em expressões

³⁵ Refiro-me a performance e instalação. *Como ensinar pintura a uma galinha viva (Homenagem a Beuys)*, de 1988, executada pela artista e produzida no contexto do Grupo de Pesquisa e Arte Experimental Cerebelo, coordenado por Lenir de Miranda.

³⁶ Lenir de Miranda. Correspondência virtual ao autor, 12 de outubro de 2024.

³⁷ Diário Popular. Op. Cit.

de sofrimento. Os tons empregados por Serpa são predominantemente escuros, aludindo ao clima de sufocamento social vivenciado com a promulgação do golpe militar³⁸.

Ao mencionar aqueles que não poderiam pintar a 'beleza despreocupada', Lenir parece estabelecer em sua obra um vínculo com a produção contracultural do período. Celso Favaretto, ao refletir sobre as produções contraculturais das décadas de 1960 e 1970, afirma: "O que poderia ser visto, num primeiro momento, como desleixo ou falta de capacidade para engendrar obras é, na verdade, buscado como efeito"³⁹. Os efeitos de representação adotados pela artista articulam-se a dimensões do campo político, evidenciando dissidências artísticas que acabam por se relacionar com as tensões entre arte e público, diretamente relacionadas ao contexto histórico e social da época. Em outras palavras, considerando o mundo conturbado ao redor, a arte não deveria se limitar a 'embelezar', mas sim refletir criticamente a partir da própria realidade.

Em uma perspectiva mais localizada, no interior da Escola de Belas Artes, Lenir buscava se afastar dos modelos tradicionais de representação da figura humana, pautados no naturalismo/realismo, amplamente difundidos nas aulas de desenho. Ao ampliar a lupa para o contexto macro, considerando o cenário global, a Guerra do Vietnã (1955–1975) estava em pleno curso. Seu caráter profundamente destrutivo, tanto em termos materiais quanto humanos, era

³⁸ Vera Beatriz Siqueira. «Ivan Serpa: independência crítica e compromisso artístico» (Comunicação apresentada no Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Belo Horizonte, 2004), p. 5.

³⁹ Celso Favaretto. *A contracultura, entre a cortiça e o experimental* (São Paulo: Hedra, 2019), p. 48.

amplamente difundido pelos meios de comunicação. Na Argentina, instaurava-se a primeira de suas últimas duas ditaduras, com o general Juan Carlos Onganía assumindo o poder. Em 1967, o Brasil já se encontrava em clausuras, dentro de regime autoritário que, mesmo em seus primeiros anos, promovia práticas de tortura, censura, expurgos e cassações de direitos políticos, inclusive no Sul do país. Antes mesmo da promulgação do Ato Institucional nº 5⁴⁰, em 1968, medidas de coerção, prisões arbitrárias, censura e tortura já estavam em curso⁴¹.

Neste sentido, compreendendo a conjuntura em que estava inserida, a escolha da artista por abordar temas de cunho social revela-se particularmente significativa. Em *Lotação*, evidencia uma cena corriqueira vivida por pessoas das classes média e baixa: o cotidiano dentro de um meio de transporte coletivo. Sobre a pintura, a artista comenta: “O título LOTAÇÃO, com figuras comprimidas, já evidencia uma certa reflexão ideológica, um tempo social; na época, eu mesma andava sempre de ônibus...”⁴².

A imagem de corpos aglutinados dentro de um transporte coletivo urbano ressalta a preocupação social que permeava não somente o trabalho de Lenir de Miranda, mas de outros criadores do período, como é o caso do artista argentino Julio Le Parc (1928). No texto ‘Guerrilha Cultural?’,

⁴⁰ O Ato Institucional nº 5 (AI-5), decretado em 13 de dezembro de 1968, marcou o aprofundamento do autoritarismo no regime ditatorial brasileiro. Entre suas medidas mais severas estavam o fechamento do Congresso Nacional, a suspensão do habeas corpus para crimes políticos, a cassação de mandatos e a intensificação da censura à imprensa, às artes e à vida pública. O AI-5 inaugurou o período mais repressivo e sanguinário da ditadura e esteve em vigência até o final da década de 1970.

⁴¹ Diorge Alceno Konrad et al. «O Golpe e a Consolidação da Ditadura Civil-Militar no Rio Grande do Sul». *Cuadernos del CILHA* 14, n. 18 (2013), p.116.

⁴² Lenir de Miranda. Correspondência virtual ao autor, 8 de julho de 2025.

publicado originalmente em 1968, *Le Parc* reflete sobre a sociedade do período e o papel necessário do artista no âmbito social. O artista, em tom crítico, aborda sobre as minorias hegemônicas, que determinam o funcionamento econômico, político cultural da sociedade, impondo para a maioria (o povo), o seguimento das determinações impostas sem muitos questionamentos⁴³. O texto de *Le Parc* reflete parte do espírito da época, principalmente se considerarmos as vivências dentro de regimes autoritários. Vale ressaltar que Julio, assim como Lenir, é oriundo de uma realidade bastante austera. Lenir é filha de trabalhadores, um funcionário público e uma dona de casa, *Le Parc* era filho de ferroviário. Para ambos foi possível estudar arte, ofício que vieram a praticar durante toda sua vida, apesar do ‘elitismo’ ainda bastante circunscrito a esse campo de trabalho. *Le Parc* clama pela ‘fuga das normas’ no âmbito da arte:

“Trata-se de utilizar uma capacidade profissional adquirida no domínio da arte, da literatura, do cinema, da arquitetura etc e – em vez de simplesmente seguir o caminho já traçado, aquele que consolida as estruturas sociais – questionar as prerrogativas ou os privilégios próprios à nossa situação”⁴⁴.

Dessa forma, os escritos do artista argentino, assim como outros criadores do período, encontram ecos nas práticas de Lenir de Miranda. As reflexões sobre os tempos que se apresentavam, incluindo as dificuldades, demonstravam posições ideológicas, podendo serem vistas como claras manifestações frente ao autoritarismo vigente,

⁴³ Julio Le Parc. «Guerrilha cultural?». In *Escritos de Artistas, anos 60/70*, ed. Glória Ferreira e Cecília Cotrim (Rio de Janeiro: Zahar, 2007).

⁴⁴ *Ibidem*, 200.

imperialismo, normas sociais conservadoras, etc. Essas ‘práticas ideológicas’, como a artista cunha, continuaram tendo uma forte presença em seu trabalho artístico nos anos que se seguiram.

Os Sobreviventes do ‘vazio’: década de 1970

Durante o início da década de 1970, o Brasil vivia um dos períodos mais complexos da ditadura, ao passo que eram acirradas as coerções e censuras, a falácia do ‘milagre econômico’⁴⁵ pairava no cenário nacional. Enquanto artistas e outros intelectuais buscavam o exílio e praticavam ‘autocensura’ frente a coerção, a indústria cultural estava em plenos avanços, sem o apelo de uma arte verdadeiramente crítica. Este momento coincide com a ideia de ‘vazio cultural’, difundida a partir de 1969. Neste momento, inúmeros criadores acabaram deixando o país frente ao acirramento da censura e repressão, interrompendo manifestações de cunho social e político que haviam balizado a década de 1960 e conseqüentemente suavizando as referências ao contexto social.

Apesar da ideia de um vazio associado a uma ‘aridez’ cultural, Artur Freitas expõe em seus estudos que algumas manifestações artísticas efêmeras foram protagonistas neste momento, em grande parte sem uma ‘obra material’, mas pautadas em performances e ações que visavam

⁴⁵ O termo ‘milagre econômico’ refere-se às realizações econômicas do período ditatorial no Brasil, amplamente endossadas pelo regime ditatorial. Apesar de representar um percentual de avanço econômico, entende-se que o ‘milagre’ não beneficiou a todos, mas apenas uma parcela da população, enquanto a desigualdade social e a repressão política se aprofundavam.

poetizar, radicalizar ou mesmo sensibilizar o cotidiano⁴⁶. Podemos citar *O Corpo é a Obra* (1970) de António Manuel (1947), *Trouxas Ensanguentadas* (1970) de Artur Barrio (1945) e *Os Domingos da Criação* (1971), organizados por Frederico Moraes (1936) nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre outras. Freitas defende a utilização do termo ‘festa no vazio’ para tratar dessas manifestações:

“Polarizadas entre a raiva e a alegria, as políticas do corpo se manifestavam na reinvenção poética do comportamento, fosse ele insolente ou festivo. [...] Entre a dominação, o consumismo e o patrulhamento ideológico, é compreensível que as ações das vanguardas baseadas no irracionalismo lúdico da mais lúcida fantasia, guardem ainda hoje, em seus dispositivos de registro e memória, o frescor ingênuo das irresponsabilidades necessárias, o vapor vital da ousadia: o ânimo oxigenado de uma estranha festa no vazio”⁴⁷.

Reflexo dos tempos medonhos que se apresentavam ou não, nestes anos de ‘festa no vazio’, Lenir de Miranda ocupou-se majoritariamente com outras funções, para além do artístico. Nos primeiros anos da década de 1970, “vê-se envolvida com demandas da área da comunicação: planejamento visual, artes gráficas e redação⁴⁸”. Apesar disso, Paula Ramos expõe que a sua verve criativa para as artes visuais não estava adormecida, Lenir continuava desenhando em espaços e momentos onde podia, utilizando majoritariamente nanquim sépia, por vezes sobre plástico

⁴⁶ Artur Freitas. *Festa no Vazio: performance e contracultura nos encontros de Arte Moderna* (São Paulo: Intermeios, 2017).

⁴⁷ *Ibidem*, p. 53.

⁴⁸ Paula Ramos. *Cronodisséia...*, Op. Cit, p. 262.

ou papel⁴⁹. Assim se formam os *Sobreviventes* (Imagem 3), série gráfica desenvolvida no decorrer da década, figurando timidamente em algumas exposições coletivas e premiações, como é o caso da mostra ‘Brasil Plástica 72’, promovida pela Fundação Bienal de São Paulo. Em ‘Brasil Plástica 72’, ocorrida entre 25 de agosto a 30 de setembro de 1972, Lenir exibiu três de seus *Sobreviventes*⁵⁰.



Imagem 3. Lenir de Miranda. Reprodução de desenho da artista publicado no *Jornal Diário da Manhã*. Pelotas. Edição de 13 de novembro de 1979⁵¹.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Arquivo Histórico Wanda Svevo. Brasil Plástica 72: <http://arquivo.bienal.org.br/pawtucket/index.php/Detail/evento/1441>.

⁵¹ Acervo de Lenir de Miranda.

Em 1979, ingressa no quadro docente da Universidade Federal de Pelotas, criada em meados de 1969. A antiga EBA, onde graduou-se, havia se fundido ao jovem Instituto de Artes da UFPel, dando origem ao Instituto de Letras e Artes (ILA). Como docente no ILA, ministrou disciplinas de Pintura e Programação Visual para os cursos de Artes Plásticas⁵². Ainda em 1979, volta a expor individualmente em Pelotas. Se antes o foco de sua mostra individual haviam sido pinturas, agora prioriza o desenho, exibindo seus *Sobreviventes* no Salão Nobre da Prefeitura Municipal de Pelotas, comumente conhecido como ‘Hall da Prefeitura’. Icleia Cattani escreve magistralmente sobre os trabalhos expostos:

“Lenir realizou desenhos em bico de pena fortemente expressivos, de uma figuração ambígua, com elementos não-figurativos e com frases colocadas no próprio corpo do trabalho, três características que manteve a seguir. Os textos eram, simultaneamente, poéticos, irônicos e críticos, aludindo a questões políticas e sociais do contexto brasileiro de então”⁵³.

Os *Sobreviventes* de Lenir constituem representações políticas por natureza. Os desenhos que acompanharam a artista ao longo da turbulenta década de 1970 relacionam-se diretamente com as atrocidades cometidas pelo regime ditatorial, evidenciando um caráter contestatório e crítico, como elucida Cattani. A série de desenhos flertava com o grotesco, misturando formas abstratas e figurativas quase fragmentadas, espécies ‘monstruosas’ que eram dispostas

⁵² A artista aposenta-se da instituição em 1993.

⁵³ Icleia Borsa Cattani. «Pintura Périplo». In *Lenir de Miranda Pintura Périplo/Odyssey Painting*, ed. Icleia Borsa Cattani e Paula Ramos (Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2019), p. 45–178.

com textos verbais. Estudando sobre a representação de massacres e genocídios ao longo da história, Burucúa e Kwiatkowski observam que, durante os regimes ditatoriais latino-americanos do século XX, era frequente o uso de silhuetas, máscaras, fantasmas e outras monstruosidades como tentativa de figurar o ‘irrepresentável’: as atrocidades cometidas. Os autores destacam, em especial, a figura dos sobreviventes, entendidas como ‘vítimas em potencial’ que permaneceram vivas após os massacres e genocídios:

“Las víctimas potenciales que atraviesan una situación de masacre pueden convertirse en testigos, pero son también víctimas parciales o incompletas. Aunque los sobrevivientes en general dan testimonio de lo que han sufrido, precisamente por el carácter horrendo de los hechos en ocasiones rechazan la representabilidad de la masacre. Al mismo tiempo, su supervivencia simboliza la humanidad viviente de las víctimas y recuerda al mundo las atrocidades cometidas por los perpetradores [...]”⁵⁴.

A representação dos sobreviventes na arte, segundo os autores, atua como uma forma de testemunho das atrocidades vividas, questionando, ainda que de modo indireto, as táticas de desaparecimento e ocultação de cadáveres adotadas pelas ditaduras do Cone Sul. As práticas autoritárias de eliminação e silenciamento de opositores políticos geraram uma temporalidade inconclusa⁵⁵ em nossas sociedades. Até os dias atuais, familiares, amigos e instituições seguem em busca de respostas, lutando pela preservação da memória sobre o que ocorreu com aqueles

⁵⁴ José Emilio Burucúa e Nicolás Kwiatkowski. *“Como sucedieron estas cosas”*: Representar masacres y genocidios. (Buenos Aires, Katz Editores, 2014). p. 223.

⁵⁵ Nelly Richard. *Fracturas de la memoria*: arte y pensamiento crítico. (Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2013).

que desapareceram ou foram mortos por razões políticas. Nesse contexto, abordagens artísticas e sociais que, de forma direta ou indireta, interrogam esse passado, acabam assumindo um papel de relevância fundamental.

Vale ressaltar que o ano da exposição individual dos *Sobreviventes* de Lenir é especialmente marcado pelo início da abertura lenta e gradual do regime ditatorial no Brasil. Duas significativas promulgações denotam a situação do momento, a primeira delas é o fim do Ato Institucional N.5, que começa a vigorar a partir de 01 de janeiro de 1979 e a promulgação da chamada Lei de Anistia⁵⁶ pelo último dos ditadores, João Batista Figueiredo. De certa maneira, esse momento era significativo para os ‘sobreviventes’ brasileiros, pois, gradualmente, a ditadura estava começando a se dissipar. Através de inúmeros acordos e acomodações entre diferentes setores políticos da sociedade brasileira, a Lei de Anistia concedia perdão aos presos políticos e conseqüentemente ‘autoperdão’ para aqueles que ajudaram nas atrocidades em nome do Estado⁵⁷. Após essa contextualização, entendemos que a fala de Lenir sobre seu trabalho torna-se especialmente significativa. A artista, em reportagem publicada pelo Jornal Diário da Manhã as vésperas da inauguração de sua exposição, contextualiza seus *Sobreviventes*:

“Por serem sobreviventes de minha própria reflexão, eles são também sobreviventes de alguma coisa tua. Pois somos contemporâneos, meu caro. Vivemos nas mesmas ruas, sentimos medo igual, sofremos a igual mutilação.

⁵⁶ Lei nº 6.683, de 26 de agosto de 1979. «*Concede anistia e dá outras providências*». República Federativa do Brasil. https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6683.html.

⁵⁷ Rodrigo Patto Sá Motta. *Passados Presentes: o golpe de 1964 e a ditadura militar*. (Rio de Janeiro, Zahar, 2021).

Mas apesar de tudo, sobrevivemos. E, às vezes, procuramos regressar a uma serenidade de poucas linhas horizontais, que aprisionamos na lembrança”⁵⁸.

O caráter político presente nesta exposição de trabalhos da artista foi lembrado pela historiadora da arte Neiva Bohns, aluna de Lenir. Em depoimento cedido para fins de pesquisa, Bohns comenta sobre o impacto que teve ao ter contato com a exposição no Salão Nobre da Prefeitura de Pelotas em 1979: “De maneira indireta, as angústias decorrentes da falta de liberdade estavam presentes naquelas obras. Mas os assuntos não eram tratados abertamente”⁵⁹. Mônica Zielinsky, alinhada com essa abordagem, expõe em publicação que a arte de Lenir é de fato contestatória, ou seja, ‘feita para incomodar’: “Lenir não busca o agradável. Trata da realidade dramática e de seu posicionamento crítico frente a essa realidade. É sem dúvida uma arte de contestação”⁶⁰.

A inconformidade dos trabalhos de Lenir de Miranda muitas vezes foi incompreendida, causando dúvidas e alguns incômodos em parte do público. Frente a esse incômodo, a artista, inclusive, recorda que a exposição realizada em 1979 foi desmontada antes do término previsto “para dar lugar a um coral, que não estava no programa, e nem tinham me avisado antes”⁶¹. Além disso, Paula Ramos comenta sobre um episódio traumático ocorrido durante a abertura da mostra, onde uma professora do curso de Letras

⁵⁸ Diário da Manhã (Pelotas). Edição de 13 de novembro de 1979.

⁵⁹ Neiva Maria Fonseca Bohns. «Relato cedido ao autor em 29 de outubro de 2023». Não publicado, p. 5.

⁶⁰ Mônica Zielinsky. «Cinco significados e representações». In *Espaços do Corpo*, ed. Maria Lúcia B. Kern, Mônica Zielinsky e Icleia Borsa Cattani (1995), p. 85.

⁶¹ Lenir de Miranda. Correspondência virtual ao autor. 24 de maio de 2025.

da UFPel questionou a artista sobre a ‘falta de beleza’ das figuras presentes em seu trabalho⁶².

Através de seus *Sobreviventes*, a artista acabava por tensionar as percepções ‘pré-moldadas’, desestabilizando os ‘olhares’ daqueles que buscavam encontrar em seu trabalho figuras agradáveis e serenas. As reflexões e os caminhos estéticos que ela traçava sobre seu tempo presente não se orientavam pela busca do belo ‘agradável’, mas sim por articulações críticas frente ao contexto sócio-político em que estava inserida. Neste sentido, entende-se que os trabalhos da artista estão para além daquilo que é meramente visível, instaurando experiências que vão além do sentido fisiológico da visão. Como propõe Georges Didi-Huberman:

“O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito⁶³”.

Ao tensionar as relações estabelecidas entre público e arte por meio da representação do ‘não idealizado’, Lenir expressava, na prática, sua visão crítica de mundo. Essa visão ia além da mera ‘beleza despreocupada’. É possível que essas reações tenham sido decisivas para as proposições que ela viria a desenvolver na década seguinte, já como professora-artista⁶⁴ no Instituto de Letras e Artes da UFPel.

⁶² Paula Ramos. Cronodisséia.... Op. Cit.

⁶³ Georges Didi-Huberman. *O que vemos, o que nos olha* (São Paulo: Editora 34, 2010), p. 77.

⁶⁴ Ronne Franklim Dias e Raimundo Martins. «Professor-artista: alguns conceitos e perspectivas baseadas em princípios da cultura visual». *Revista Digital do LAV* 12, n. 2 (2019): 118–132.

A partir deste ponto, opta-se por utilizar o termo professora-artista para referir-se às práticas de Lenir, a fim de valorizar tanto sua dimensão poética (o fazer artístico) quanto sua atuação pedagógica, sem hierarquizações de importância. Analisa-se, assim, parte da produção experimentalista desenvolvida por Lenir junto ao *Grupo de Pesquisa e Arte Experimental Cerebelo*, criado por ela em meados dos anos 1980. É possível que as reações do público, nos últimos suspiros dos anos 1970, tenham a impulsionado a seguir adiante, ‘pavimentando’ novos caminhos para a arte contemporânea em Pelotas, na vindoura década de 1980.

Chega de belo! Experimentalismos no ILA/UFPel (Anos 1980)

1983 e 1984: Era a primeira metade da década e a população brasileira vislumbrava um futuro esperançoso, mirando o horizonte democrático que estava começando a se apresentar com ganas de liberdade. A ditadura estava em fase de extinção e a busca por eleições diretas pairava a mente e os corações irrequietos dos jovens brasileiros. Neste contexto, Lenir de Miranda, como professora dos cursos de Artes Plásticas do ILA, funda um grupo de pesquisa em arte experimental. O grupo inicia seus trabalhos em 1982 e perdura até o final da década, promovendo ações educativas e experimentalismos artísticos. *Cerebelo* foi o nome de batismo escolhido para o coletivo, que buscava questionar os limites das relações entre arte e sociedade. A nomenclatura possui uma dupla jogada: alude tanto ao cerebelo, órgão do sistema nervoso, quanto a união das palavras Cérebro e Belo⁶⁵.

⁶⁵ Paula Ramos. Cronodisséia.... Op. Cit.

Em materiais gráficos produzidos no contexto do *Cerebelo*, é possível perceber o tom crítico e social da proposta, balizado por questionamentos como: ‘Que belo?’ ‘O que é belo?’ ‘Chega de bel’”. Essas questões de ordem estética, presentes nos materiais desenvolvidos pelo coletivo, evidenciam posturas ético-estética por parte de seus integrantes. Em suma, buscavam formas de pensar/executar uma arte que penetrasse o social. Através do *Cerebelo*, Lenir de Miranda continuou demonstrando suas abordagens político-sociais no âmbito da arte, desconstruindo ideais enraizados sobre os fazeres artísticos. Através da teoria e da prática, novas possibilidades de experimentação eram abertas para os jovens alunos da instituição. Os pressupostos teóricos do antropólogo e professor argentino Néstor García Canclini eram tidos referenciais de leitura, como é possível perceber em material gráfico criado pelo grupo (Imagem 4). Possivelmente, a referência a García Canclini encontra-se na obra *As Culturas Populares no Capitalismo*, traduzida para o português e publicada no Brasil no início dos anos 1980⁶⁶.

⁶⁶ Néstor García Canclini. *As Culturas Populares no Capitalismo*. (São Paulo, Editora Brasiliense, 1983).

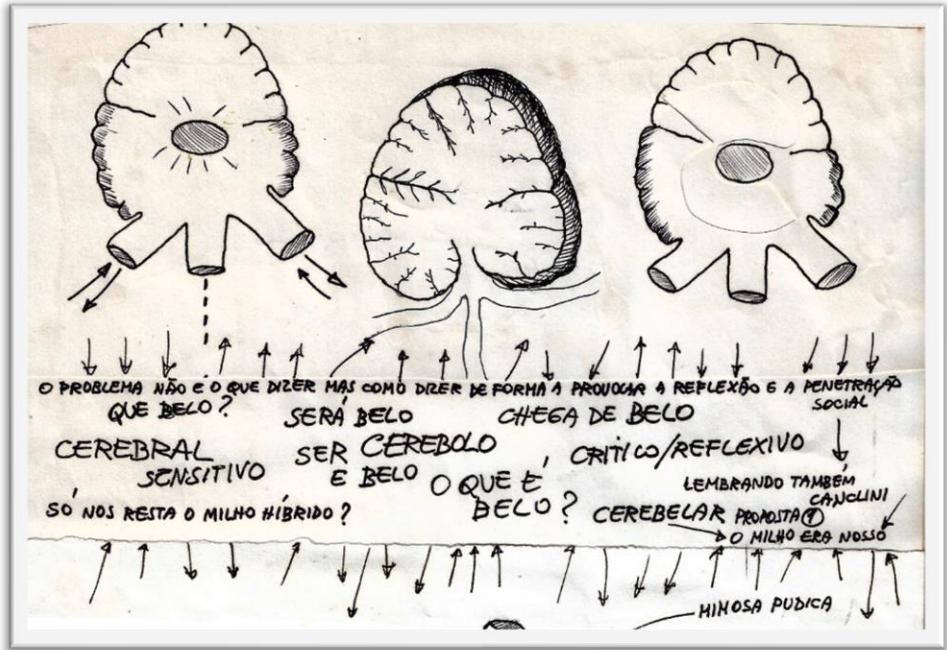


Imagem 4. Grupo Cerebelo. Material gráfico criado pelo “Grupo Cerebelo”, coordenado por Lenir de Miranda no Instituto de Letras e Artes/UFPel, 1985⁶⁷.

A busca por aproximar arte e vida estabelecida no âmbito do Grupo *Cerebelo*, como veremos a seguir, se relaciona intensamente com o pensamento de García Canclini. Em *A Sociedade sem Relato*, o autor se debruça sobre o papel de aproximação entre arte e vida nas práticas artísticas contemporâneas, citando o artista francês Marcel Duchamp como um dos instauradores do que chama de ‘transgressão’, tanto por ajudar a abrir caminhos para um campo próprio

⁶⁷ Acervo de Lenir de Miranda.

de práticas na arte e ao mesmo tempo, romper com os limites previamente estabelecidos entre arte e sociedade:

“Desde Marcel Duchamp, até o final do século XX, a transgressão foi uma constante na prática artística. Os meios de praticá-la, de certa forma, contribuíram para reforçar a diferença. [...] Nos momentos utópicos, deixou-se vulnerável a fronteira que separava os artistas das pessoas comuns, e se estendeu a noção de artista a todos e a noção de arte a qualquer objeto comum, seja implicando o público na obra, seja reivindicando maneiras cotidianas de criar, seja, ainda, exaltando o atrativo dos objetos triviais (desde a pop até a arte política)”⁶⁸.

Não por acaso que Marcel Duchamp é um dos artistas ‘homenageados’ pelo Grupo Cerebelo (Imagem 5), sendo referenciado nas práticas desenvolvidas pelo coletivo experimental. As menções a Duchamp são frequentes no contexto das produções do coletivo (Fig. 5), possível de serem percebidas em cartazes e materiais gráficos criados por eles, além de figurarem em seus escritos. No início do século XX, Duchamp questionava os valores da arte e conseqüentemente do contexto social em que estava inserido, após a destruição massiva decorrente da Primeira Guerra Mundial na Europa. Como demonstra Arthur Danto, Duchamp retirou “objetos do *Lebenswelt* (mundo da vida)” e os elevou a “obras de arte, subtraindo do conceito de arte tudo o que estava relacionado à habilidade, ao toque e, acima de tudo, aos olhos da/o artista”⁶⁹. Em documento textual produzido pelo coletivo, o artista francês é diretamente mencionado:

⁶⁸ Néstor García Canclini. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Imanência*. (São Paulo, Edusp, 2016).

⁶⁹ Arthur Danto. *O que é a Arte*. (Belo Horizonte, Relicário Edições, 2020).

“Nossa existência se dá pela fenda aberta por Marcel Duchamp. Arte e Vida. Atuamos por esta fenda. No intervalo entre vida e arte, não há intervalo. Nem fronteiras definitivas em arte. Meios plásticos, musicais, cênicos, científicos e outros, interligam-se e fazem uma única proposta: Grupo Cerebelo⁷⁰”.

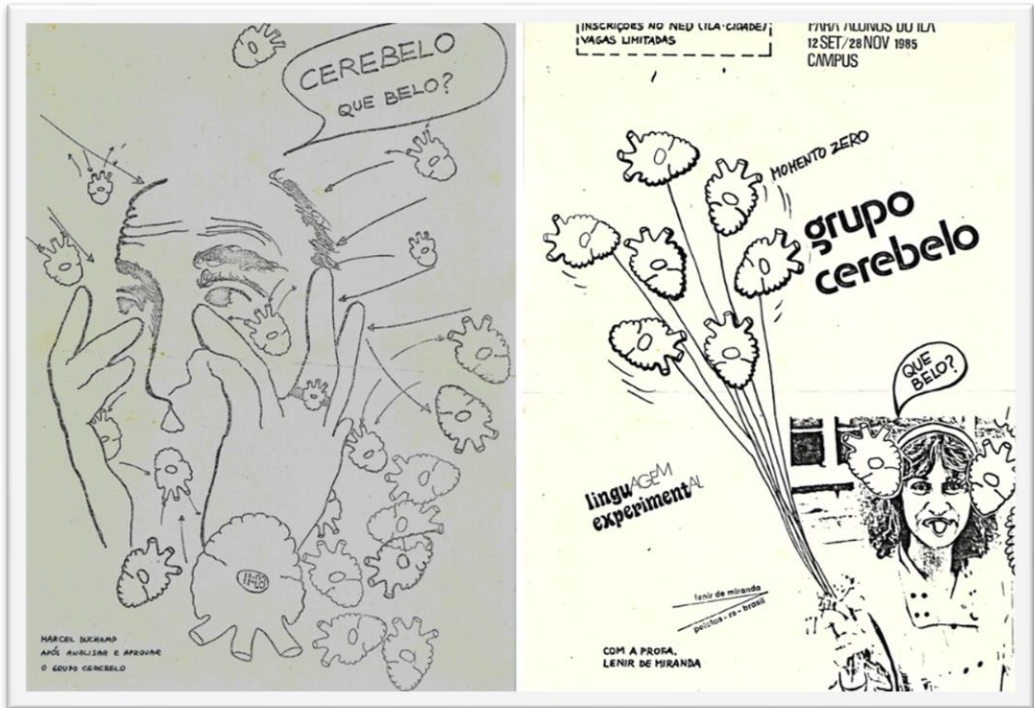


Imagem. 5. Grupo Cerebelo. Referência a Marcel Duchamp no material gráfico e de divulgação criado pelo Grupo Cerebelo, coordenado por Lenir de Miranda no ILA/UFPeL. 1985.⁷¹

⁷⁰ Grupo Cerebelo. «Documento», 1985. Não publicado, Acervo de Lenir de Miranda, p. 1.

⁷¹ Acervo de Lenir de Miranda.

O *Cerebelo* era formado por Lenir de Miranda, Daniel Tomasi, Magali Sehn e Rogério de Prestes. A partir das aproximações do Grupo com linguagens experimentais contemporâneas como a performance, instalação e as redes coletivas de arte postal (*mail art*) em plena ebulição mundial nos anos 1970 e 1980, foi possível desenvolver algumas experiências um tanto quanto ‘inusitadas’ para o âmbito do ILA/UFPel. Vale ressaltar que neste espaço acadêmico, nos idos dos anos 1980, ainda ecoavam alguns ‘conformismos’ estéticos, circunscritos ao modo de fazer e estudar arte, possivelmente herdados da antiga EBA. Lenir é lembrada como uma das professoras-artistas que possibilitou um contato maior com experiências próprias da arte contemporânea na instituição, algo que nutria desde suas primeiras experiências artísticas. Neiva Bohns comenta:

“Desde a década de 1980 passou a ser necessidade de um grupo de estudantes investigar a Arte Moderna e, envolta de grandes mistérios, a Arte Contemporânea, já vastamente divulgada pela Bienal de São Paulo, embora poucos de nós tivéssemos conhecimento do que se passava por lá. A resistência à arte contemporânea era rompida por raros professores, como no caso de Lenir de Miranda, pouco compreendida pelos seus colegas. Com ela soubemos, entre outros assuntos, da existência de James Joyce, na literatura, e Joseph Beuys, nas artes visuais”⁷².

As propostas relacionadas a arte postal, experimentadas pelo *Cerebelo* no período, são entendidas como parte de um movimento mais amplo que possibilitou novas circulações de arte por meio da formação de redes entre artistas de diferentes partes do globo. Os problemas de ordem social eram tidos como um dos principais motes dessa produção,

⁷² Neiva Bohns, Relato. Op. Cit. p. 5.

além de questionamentos e reflexões críticas sobre a própria natureza da arte. Essa efervescência do postal coincidiu com o período ditatorial no Brasil, onde artistas encontraram meios de expressão com uma maior liberdade, subvertendo algumas lógicas de censura do sistema. Sobre a inserção da arte postal na vida de Lenir de Miranda, Icleia Cattani pontua:

“Lenir toou conhecimento da *Mail Art* por meio de uma convocatória que visava arregimentar novos membros ao movimento internacional. Inscreveu-se e foi aceita, passando a fazer parte do grupo constituído pelo inglês Robin Crozier, o alemão Klaus Groh e os italianos Ruggero Maggi e Bruno Talpo. Os dois últimos eram muito ligados a Pierre Restany, a quem Lenir foi apresentada e que acompanhou seu trabalho”⁷³.

A partir da comunicação com o artista italiano Bruno Talpo (1940–2022), Lenir coordenou uma experiência que explorava os limites da arte, tensionando as relações entre arte e vida, arte e meio ambiente, entre outras. O ateliê da universidade, onde o grupo *Cerebelo* se reunia, transformou-se em um verdadeiro laboratório interdisciplinar. A proposição, enviada por Talpo por meio da *mail art*, consistia na germinação de sementes disponibilizadas pelo artista. Professora-artista e estudantes iniciaram a abordagem experimental com o plantio, realizando registros e anotações sobre o processo de crescimento das sementes. A ação passou a ser documentada de maneira processual, resultando em materiais que combinavam fotografia e texto verbal.

⁷³ Icleia Borsa Cattani. Pintura périplo. Op. Cit. p. 57.

Esse caráter processual da ação aproxima-se das concepções do filósofo e pedagogo norte-americano John Dewey, para quem a arte era compreendida como experiência. Em *Art as Experience* (1934), Dewey enfatiza que o foco das experiências com arte não deve recair sobre um produto final, mas na experiência que é desenrolada ao longo do processo. O autor afirma: “O produto da arte – templo, quadro, escultura, poema – não é o trabalho, a obra artística. A obra ocorre quando o ser humano coopera com o produto de tal modo que o resultado é uma experiência apreciada por suas possibilidades libertadoras e ordeiras”⁷⁴ Nada mais libertador, portanto, do que realizar uma proposta aberta, transformando o espaço institucional universitário em um campo de possibilidades através da arte experimental. O processo de germinação teve início em 28 de novembro de 1985, como indicam os registros produzidos pelo grupo (Imagem 6; Imagem 7).

⁷⁴ John Dewey. *Arte como Experiência*. (São Paulo, Martins Fontes, 2010). p. 381.

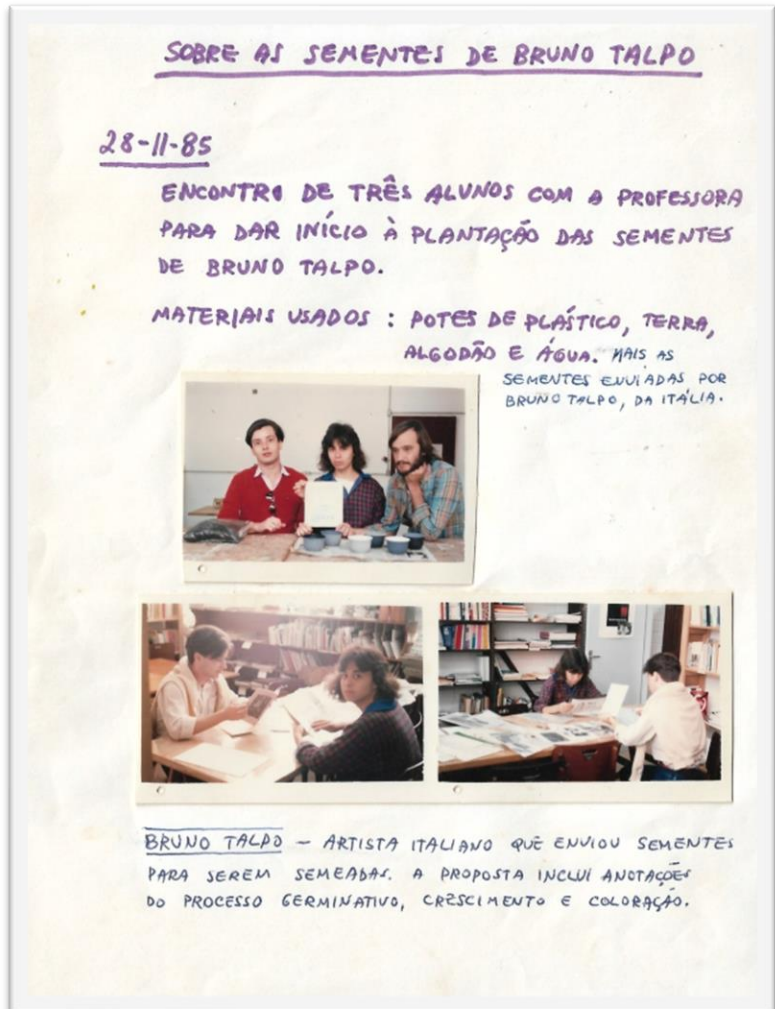


Imagem 6. Grupo Cerebelo. Início da execução da proposta artística enviada por Bruno Talpo via mail Art. novembro de 1985⁷⁵.

⁷⁵ Acervo de Lenir de Miranda.



Imagem 7. Grupo Cerebelo. Processo de germinação das sementes de Bruno Talpo, “Grupo Cerebelo”. Novembro de 1985.

As sementes enviadas por Talpo foram germinadas. Nesse período, o grupo entrou em contato com uma professora especialista em sementes, vinculada à UFPel, a fim de obter consultoria sobre o processo em andamento. Apesar do empenho, os resultados não foram os esperados: a maior parte das sementes não germinou e, a única que havia conseguido brotar acabou se desfazendo por conta da ação de um fungo, “esfarelou-se”, como descrevem os registros⁷⁶. Ainda que o grupo tenha seguido os passos da proposta

⁷⁶ Grupo Cerebelo. «Documento produzido em novembro de 1985». Não publicado, Acervo de Lenir de Miranda.

artística, as intempéries aconteceram. Nesse sentido, o processo pode ser compreendido como uma metáfora da própria arte contemporânea. Para aqueles que buscam respostas fechadas, soluções exatas e percepções pré-moldadas, a arte contemporânea pode se apresentar como um território de incertezas e conflitos. Tudo está em suspenso, colocado em xeque, aberto às múltiplas possibilidades, leituras e acontecimentos. Isso se manifestou na proposta experimental executada pelo *Cerebelo* em 1985. As sementes de Bruno Talpo haviam sido acometidas por fungos e morrido. E agora?

Já que as sementes de Talpo ‘não vingaram’, restava ao grupo *Cerebelo* a imaginação criativa para dar um bom ensejo a proposta que haviam iniciado. Logo, idealizaram maneiras de concluir a proposição do artista italiano com a proposta coletiva de ‘criação da flor de Bruno Talpo’. O que antes estava circunscrito ao *Cerebelo*, tornou-se proposição aberta, divulgada entre os estudantes e professores dos cursos de Artes Plásticas. Aos poucos, iniciativas que buscavam imaginar como seria essa flor começaram a “brotar” pelos pátios do Instituto de Letras e Artes. Ao lançarem a pergunta “Como seria a flor de Bruno Talpo?”, alguns entusiastas do ILA responderam com soluções das mais criativas. Algumas dessas flores imaginadas foram registradas e incorporadas à documentação da ação pelo grupo *Cerebelo* (Imagem 8). A flor de Bruno Talpo foi inventada em diferentes linguagens: em forma têxtil, por alunos da disciplina de Tapeçaria, ministrada pela professora Maria de Lurdes Valente; como uma intervenção sob nota de dinheiro e também como uma instalação feita com papel, entre outras.

Imagem 8. Grupo Cerebelo. Justaposição de imagens contendo as “flores de Bruno Talpo”, concebidas por alunos e professores do Instituto de Letras e Artes da UFPel, dezembro de 1985⁷⁷.



Além dessa proposta, o grupo continuou atuando em linguagens experimentais da arte através de práticas que visavam desmaterializar a arte. O *Cerebelo* existiu até aproximadamente 1988, executando performances, instalações, entre outras iniciativas experimentais. As práticas desenvolvidas por Lenir de Miranda dentro do grupo de arte experimental dialogam com propostas de outras artistas latino-americanas durante o período. Citamos como exemplo as *Jornadas del Color y de la Forma*, organizadas pela artista argentina Mirtha Dermisache (1940-2012) entre 1975 e 1982, em cidades como Buenos Aires e Bariloche. A proposta de Dermisache inicia-se a

⁷⁷ Acervo de Lenir de Miranda.

partir da criação do Taller de Acciones Creativas (tAC), ateliê organizado pela própria artista em sua casa, visando ofertar cursos para adultos que buscavam “desarrollar la capacidad creadora a través de la experimentación”⁷⁸. A partir deste primeiro contato, Dermisache organizou eventos abertos junto com estudantes do tAC. Os eventos foram desenvolvidos em espaços institucionais como galerias de arte e museus, entre eles o Museu de Arte Moderna de Buenos Aires. A maior parte das ações ocorreram no contexto político da ditadura civil-militar argentina (1976-1983), ressaltando a necessidade de se sensibilizar frente ao momento autoritário que vigorava. Segundo Cañada: “no había allí expectativas ni valoraciones estéticas, sino la invitación a jugar con la materia. El conocimiento sobre historia del arte o composición no aparecía entonces como objetivo pedagógico ni artístico”⁷⁹.

As propostas de Miranda e Dermisache dialogam ao oferecer elementos que aproximavam o cidadão da arte de forma processual, promovendo sensibilizações que ultrapassavam os limites do campo artístico e incidiam diretamente na vida em sociedade. Se, por um lado, *Las Jornadas del Color y de la Forma* podem ser compreendidas como eventos políticos em dimensões que transcendem a estética e dialogam com a ética, ao possibilitar e estimular o contato com a criação sensível em tempos sombrios, por outro, as ações do *Cerebelo* se relacionam com a criação e a imaginação de futuros possíveis por meio da arte, ressaltando posições ideológicas voltadas à construção de

⁷⁸ Lucía Cañada. «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* (2024), p. 18.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 18.

um mundo mais sensível e humano durante o período de abertura política no Brasil.

Isso se evidencia tanto na valorização da vida, tema presente na experiência executada pelo grupo, quanto na maneira de (re)pensar o contexto da arte contemporânea dentro do espaço universitário da década de 1980. Vale (re)lembrar que esse período é marcado pela redemocratização do país, consolidada com a promulgação da Constituição Federal de 1988, conhecida como Constituição Cidadã e reconhecida um marco democrático na história brasileira. Era necessário vislumbrar um novo futuro através das práticas artísticas, que por sua vez estavam mais ‘abertas’ e ‘porosas’, contaminando-se com a própria vida.

Por fim, evidenciamos a relação íntima entre artistas e escolas de arte, sejam elas institucionalizadas ou não. Entendemos que esses espaços voltados ao ensino e à difusão das práticas artísticas têm origem histórica vinculada aos ateliês dos próprios artistas, surgindo do “desejo de artistas de compartilhar e pensar mais sobre seus métodos”⁸⁰. Nesta direção, alguns dos experimentos que centraram a produção, pesquisa e difusão da arte no ambiente de instituições, durante o século XX, tornam-se objeto de interesse nos estudos acadêmicos, sendo revisitados constantemente. Mônica Hoff expõe: “alguns dos grandes exemplos de prática artística, especialmente no século XX, que perduram e são constantemente revisados, citados e atualizados, são justamente as escolas de arte

⁸⁰ Mônica Hoff. «Sobre ser professor-artista-etc e vice-versa, ou como construir escolas de arte». *Revista Apotheké* 5, n. 1 (2017): p. 32.

experimentais e as iniciativas de artistas no campo da educação”⁸¹.

Na contramão de um ensino de arte voltado apenas à produção de objetos, postura criticada por Luis Camnitzer em seus estudos, a atuação da professora-artista, ao valorizar o experimental e as práticas processuais, revela posicionamentos ideológicos significativos. Ao propor o que chama de ‘ensino da arte como fraude’, indo contra modelos e metodologias engessadas, o artista e teórico uruguaio critica o ensino da arte centrado exclusivamente na criação de produtos, sem ênfase nos processos. Para ele, “ensinar a fabricar produtos é algo fácil e cômodo e, portanto, uma situação na qual se pode cair, ficar e se sentir bem”⁸². A importância, segundo Camnitzer, reside justamente em “ensinar a ter ideias”, o que por si só configura uma prática profundamente politizada. Isso não significa ensinar propriamente uma “arte política”, mas sim, “politizar as pessoas e ajudá-las a fazer arte”⁸³. Nesse sentido, parece evidente que Lenir de Miranda atingiu tais objetivos. A artista se aproxima daqueles que atuaram frente a processos políticos no âmbito da arte e educação, promovendo uma prática pedagógica mais engajada, porosa e sensível aos processos.

Breves considerações

O não conformismo de Lenir de Miranda diante de normas rígidas e comportamentos sociais pré-estabelecidos

⁸¹ Ibidem, p. 32.

⁸² Luis Camnitzer. «O ensino da arte como fraude». In *Agite Antes de Usar: deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina*, ed. Renata Cervetto e Miguel A. López (São Paulo: Edições Sesc, 2018), p. 128.

⁸³ Ibidem, 129.

possibilitou que ela promovesse transgressões, seja por meio do forte viés político e social de sua obra em um período em que uma simples ideia podia ser motivo de coerção, seja através do estímulo a práticas experimentais no contexto de um ambiente universitário no Sul do Brasil, em meados dos anos 1980. Tais ações, quando analisadas em conjunto, contribuem para a configuração da relevância da artista no campo das artes visuais brasileiras entre as décadas de 1960 e 1980.

Este trabalho foi constituído apenas de um recorte, uma possibilidade de vislumbrar o político e o experimental em ‘vestígios’ da vasta produção artístico-pedagógica de Lenir de Miranda. Investigar a trajetória de uma artista do Sul do Brasil, em diálogo com outros artistas, docentes e intelectuais de seu tempo, permite ultrapassar certos limites impostos à própria pesquisa acadêmica em artes. Lenir de Miranda, artista atuante desde os anos 1960, desenvolveu uma prática que transita entre o ético e o estético, marcada por um forte viés experimental. Nesta direção, ressaltar as dimensões políticas e experimentais em sua atuação permite desvelar posicionamentos ideológicos contrários ao hegemônico, muitas vezes deixados de lado pelos estudos no âmbito majoritários.

Sua produção se alinha às discussões que estavam em curso no contexto latino-americano e brasileiro, atravessado pela égide de regimes ditatoriais durante a segunda metade do século XX. Apesar das adversidades e da frequente incompreensão por parte de alguns, a professora-artista construiu uma trajetória que merece ser reconhecida e valorizada no âmbito da historiografia da arte brasileira. Em consonância com tantas outras e outros de seu tempo,

Lenir questionou os limites impostos, sejam eles estéticos, sociais ou políticos. Por meio de seu trabalho, que desde o princípio, percorre diferentes linguagens artísticas, como o desenho, a pintura, a instalação, a performance, a arte postal, entre outros experimentalismos, instaurando regimes de sensibilidade que valorizavam o pensamento crítico e propunham uma arte para além das “caixas”, borrando os limites entre mundo e arte, arte e vida, arte e política.

Seu próprio gesto de revisitar memórias, abrir caixas e arquivos, escrever relatos e enviá-los ao autor demonstra que tudo valeu a pena: “abrir arquivos que hoje me confirmam que valeu a pena eu ter resistido, diante de todas as atribuições que passei enquanto professora e artista”⁸⁴.

Seguimos adiante.

⁸⁴ Lenir de Miranda. Correspondência virtual ao autor. 8 de julho de 2025.

Fuentes primarias

Arquivo Histórico Wanda Svevo. Brasil Plástica 72:
<http://arquivo.bienal.org.br/pawtucket/index.php/Detail/evento/1441>.

Bohns, Neiva Maria Fonseca. «Relato cedido ao autor em 29 de outubro de 2023». Não publicado.

Grupo Cerebelo. «Documento», 1985. Não publicado, Acervo de Lenir de Miranda, p. 1.

Grupo Cerebelo. «Documento produzido em novembro de 1985». Não publicado, Acervo de Lenir de Miranda.

Miranda, Lenir de. «Correspondência virtual ao autor, 12 de outubro de 2024». Não publicado.

Miranda, Lenir de. «Correspondência virtual ao autor, 19 de outubro de 2024». Não publicado.

Miranda, Lenir de. «Correspondência virtual ao autor, 24 de maio de 2025». Não publicado.

Miranda, Lenir de. «Correspondência virtual ao autor, 8 de julho de 2025». Não publicado.

Miranda, Lenir de. «Por viver nestes tempos, como traçar poéticas que não sejam conturbadas?». Fanzine não publicado, Acervo de Lenir de Miranda, 2007.

Fuentes editadas

Diário da Manhã (Jornal). Pelotas, edição de 13 de novembro de 1979.

Diário Popular (Jornal). Pelotas, edição de 1º de junho de 1967.

Bibliografia

Aguiar, Gonzalo. *Hélio Oiticica a Asa Branca do Êxtase: Arte Brasileira 1964-1980*. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016.

Burucúa, José Emilio, e Nicolás Kwiatkowski. *“Como sucedieron estas cosas”*: Representar masacres y genocidios. Buenos Aires: Katz Editores, 2014.

Camnitzer, Luis. “O ensino da arte como fraude.” In *Agite Antes de Usar: deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina*, editado por Renata Cervetto e Miguel A. López. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

Camnitzer, Luis. *Didáctica de la Liberación: Arte Conceptualista Latinoamericano*. Montevideo: Casa Editorial HUM, 2008.

Cañada, Lucia. Hacer del encuentro una condición de existência. Experiencias colectivas entre arte y educación em Brasil, Argentina, Paraguay y Perú. *Diferencia(s) – Revista de Teoría Social Contemporánea*. 2024.

Cattani, Icleia Borsa. “Pintura Périplo.” In *Lenir de Miranda: Pintura Périplo / Odyssey Painting*, editado por Icleia Borsa Cattani e Paula Ramos, 45–178. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2019.

De Vito, Christian G. «Por uma micro-história translocal (micro-spatial history)». In *Micro-história: um método em transformação*, editado por Maíra Vendrame e Alexandre Karsburg. 101-120. São Paulo, Letra e Voz, 2020.

Dewey, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Dias, Ronne Franklim, e Raimundo Martins. “Professor-artista: alguns conceitos e perspectivas baseadas em princípios da cultura visual.” *Revista Digital do LAV* 12, no. 2 (2019): 118–32. <https://doi.org/10.5902/1983734838068>.

Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

Diniz, Carmen Regina Bauer. *Nos descaminhos do Imaginário: A tradição acadêmica nas Artes Plásticas de Pelotas*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996.

Favaretto, Celso. *A contracultura, entre a curtição e o experimental*. São Paulo, Hedra, 2019.

Freitas, Artur. *Festa no Vazio: performance e contracultura nos encontros de Arte Moderna*. São Paulo: Intermeios, 2017.

García Canclini, Néstor. *As Culturas Populares no Capitalismo*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1983.

García Canclini, Néstor. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Imanência*. São Paulo, Edusp, 2016.

Geraldo, Sheila Cabo. «Barrio: a morte da arte como totalidade». In *Arte Contemporânea Brasileira 1970-1999*. Editado por Ricardo Basbaum, 93-102. São Paulo: Hedra, 2022.

Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

Gomes, Paulo. «Academismo e Modernismo: possíveis diálogos». In *100 anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Editado por Blanca Brites et al, 17-76. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

Hoff, Mônica. «Sobre ser professor-artista-etc e vice-versa, ou como construir escolas de arte». *Revista Apotheke* 5, no. 1 (março de 2017):28-39.

Konrad, Diorge Alceno. Lameira, Rafael Fantinel e Lima, Mateus da Fonseca Capssa. «O Golpe e a Consolidação da Ditadura Civil-Militar no Rio Grande do Sul». *Cuadernos del CILHA*. 14, 1. (2013). 107-126. <https://www.scielo.org.ar/pdf/ccilha/v14n1/v14n1a07.pdf>.

Le Parc, Julio. «Guerrilha cultural? » In: *Escritos de Artistas, anos 60/70*, editado por Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro, Zahar, 2007.

Miranda, Lenir de. «O cascudo na bandeja». In *Mestiçagens na Arte Contemporânea*. Ed. por Icleia Borsa Cattani. (Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2007). 299.

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

Napolitano, Marcos. *Coração Civil: A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*. São Paulo, Intermeios, 2017.

Napolitano, Marcos. *Juventude e Contracultura*. São Paulo: Contexto, 2023.

Oiticica, Hélio. « Experimentar lo experimental». In *Materialismos: Hélio Oiticica*, editado por Teresa Arijón e Bárbara Peloc. Buenos Aires, Manantial, 2013.

Ramos, Paula. «Cronodisseia de Lenir de Miranda, uma aprendiz de sinais». Em *Lenir de Miranda Pintura Périplo/Odyssey painting*, editado por Icleia Borsa Cattani e Paula Ramos, 253-324. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2019.

Rancière, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

Reilly, Maura. «O que é Ativismo Curatorial?». *Ars*, 18, 42. (2021). 1120-1166. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.183763>.

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

Siqueira, Vera Beatriz. «Ivan Serpa: independência crítica e compromisso artístico». 1-7, Comunicação no Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Belo Horizonte, 2004.

Zielinsky, Mônica. “Cinco significados e representações.” In *Espaços do Corpo*, editado por Maria Lúcia B. Kern, Mônica Zielinsky e Icleia Borsa Cattani, 59-150. 1995.