



FRANCISCO BITTENCOURT – UMA TRAJETÓRIA CRÍTICA

Paulo Roberto de Oliveira Reis. UFPR

RESUMO: Este artigo é um estudo inicial da trajetória crítica de Francisco Bittencourt através de seus textos produzidos entre os anos de 1970 e 1980, inserindo-a no contexto da arte de vanguarda brasileira. Busca-se determinar algumas escolhas críticas e problematizações artísticas através de sua produção textual e também caracterizar um panorama histórico de artistas, exposições e eventos. Tendo como base um olhar sintonizado com a produção mais experimental, a crítica de Bittencourt estabeleceu um dos lados mais combativos do debate artístico da época.

Palavras-chave: Francisco Bittencourt. Crítica de arte. Vanguarda brasileira.

ABSTRACT: *This article is an initial study of the critical trajectory of Francisco Bittencourt through their texts produced between the years 1970 and 1980 putting them into the context of the Brazilian avant-garde art. We seek to determine some critical choices and artistic concerns through his writings and characterize a historical overview of artists, exhibitions and events. Bittencourt established a combative side of the artistic debate founded in a perspective in tune with the production of the experimental art from that period.*

Key words: *Francisco Bittencourt. Art criticism. Brazilian avant-garde.*

No calor das animadas discussões da vanguarda brasileira nas artes visuais dos anos 70, Francisco Bittencourt reconheceu dois modelos possíveis de crítica de arte, *a progressiva e voltada para as novas linguagens e a obscurantista e a serviço do mercado* (BITTENCOURT, 2006, p.176). Ficou clara em sua trajetória a primeira opção, dada por um programa de ação e reflexão a partir de seu comprometimento com as movimentações mais experimentais da arte brasileira do período e contribuição para o debate mais efervescente da arte brasileira. Bittencourt nasceu no Rio Grande do Sul (1933-1997), foi jornalista em uma rádio no Egito, viveu na cidade do Rio de Janeiro e escreveu para os jornais Correio do Povo e Jornal do Brasil. Também teve atuação intensa em comissões de seleção e júris de certames de arte. Bittencourt se aventurou na literatura, lançando três livros de poesia, assim como foi também um ativista. Através de seus textos o crítico pavimentou um dos lados mais combativos da crítica de arte brasileira ao viver as contradições de sua

época, olhar com cuidadosa atenção a produção artística e assumir posições políticas em sua vida profissional e pessoal.

Em suas discussões iniciais nas artes visuais brasileiras, no começo dos anos 60, a palavra vanguarda traduzia para alguns artistas e críticos a possibilidade da experimentação artística ligar-se com preocupações sociopolíticas. Nesse sentido, o conceito de vanguarda significava outra postura à dita arte engajada, formalmente mais tradicional aos cânones das linguagens, como aquela proposta pelos Centros Populares de Cultura, por exemplo. De forma ampla a vanguarda brasileira também fundamentava uma visão de cultura experimental possível num país, como dito à época, periférico ou subdesenvolvido, contrariando visões mais estritas de certa linha evolutiva das artes brasileiras e, de forma mais complexa, posicionando-se contra a ideia de que o país não poderia produzir uma arte de vanguarda, mas apenas uma arte importada (AMARAL, 1979). Em termos da pesquisa de linguagem para as artes visuais, foi o conceito estratégico de vanguarda que, ao agrupar as pesquisas do projeto construtivo brasileiro (concretismo e neoconcretismo) com as vertentes pop e conceituais, alicerçou muitas poéticas da arte brasileira à época (REIS, 2006).

Um evento artístico que teve lugar na cidade de Belo Horizonte, em abril de 1970, indicou-nos um estado exemplar da vanguarda da arte brasileira. Tratou-se da manifestação 'Do corpo à terra' e da exposição 'Objeto e participação', ambas organizadas pelo crítico Frederico Moraes no Palácio das Artes e em algumas localidades da capital mineira. 'Do corpo à terra' é considerado um dos eventos mais importantes da arte brasileira. A experimentação radical dos artistas em suas propostas, o fato dos trabalhos, de caráter efêmero e processual, terem sido realizados no local e o uso crítico dos espaços da cidade, garantiu um formato inovador de exposição até então inédito no país. Essa mostra encenou em seu grau máximo as práticas artísticas da vanguarda brasileira de caráter radicalmente experimental e diretamente político. E foi com um texto sobre a manifestação 'Do corpo à terra', escrito menos de um mês depois de inaugurado o evento, que Francisco Bittencourt imprimiu uma marca inicial de seu ideário e projeto crítico na cena artística brasileira.

Em 9 de maio de 1970, foi publicada no Jornal do Brasil a crítica 'A Geração Tranca-Ruas' de Francisco Bittencourt. O título da crítica era seu primeiro dado eloquente ao assumir um olhar que distinguiu um grupo específico e significativo de artistas e do estabelecimento de um juízo inicial, aparentemente, ambíguo. A geração de artistas, majoritariamente jovem, vinha de dois campos artísticos específicos, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, e contava com a presença de alguns artistas um pouco mais velhos, como Hélio Oiticica ou Décio Noviello. Então, esses artistas não se distinguiam nem por uma coesão de idade ou menos ainda de geografia. Assim, provocativamente, Bittencourt os qualificou não com algum termo estético ou geográfico, mais apropriado para a época, mas com um termo trazido das religiões afro-brasileiras. O Exu Tranca Ruas, demonizado na mística católica, guarda paradoxalmente uma simbologia de positividade na mística de religiões afro-brasileiras. Muito a propósito, logo no início da crítica, o autor comentou (BITTENCOURT, 9/5/1970), a partir do depoimento de alguns artistas, a sensação de perplexidade como um dos modos aferidores daquelas propostas artísticas radicais.

As propostas artísticas analisadas por Bittencourt na manifestação 'Do corpo à terra' tinham um caráter de *pobreza e despojamento quase religioso* (BITTENCOURT, 09/05/1970). E talvez ecoe aqui o 'Manifesto' do artista Artur Barrio escrito em 1970 (BARRIO, 2006) que previa o despojamento e aproximava a utilização de determinados materiais da arte ao plano das lutas ideológicas. A manifestação organizada por Frederico Moraes representava a passagem, ou transição, de um modo de pensar as artes visuais: seja na percepção de que os artistas não estavam realizando suas produções dentro das linguagens tradicionais da pintura, desenho ou escultura, operando, assim, o *desmantelamento de todos os cânones que regem as artes plásticas tradicionais* (BITTENCOURT, 09/05/1970), seja por estarem questionando sua participação em certames oficiais das artes visuais, como os salões. Os integrantes da Manifestação buscavam outros circuitos de produção e exibição de seus projetos. O crítico também observou a passagem da arte de vanguarda a uma contra-arte. Tendo como ponto de partida as ideias de Frederico Moraes apresentadas na entrevista, ao final de sua crítica, Bittencourt destacou a transição onde talvez, mais acertadamente, seria possível vislumbrar uma nova estratégia dentro do próprio conceito de vanguarda da arte na época. O

que Moraes apresentou como proposta na manifestação e anteriormente em seu texto 'Contra a arte afluyente o corpo é o motor da 'obra'' representou uma radicalização do fazer político da arte de vanguarda, aproximando-o do conceito de arte de guerrilha (MORAIS, 1970, 49). Da proposição de Cildo Meireles 'Tiradentes: totem-monumento ao preso político' Bittencourt observou que o artista realizara uma *experiência de uma crueldade terrível* (BITTENCOURT, 09/05/1970). Porém, talvez com aqueles olhos da perplexidade, ele compreendeu a proposta de Meireles, assim como a dos outros artistas, e declarou de forma assertiva que *vendo-os, assistindo as suas experiências, conversando com eles, não podemos deixar de nos entusiasmar* (BITTENCOURT, 09/05/1970).

Um segundo grupo de artigos de Francisco Bittencourt, escritos entre os anos de 1975 a 1979, no jornal Correio do Povo de Porto Alegre, trouxe uma diversidade maior de abordagens críticas, ampliando o debate geral da vanguarda brasileira. Depois da grande tomada de posição que representou o texto 'A Geração Tranca-Ruas', seu ofício de crítico é consolidado. Textos que abordaram artistas específicos formam um conjunto expressivo, como por exemplo, para os artistas Glenio Bianchetti, Julio Vieira, Di Cavalcanti, Krajcberg, Avatar Moraes, Antonio Peticov, Thaís Penna, Dimitri Ribeiro, Thereza Brunnet e Helena Wong. Alguns textos tocaram a questão das instituições de arte e seus problemas em relação ao poder público e a sua falta de políticas, como no caso das indefinições das políticas da Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro (BITTENCOURT, 3/10/1976). Instituições com um trabalho significativo foram discutidas, seja no caso do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (BITTENCOURT, 20/11/1977) seja no caso da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (BITTENCOURT, 21/11/1976), sob a gestão renovadora do artista Rubens Gerchman. Sobre coleções de arte há um artigo acerca do colecionador Gilberto Chateaubriand (BITTENCOURT, 23/1/1977). Outro texto, anunciando uma discussão que se tornaria presente nos anos 80 (BITTENCOURT, 1/12/1977), abordou a necessidade da descentralização das discussões artísticas no Brasil.

Alguns artigos de Bittencourt do conjunto de textos do jornal Correio do Povo especularam sobre o fazer artístico e as novas linguagens de vanguarda. São artigos que discutiram a fundo artistas específicos e que contribuíram para a discussão das poéticas artísticas dos anos 70. A respeito do trabalho de Antonio

Manuel (BITTENCOURT, 30/11/1975), o crítico realizou uma crítica densa sobre as diversas fases do artista, tendo como foco de reflexão o uso do corpo como meio e suporte da arte e as formas de circulação artística fora dos museus. Sobre a artista Anna Bella Geiger (BITTENCOURT, 25/10/1975) a reflexão centrou-se, em especial, na sua produção que fazia uso do vídeo. Do crítico Frederico Moraes, tomando sua atuação artística (BITTENCOURT, 6/3/1976), já que fora premiado no II Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte, foi analisada sua produção de áudio visual (projeção de slides e som). A produção de Moraes em audiovisual foi, posteriormente, a base de sua “nova crítica”.

Uma série de artigos se debruçou sobre a questão da arte de vanguarda no Brasil, passados mais de dez anos de suas primeiras articulações, num momento no qual outro cenário institucional se apresentava. Três artigos buscaram refletir a inserção institucional da arte dentro do arcabouço dos salões de arte e das bienais (BITTENCOURT, 7/2/1976; 10/4/1976; 18/3/1978). Discutia-se a entrada da arte de vanguarda nos salões de arte e nas bienais, que garantiriam a divulgação e mostra das proposições artísticas e eventualmente seus prêmios, era dificultada pelo anacronismo institucional. Fichas de inscrição ainda dadas nos moldes das linguagens tradicionais; locais de exposição muitas vezes inadequados; oferecimento de paredes para “pendurar” trabalhos; prêmios entregues com muito atraso; danos causados na entrega das obras e os interesses corporativos dos patrocinadores eram empecilhos aos artistas, criando barreiras e impedindo que proposições ganhassem o espaço público de visibilidade e de crítica mais ampla. Neste ponto, Bittencourt chega às contradições da própria vanguarda, pois como entendê-la crítica ao sistema da arte e como querê-la participando de salões ou de outros certames legitimadores de uma arte estabelecida num quadro do que é aceitável?

Ao fazer uma pergunta para a artista Anna Bella Geiger (BITTENCOURT, 25/10/75), Bittencourt colocou em discussão uma possível incompatibilidade entre a vanguarda e sua recepção. O crítico pediu que a artista se posicionasse sobre a relação da arte de vanguarda com seu público, confrontando o fato de algumas obras terem um caráter hermético e, de forma mais geral, na abrangência da arte. Na inquietação do crítico poderia transparecer que sua preocupação estivesse ligada a alguma desconfiança da arte experimental. No entanto, pressupõe-se que

sua pergunta buscava, mais acertadamente, uma das bases da arte experimental, ou seja, a importância do espectador. No texto “Esquema geral da nova objetividade”, de 1967 e escrito por Hélio Oiticica, está devidamente desenvolvida em seu terceiro item a *participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.)* (OITICICA, 1997, p. 309). Desse modo, o crítico se deparou mais uma vez, igualmente como muitos outros artistas e críticos de sua geração, com o problema de se prever uma arte experimental em sua base de linguagem, porém, ao mesmo tempo, mantê-la aberta à compreensão de um público mais amplo. Contradições que moveram uma época e ecoam até nossos dias.

Por último, dentro dos artigos pesquisados no jornal Correio do Povo, o texto ‘A crise fértil da arte’ (BITENCOURT, 25.10.75) reitera a vanguarda através de seus pressupostos teóricos vistos em dois dos maiores críticos brasileiros. Nesse texto foi abordado o lançamento de duas publicações importantes, para Bittencourt, no sentido de se estabelecer uma súmula da recente arte nacional. As publicações eram: ‘Mundo, homem, arte em crise’, de Mário Pedrosa, e ‘Artes plásticas, a crise da hora atual’, de Frederico Morais. Bittencourt apontou diferenças de enfoque nos dois críticos, mas os reafirmou como dois diagnósticos importantes da contemporaneidade. Significativamente a foto que ilustra o artigo mostra Mário Pedrosa em visita a uma das exposições do projeto ‘Agnus Dei’ (1970) de Frederico Morais. Os dois críticos, de gerações diferentes, uniram-se a outros pensadores como Mário Barata, Hélio Oiticica, Waldemar Cordeiro, entre outros, na construção da chamada vanguarda brasileira. O recorte cronológico do livro de Pedrosa inicia-se no ano de 1959 e se estende até 1970 e, neste intervalo, Pedrosa conceituou o estado de pós-modernidade para as artes visuais. O livro de Morais teve enfoque nos anos 70 e em reflexões de suas experiências na organização de exposições e no exercício da ‘nova-crítica’. Bittencourt, em ‘A crise fértil da arte’, afirma os pressupostos teóricos de sua crítica e define um modelo de crítica como operação de debate cultural na sociedade. Debate este que parte da dimensão social da arte, da liberdade da linguagem como ordem da arte e da constituição do campo de experiências da cidade do Rio de Janeiro.

Um texto síntese de Francisco Bittencourt, talvez o mais conhecido do autor, sobre o panorama da vanguarda brasileira intitula-se ‘Dez anos de experimentação’ (BITTENCOURT, 2006). Ele veio a público em 1980, ao ser apresentado em forma

de comunicação no I Encontro Nacional de Crítica de Arte na cidade de Curitiba, porém fora veiculado dois anos com significativas diferenças (BITTENCOURT, 1978a). Sobre ele algumas considerações importantes, de caráter historiográfico, podem ser feitas. Este texto, na versão inicial 1978 intitulava-se 'A vanguarda visual carioca dos anos 70' e percebe-se que ele se aproximava muito daquele que fez parte do certame crítico em Curitiba. Mas suas diferenças são visíveis em seus distintos títulos, assim como na maneira de se introduzir e contextualizar o painel artístico a ser apresentado. O título da versão de 1978 define mais claramente o campo artístico a ser refletido, a saber, a produção artística e crítica da vanguarda carioca. A versão de 1980, mesmo tendo como base a mesma produção, buscou um título mais abrangente.

A forma de contextualizar a discussão da narrativa da arte brasileira nos anos 70, centrada na cidade do Rio de Janeiro, apresentou-se também com estratégias que difeririam nas duas versões. A parte inicial do texto de 1978, na qual se buscava a trama de referências teóricas com as quais o texto deveria ser lido, trazia como problematização alguns posicionamentos em relação à América Latina e à história recente da arte brasileira. Afirmava-se inicialmente a necessidade de se pensar as manifestações da arte brasileira dentro de um contexto da sua história mais recente. Nesse sentido, Bittencourt dirigiu sua crítica mais severa aos projetos de agrupamento dos países latino-americanos em torno de uma agenda artística comum e fechada, observados como proposição da crítica argentina Marta Traba. Essa coesão construída na América Latina seria estéril em sua tentativa de *impedir a universalidade do sentimento ou a aspiração à comunicação com o mundo* (BITTENCOURT, 1978a, p. 30). Para exemplificar, o crítico citou a Missão Francesa no Brasil e a Semana de Arte Moderna de 1922 como exemplos desses trânsitos artísticos entre Europa e Brasil. Na continuidade do texto de Bittencourt construía-se um contexto histórico que atravessava o Concretismo, o Neoconcretismo e a arte Pop, para se chegar ao limiar dos anos 70. Já os primeiros parágrafos de apresentação inicial da reflexão realizada na segunda versão, de 1980, eram bem mais breves. Ali se expunha apenas a intenção de trazer o panorama da arte para um contexto mais global e menos local dos acontecimentos da cultura e da política. E para isso evocavam-se, entre outras coisas, uma série de movimentações da contracultura, seus impasses e caminhos, John Lennon, Abbie Hoffman, o

movimento hippie, a Primavera de Praga, o massacre de estudantes mexicanos com os quais se formaria uma rede global de acontecimentos nos quais se inscreveriam os fundamentos para se contextualizar as manifestações da arte brasileira. Além disso, somava-se o fato de ser invocada a própria experiência do crítico em Paris, no meio das ebulições de maio de 68, como um novo parâmetro ao seu próprio olhar balizador para a arte.

Na sequência das duas introduções, de 1978 e 1980, era construído um panorama da arte de vanguarda carioca que praticamente se igualava em ambas as versões. Na verdade, o texto de 1978 abordou acontecimentos artísticos até o ano de sua publicação e a segunda versão, até 1974. Tal recorte no texto mais recente pode ter acontecido devido ao objetivo da publicação em que foi inserido, a publicação Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro – 7. Depoimento de uma geração 1969 – 1970 organizada por Frederico Morais.

Nos dois textos a movimentação dos anos 70 foi construída desde a segunda metade dos anos 60, seja pelas novas linguagens, *happening* e *performance*, seja por eventos importantes como as exposições Opinião 66 (1966), Nova Objetividade (1967) ou a ocupação Arte no Aterro (1968), todas ocorridas nos espaços, interno ou externo, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Bittencourt também toma o ano de 1968 como um marco da década de 70 pela presença das manifestações políticas mundiais (Paris, Rio de Janeiro, Cidade do México, Praga), igualmente como a censura, o fim da era dos festivais, como o Woodstock, ou os impasses de uma geração que encarou a impossibilidade, ou não, da luta manifesta pelas mudanças mais globais ou pessoais em plena era contracultural. Segue-se uma narrativa com análises dos artistas, propostas artísticas, críticos e organizadores dos eventos que para ele desenharam a década – Salão da Bussola (1969, MAM/RJ), Manifestação Do corpo à terra (1970, Belo Horizonte), XIX Salão de Arte Moderna (1970, MAM/RJ), exposição Agnus Dei (1970, Petite Galerie), Salão de Verão, Unidade Experimental do MAM/RJ, galeria Central de Arte Contemporânea e Área Experimental do MAM/RJ.

A análise das duas versões do texto panorâmico de Bittencourt, realizada nos parágrafos anteriores, procurou mostrar o cuidado em se construir uma narrativa de acontecimentos artísticos de uma determinada época e lugar, tendo como manobra

dois modos possíveis e complementares de se construir parâmetros críticos, tanto uma reflexão mais global quanto mais localizada em um campo específico. E sobre a construção de um panorama crítico de acontecimentos, a pesquisadora e professora da USP Sônia Salzstein, em sua introdução ao livro *Impressionismo*, de Meyer Schapiro, traz uma breve e importante reflexão sobre historiografia da arte no Brasil:

A despeito da rarefeita tradição no campo da história da arte, cabe reconhecer que as reflexões mais pontuais sobre arte moderna desde os anos 50 (quando esta de fato se emancipou culturalmente) provieram da atividade da crítica. Mário Pedrosa e Ferreira Gullar foram suas figuras de proa, tendo consolidado um tipo de texto de caráter experimental, à base de ensaios certos e motivados pelo calor da hora, antiprogramáticos por excelência, os quais deixariam marcas em todo o pensamento subsequente sobre arte brasileira (Salzstein, 2002, p. 11).

Na ponderação de Salzstein sobre outro papel menos contingencial e mais histórico da crítica de arte, apoiado nos pressupostos do olhar sintonizado de época e na experimentação textual do meio, podemos situar com mais densidade o texto de Francisco Bittencourt. Juntamente a outros críticos da época, constituiu-se um contexto metodológico de construção das narrativas mais contemporâneas da arte brasileira levado a cabo por certa crítica de arte no país. Do projeto editorial sobre arte brasileira realizado em 1966, o *Dicionário das artes plásticas no Brasil*, organizado por Roberto Pontual, até o fundamental projeto editorial de uma história da arte brasileira realizado em 1983, a *História Geral da Arte no Brasil*, organizado por Walter Zanini, foi fundamental o caminho construído à base de ensaios certos e motivados pelo calor da hora pela crítica de arte em suas pesquisas, métodos e documentação.

Um último conjunto de textos de Francisco Bittencourt, que circunscreveu novas ponderações de sua trajetória crítica, compõe-se por seus artigos para o *Jornal Lampião da Esquina* ou simplesmente, *Jornal Lampião*. Este foi um dos periódicos mais marcantes da imprensa homossexual brasileira (PÉRET, 2011) e em suas 38 edições publicadas entre 1978 e 1981, temos uma das frentes de luta do movimento homossexual brasileiro. O jornal, além de ligado ao movimento homossexual, já assumia de forma inaugural no cenário brasileiro a sintonia com uma nova maneira de se pensar as práticas políticas no final dos anos 70 e no início dos anos 80, tratando de assuntos ligados às comunidades indígenas, aos

movimentos afro-brasileiros e ao feminismo, entre outros. A discussão cultural e artística esteve presente em todas as edições e enfocava cinema, teatro, literatura, música e artes visuais. O escracho e a irreverência também faziam parte de sua linha editorial, que se dividia harmoniosamente entre, por exemplo, uma entrevista com o metalúrgico e líder sindical Luís Inácio da Silva e outra com a atriz Rogéria. Bittencourt fez parte do corpo editorial e do grupo de entrevistadores com políticos e intelectuais como Fernando Gabeira, Abdias do Nascimento e Manuel Puig, entre outros. Francisco Bittencourt escreveu artigos sobre o cientista José Lutzenberger, os escritores Yukio Mishima e Umberto Eco, e ainda abordou em muitos artigos os diferentes aspectos sociais da vida homossexual no Brasil.

No *Jornal Lampião* Bittencourt também escreveu artigos sobre artes visuais nos quais abordou o estado de abandono no MAM/RJ e a exposição do jovem arquiteto e artista Lauro Cavalcanti (BITTENCOURT, 1978c) e o trágico incêndio do MAM/RJ com destacando para sua importância histórica e seus descaminhos recentes (BITTENCOURT, 1978b). Nesses dois artigos prevaleceu seu ofício de discutir a obra de artistas específicos e de analisar a situação institucional das artes visuais. Um artigo em especial merece atenção pelo tom mais combativo, o 'Manifesto do Rio Sena' (BITTENCOURT, 1979) escrito em parceria com o artista Rubem Valentim. Neste texto ele escreveu uma crítica ao 'Manifesto do Rio Negro', escrito pelo crítico francês Pierre Restany por ocasião de uma visita ao Brasil. Também na forma de manifesto, Bittencourt e Valentim denunciaram a postura colonialista e eurocêntrica do manifesto de Restany e ainda o questionavam por seu aspecto telúrico e romântico. Nas páginas do *Jornal Lampião*, Bittencourt abria espaço para a discussão artística em sintonia com as mudanças político-comportamentais de final dos anos 70 e início dos anos 80.

A trajetória preconizada no título deste artigo teve como limites o acesso a outros textos do crítico e, certamente, às escolhas de método e análise de seu autor. Mas pode-se concluir, confiando no pacto com o leitor, no engajamento do crítico em sua época, na construção e reflexão crítica de exposições, artistas e instituições das artes visuais, no relato de uma história possível e na entrega à perplexidade ou, tomando certa liberdade, no arrebatamento frente às proposições de arte mais experimentais de sua época. O crítico comprometeu-se com a arte de vanguarda dos anos 60 e 70 num momento no qual ela se imbricava tão indelévelmente à vida.

Movimento que fez o próprio Francisco Bittencourt ao aderir seu espírito crítico à vida plena da liberdade e do desejo em suas tantas lutas e transformações.

REFERÊNCIAS

AMARAL, A. Arte no Brasil. In **Arte em Revista**, São Paulo, n.2, maio-agosto, 1979, p.29-30.

BARRIO, A. Manifesto. In FERREIRA, G.;COTRIM, C. [orgs.]. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

BITTENCOURT, F. **A crise fértil da arte**. In: **Jornal Correio do Povo**, Porto Alegre, 25/10/1975.

_____. **A experiência da arte no Piauí**. In: **Jornal Correio do Povo**, Porto Alegre, 1/12/1977.

_____. **A Geração Tranca-Ruas**. In: **Jornal do Brasil**, Caderno 2, Rio de Janeiro, 9/5/1970.

_____. **A vanguarda visual carioca dos anos 70**. In: **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis, n. 5, ano 72, 1978a, p.349-362.

_____. **A vanguarda visual dos anos 70**. In: **Jornal Correio do Povo**, Porto Alegre, 10/4/1976.

_____. **Corpo e movimento participam da arte**. In: **Jornal Correio do Povo**, Porto Alegre, 21/11/1976.

_____. **Dez anos de experimentação**. In: FERREIRA, G. [org.]. **Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p.173-180.

_____. **Gilberto Chateaubriand, colecionador**. In: **Jornal Correio do Povo**, Porto Alegre, 23/1/1977.

_____. **MAM – como a Fênix**. In: **Jornal Lampião**, Rio de Janeiro, n.3, 1978b, p.13. Disponível em: <<http://www.grupodignidade.org.br/blog/cedoc/jornal-lampiao-da-esquina/>> Acesso em 3 mar. 2013.

_____. **Manifesto do Rio Sena**. In: **Jornal Lampião**, Rio de Janeiro, n.15, 1979, p.2. Disponível em: <<http://www.grupodignidade.org.br/blog/cedoc/jornal-lampiao-da-esquina/>> Acesso em 3 mar. 2013.

_____. **Museu de Arte Moderna do Rio supera crise**. In: **Jornal Correio do Povo**, Porto Alegre, 20/11/1977.

_____. **O audiovisual como expressão artística**. In: **Jornal Correio do Povo**, Porto Alegre, 6/3/1976.

_____. **O desencanto das vanguardas**. In: **Jornal Correio do Povo**, Porto Alegre, 7/2/1976.

_____. **O revolucionário Antonio Manuel.** In: Jornal **Correio do Povo**, Porto Alegre, 30/11/1975.

_____. **Problemas: mentalidade burocrática e pouca verba.** In: Jornal **Correio do Povo**, Porto Alegre, 3/11/1976.

_____. **Salão – mais respeito ao artista para salvar imagem.** In: Jornal **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18/3/1978.

_____. **Uma exposição muito louca.** In: Jornal **Lampião**, Rio de Janeiro, n.0, 1978c, p.13. Disponível em: <<http://www.grupodignidade.org.br/blog/cedoc/jornal-lampiao-da-esquina/>> Acesso em 3 mar. 2013.

_____. **Vídeo-tape e arte experimental.** In: Jornal **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25/10/1975.

MORAIS, F. **Contra a arte afluyente - corpo é o motor da 'obra'.** In: **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis, n. 1, ano 64, 1970, p. 45-59.

OITICICA, H. **Esquema geral da nova objetividade.** In MORAIS, F. [org.]. **Continente Sul/Sur**, Porto Alegre, n. 6, 1997, p.309-322.

PÉRET, Flávia. **Imprensa gay no Brasil – entre a militância e o consumo.** São Paulo: Publifolha, 2011

REIS, P. R. O. **Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

SALZSTEIN, S. Meyer Schapiro: a realidade concreta do trabalho de arte. In: SCHAPIRO, M. **Impressionismo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.9-17.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos.** São Paulo: Perspectiva, 1978, p.11-28.

SCHWARZ, R. Notas sobre vanguarda e conformismo. In: **O pai de família e outros estudos.** São Paulo: Paz e Terra, 1978, p.43-48.

Paulo Roberto de Oliveira Reis

Professor do Departamento de Artes da Universidade do Paraná. Publicou os livros “Arte de Vanguarda no Brasil” (Editora Jorge Zahar, 2005) e “O corpo na cidade – performance em Curitiba” (Editora Ideorama, 2010). Realizou a curadoria, juntamente com Maria José Justino e Paulo Herkenhoff, da exposição “PR-BR – produção da imagem simbólica do Paraná na cultura visual brasileira” (Museu Oscar Niemeyer – Curitiba, 2012).