



QUANDO A TRANSVANGUARDA ENCONTROU A “TRANSPICÁLIA”: A NOITE EM QUE A MORENINHA TIROU O CRÍTICO ITALIANO DO SÉRIO

WHEN TRANSAVANTGARDE
MET “TRANSPICÁLIA”:
THE NIGHT A MORENINHA TOOK THE
ITALIAN CRITIC OUT OF HIS MIND

Bianca Andrade Tinoco¹

¹ Doutora em Teoria e História da Arte pela Universidade de Brasília (2021), com menção honrosa no Prêmio Capes de Tese 2022. Bolsista CNPq para doutorado-sanduíche na Universidad Autónoma de Madrid, na Espanha, em 2020. Mestre em Poéticas Contemporâneas pela UnB (2008-2009). Bacharel em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001) com especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil pela PUC-Rio (2005-2006). Integra o Grupo de Pesquisa Musealização da Arte: Poéticas em Narrativas (UnB/UFBA). E-mail: biancatinoco@gmail.com | ORCID: 0000-0002-3650-1363.

Resumo

O artigo trata de uma passagem inusitada ocorrida no Rio de Janeiro em 1987: a ocasião em que uma palestra do crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva, mentor teórico da Transvanguarda europeia, foi atravessada por uma performance do grupo A Moreninha, formado por artistas e críticos em atividade na capital fluminense àquela época. A ação, que expressou ironia e discordância em relação a uma suposta imposição dos conceitos elaborados por Bonito Oliva à produção artística no Brasil, terminou com uma reação agressiva do crítico, seguida de uma entrevista publicada na imprensa carioca na qual ele reprovou a atitude dos artistas e depreciou ícones da cultura brasileira. A performance também marcou um momento de cisão para A Moreninha – a decisão de realizá-la teve como consequência a saída de artistas que ambicionavam renome internacional. A partir de documentos e textos jornalísticos, apresenta-se uma análise da situação frente a uma conjuntura mais ampla das relações entre o sistema da arte e a produção da chamada Geração 80.

Palavras-chave

A Moreninha; Achille Bonito Oliva; Geração 80; Performance

Abstract

The paper refers to an unusual passage in Rio de Janeiro in 1987: a lecture by the Italian art critic Achille Bonito Oliva, theoretical mentor of the European artistic movement Transavantgarde, that underwent artistic intervention by the group A Moreninha, formed by artists and critics active in Rio de Janeiro at that time. The action, which expressed irony and disagreement in relation to a supposed imposition of the concepts elaborated by Bonito Oliva on artistic production in Brazil, ended with an aggressive reaction from the critic, followed by an interview published in the Rio de Janeiro press in which he disapproved of the artists' attitude and disparaged icons of Brazilian culture. The performance also marked a watershed moment for A Moreninha – the decision to carry it out resulted in the departure of artists who were aiming for international renown. Based on documents and journalistic texts, an analysis of the situation is presented in view of a broader context of relations between the art system and the production of the so-called Generation 80.

Keywords

A Moreninha; Achille Bonito Oliva; Generation 80; Performance art

Introdução

O episódio que narramos a seguir é de um tempo analógico. Ocorreu há menos de 40 anos, pouco antes da intensa transformação informacional vivenciada a partir dos anos 1990. Um momento no qual as notícias circulavam mediadas por jornais ou telejornais, no qual se trocavam cartas e a imensa maioria das pessoas sequer sonhava com telefones de bolso e internet. Compreender esse afastamento contextual é um ponto fundamental para a análise de algumas das questões contempladas.

Rio de Janeiro, fevereiro de 1987. Verão, calor e turismo na Cidade Maravilhosa pré-carnaval, dois anos após o fim da ditadura no Brasil, em pleno processo de redemocratização. Na esfera artística, a expressão Geração 80 designava o que havia de mais recente, uma referência direta ou indireta aos jovens alunos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde ocorrera havia dois anos e meio a exposição *Como vai você, Geração 80?*, com curadoria de Marcus Lontra, Sandra Magger e Paulo Roberto Leal. Também dois anos antes, em 1985, a 18ª Bienal de São Paulo apresentara a curadoria *A Grande Tela*, de Sheila Leirner, na qual três corredores de 100 metros de comprimento por 5 de altura exibiram trabalhos de grande formato da nova pintura brasileira e internacional, separadas em intervalos de 20 centímetros. Nesse universo de jovens artistas e críticos de arte se formou A Moreninha, um grupo criado com o intuito de promover visitas a ateliês e discussões sobre o cenário artístico. Um dos integrantes, Enéas Valle (2001, p. 287) afirma sobre os encontros iniciais: “Não havia nome, nem noção de grupo. A emoção das noites de visita chegou a piques inesquecíveis, com gargalhadas colossais encerrando polêmicas monumentais.”

Pois foi no verão de 1987 que A Moreninha se viu frente a frente com o italiano Achille Bonito Oliva – crítico e curador de arte então com grande prestígio na Europa, criador em 1979 do conceito de transvanguarda e um defensor da pintura de caráter expressionista e em grande formato. Em sua terceira visita ao Rio de Janeiro (já havia estado na cidade em 1975 e 1986), ele veio para a inauguração na Galeria Saramenha da exposição de Paola Fonticoli, pintura do *progetto dolce* – outro conceito de autoria do crítico, desta vez para designar um grupo de artistas com trabalhos derivados da transvanguarda.

A abertura da individual de Fonticoli na Galeria Saramenha, com uma palestra de Bonito Oliva, foi a ocasião escolhida pelos integrantes d’A Moreninha para uma performance. Antes de relatar os acontecimentos daquela noite, no entanto, oferecemos mais detalhes sobre os envolvidos a fim de que se possa compreender o desenrolar dos fatos.

então a MORENINHa enTRA EM AÇÃO



Figura 1 Reprodução de colagem de Barrão.

Fonte: DACOSTA, Alexandre; COSTA, André; FONSECA, Claudio et alli. *Orelha*. Rio de Janeiro: Edição independente, 1987, p. 15.

1. Bonito Oliva, o “pai” da Transvanguarda

Historiador e crítico de arte nascido em 1939, professor de história da arte contemporânea desde 1968 em “La Sapienza”, a Universidade de Roma, Achille Bonito Oliva se tornou uma referência internacional ao cunhar o termo Transvanguarda em um artigo publicado em 1979, na revista *Flash art*, e empregá-lo um ano depois no livro *Transvanguarda Italiana*. Citando artistas como Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Sandro Chia, Nicola de Maria, Mimmo Paladino e Nino Longobardi, o crítico (*apud* PONTUAL, 1984, p. 38) defendeu uma geração na qual visualizava “[...] o prazer de uma inaturalidade aberta, que não se priva de recuperar as linguagens, as posições e as metodologias do passado [...]”

Entre os traços característicos desse conjunto, Bonito Oliva identificava o ecletismo e o uso da linguagem como um instrumento de transição, em uma postura de apropriação de fragmentos, motivos ou imagens de obras do passado dissociados de seus primeiros referentes. Conforme descreve José Teixeira Coelho Netto (1995, p. 122), o artista da transvanguarda “não se vê mais obrigado a procurar aquilo que ainda não foi feito e sente-se em liberdade para voltar-se na direção do que bem entender [...]”.

A reverberação da proposta de Bonito Oliva ganhou força em 1980, quando ele compartilhou com Harald Szeemann a direção artística da Bienal de Veneza. A mostra deu visibilidade a uma pintura praticada por jovens, fossem eles transvanguardistas italianos, alemães adeptos do Neo-expressionismo, estadunidenses do decorativismo *pattern* ou da chamada *bad painting* (má pintura).

As vertentes da chamada nova pintura conquistaram ampla difusão no circuito europeu e estadunidense: além da Bienal de Veneza de 1980, destacaram-se, entre outras, a exposição *Europa 79*, em Stuttgart, e as coletivas *Um novo espírito na pintura* (Londres, 1981) e *Zeitgeist*, (Berlim, 1982). Notabilizaram-se nessa época, além dos pintores italianos citados, Philip Guston, Julian Schnabel, Jean-Michel Basquiat, David Salle, Keith Haring, Georg Baselitz, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, A.R. Penck, Sigmar Polke e Gerhard Richter.

Bonito Oliva já era uma referência no meio de arte brasileiro antes de publicar suas ideias sobre a Transvanguarda. Sua popularidade se deve em muito a uma viagem de 40 dias que ele fez ao país em 1975, a convite do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro². Com a finalidade de prospectar artistas para a exposição *Arte Progressiva* – programada pelo MAM para outubro de 1976 e que não chegou a ocorrer –, o crítico italiano passou por sete capitais (Belo Horizonte, Brasília, Cuiabá, Recife, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo), visitando ateliês e ministrando palestras. O período no Brasil é relatado em duas páginas de seu livro *Autocritico automobile attraverso le avanguardie* (1977). Segundo a resenha de Roberto Pontual (31.10.1977) publicada à época do lançamento do livro, Bonito Oliva demonstrava “receio de cair no superficial ou pitoresco”, mas “nem por isto evita inteiramente a atmosfera turística, o olhar superior do europeu tentando entender uma realidade que de princípio ele acha inferior à sua.”

Onze anos depois da primeira estada no país, Bonito Oliva retornou ao MAM, em 1986, para inaugurar a exposição *Transvanguarda e culturas nacionais*, com obras de Antonio Dias, Cildo Meireles, Ivens Machado, Jorge Guinle, Leda Catunda, Leonilson, Roberto Magalhães, Sérgio Romagnolo, Tunga e Victor Arruda. A seleção do crítico destacou artistas com reconhecimento no circuito nacional anterior à difusão das ideias da Transvanguarda no Brasil – apenas Catunda e Leonilson haviam iniciado a carreira nos anos 1980. Frederico Moraes (2010, p. 193) conta que, em uma conferência realizada durante a abertura da mostra, o crítico italiano repisou as ideias básicas da transvanguarda: os conceitos de nomadismo e deriva e a reação dos novos artistas a uma evolução linear da arte. Ainda segundo Moraes (2010, p. 193), Bonito Oliva “[e]m sua palestra assume uma posição nitidamente eurocentrista, ao afirmar que o fenômeno da transvanguarda só seria possível num país como a Itália, ficando os países do Terceiro Mundo na absoluta dependência de modelos e pautas europeias.”³

Nos jornais da época, a reação à postura do crítico e historiador italiano gerava controvérsia. Em texto opinativo publicado no *Jornal do Brasil*, os artistas Roberto Moriconi e Rubens Gerchman (19.01.1986, p. 5) desenvolveram a tese de que a Transvanguarda teria sido inspirada pelas misturas artísticas encontradas por Bonito Oliva no Brasil em sua viagem de 1975: “Achille pretende

2 A visita de Bonito Oliva em 1975 contou com ampla cobertura dos cadernos culturais em jornais do Rio de Janeiro. Entre as entrevistas concedidas pelo crítico italiano, ressaltamos a realizada por Roberto Pontual para o Caderno B do *Jornal do Brasil* (31.07.1975, p.10), reproduzida em Pontual (2013, pp. 267-274).

3 Um dos críticos de arte atentos à chamada Geração 80 no Rio de Janeiro, Frederico Moraes associou em grande medida, naqueles anos, a produção dos jovens artistas aos ideais da Transvanguarda, algo evidente em textos como “Gute Nacht Herr Baselitz ou Helio Oiticica onde está você?”, publicado no catálogo da mostra *Como vai você, Geração 80?* (1984). Assim, a observação sobre a palestra de Bonito Oliva não rechaça os conceitos da Transvanguarda e sim a abordagem do crítico italiano.

colonizar após ser colonizado. Veio nos contar a história que aqui aprendeu”. No mesmo texto, Moriconi e Gerchman adiantavam que viam na Transvanguarda uma “receita e jogada mercadológica, bula, glossário da panaceia do cansaço europeu deste final de século XX” e apostavam que o crítico não encontraria no Brasil um exemplo estrito da teoria defendida por ele. “O planetarismo pretendido por Achille sofre as contingências que definem geograficamente o mundo. Podemos entender paralelos estéticos mas não paralelos éticos.” (MORICONI; GERCHMAN, 19.01.1986, p. 5).

Um traço de desconfiança pode ser encontrado também um ano depois, na cobertura jornalística prévia à abertura da exposição de Paola Fonticoli na Galeria Saramenha, no bairro carioca da Gávea – gerida pelo pintor Victor Arruda e por seu irmão, José Roberto Arruda. A individual, a primeira na carreira da pintora italiana de 25 anos, era a demonstração em terras brasileiras da mais nova criação de Bonito Oliva, o *progetto dolce* – segundo ele (*apud* ROELS Jr., 18.2.1987, p. 2), uma “maturação, uma passagem sem cortes” em relação à transvanguarda, com trabalhos menos autobiográficos e com mais referência a elementos internacionais. Em meio ao relato de uma entrevista com a pintora, Reynaldo Roels Jr. (06.02.1987, p. 7) comenta:

A história se repete, disse certo autor alemão do século passado: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa. No momento exato em que o indivíduo se torna uma realidade inexistente e é transformado em um conceito sociológico, os artistas o recuperam sob uma forma que não deixa de ter seu lado de paródia. Paradoxos da arte.

Até chegar à Galeria Saramenha para proferir a palestra de abertura da exposição de Paola Fonticoli naquele 18 de fevereiro de 1987, Bonito Oliva era, portanto, um crítico e curador respeitado por uma parcela do sistema da arte no Brasil, entendido como possível propagador de talentos nacionais em mercados no exterior; e interpretado por outros como alguém que vive do marketing de suas criações teóricas. A segunda posição foi descrita por Marina Colasanti (11.01.1992, p. 2) tempos depois, provavelmente influenciada pelos fatos que se seguiram: “Exatamente nessa pirotecnia exibicionista começa sua estratégia. Pois é graças a polêmicas, declarações bombásticas e insultos que ele mantém sua presença na mídia, a mesma mídia de que precisa para realizar a parte mais delicada dos trabalhos.”

[...] inventa-se uma teoria, catam-se artistas de algum talento dispostos a adotá-la, combina-se tudo direitinho com alguns importantes intermediários, ou mesmo atravessadores, e sai-se por aí gritando “gênio! gênio!”. Com isso, o inventor da corrente mercadológica, apresentado pela mídia que ele tanto adula como o dono da última teoria, transforma-se em dono do saber e, conseqüentemente, do poder artístico. Com decorrentes, e óbvias, vantagens pessoais e econômicas.

Mas a cada nova teoria corresponde um plantel. E se o esquema for bem-sucedido, os líderes do plantel logo declaram sua independência, assumindo pessoalmente o controle daquele valor que lhes havia sido conferido e esvaziando o poder do seu criador. É preciso então partir para a invenção de novas teorias e novas criaturas. (COLASANTI, 11.01.1992, p. 2)



Figura 2 Visita ao Projeto Hélio Oiticica, em 29/01/1987. Francisco Cunha, Cláudio Fonseca, Paulo Roberto Leal, Lygia Pape, Eneas Valle, Mauricio Bentes, Solange Oliveira, Thomas Valentim, Valério Rodrigues, Beatriz Milhazes, Luis Pizarro, Jorge Barrão, Hilton Berredo, Lucia Beatriz, Judy Valentim, Alexandre Dacosta, André Costa, Luciano Figueiredo e Márcia Ramos (e Ricardo Basbaum, o fotógrafo – foto inserida por colagem).

Fonte: Reprodução de DACOSTA, Alexandre; COSTA, André; FONSECA, Claudio et alli. *Orelha*. Rio de Janeiro: Edição independente, 1987, p. 100.

2. A Moreninha, filha da “Transpicália”

Em entrevista à crítica de arte Ligia Canongia, em 1988, o artista Luiz Zerbini deu o nome de “Transpicália” ao desejo, verificado com frequência entre os artistas brasileiros revelados nos anos 1980, “[...] de devorar o passado, a paisagem cotidiana e seus objetos, que não se esgota em uma apropriação inócua” (CANONGIA, 2010, p. 17). A expressão, na interpretação de Canongia (2010, p. 18), aproximava o tropicalismo à “comilança voraz da cultura”, acrescentando ironicamente ao conceito da Transvanguarda o componente antropofágico: “Como antropófago, o artista dos anos 80 recebia influências de tudo o que o envolvia, inclusive de outros artistas, não temendo incorrer no que Zerbini, à época, já chamava de ‘pirataria’.”

Embora Zerbini não tenha se relacionado diretamente com A Moreninha, a expressão Transpicália combina de modo notável com as ações do grupo – em especial a primeira, em 1º de fevereiro de 1987. O grupo se juntou em 1986 inicialmente sem pretensões artísticas, movido pelo interesse de visitar ateliês, e teve entre seus componentes os artistas Alexandre da Costa, André Costa, Beatriz Milhazes, Cláudio Fonseca, Cristina Canale, Eneas Valle, Gerardo Vilaseca, Hilton Berredo, João Magalhães, Jorge Barrão, Luiz Pizarro, Márcia Ramos, Mauricio Bentes, Paulo Roberto Leal, Ricardo Basbaum, Solange Oliveira e Valério Rodrigues, além do pintor e professor do Parque Lage John Nicholson e do crítico Marcio Doctors.

Depois de alguns encontros e diálogos sobre os rumos da arte brasileira, um debate no ateliê de Barrão trouxe a ideia de uma ação coletiva: um evento, a comemoração à suposta viagem que o pintor Édouard Manet fez até o Rio de Janeiro em 1849 como marinheiro aprendiz – ainda que ele nunca tenha desembarcado na cidade. Foi nesse momento que o grupo ganhou o nome A Moreninha (inicialmente UÁ Moreninha), em homenagem a um fictício grupo homônimo de pintores impressionistas que teria Paquetá como ponto de encontro e estaria fazendo 100 anos⁴.

O objetivo imediato era criar um acontecimento de intervenção na dinâmica própria da imprensa, abusando da temporalidade da mídia, levando-a ao absurdo: criou-se a ficção de que os “artistas da Geração 80” estariam comemorando o centenário do grupo A Moreninha, formado a partir da passagem de Manet pelo Brasil (em 1849) – grupo que congregaria pintores dedicados ao Impressionismo; a homenagem consistiria em uma “maratona de pintura impressionista em Paquetá”. Assim fomos todos à pequena ilha da Baía da Guanabara, sonados, na barca das sete horas de uma manhã ensolarada de domingo, 1º de fevereiro, 1987. (BASBAUM, 2013, p. 32).

O plano foi arquitetado sem que a imprensa soubesse dos pontos inventados. Marcio Doctors escreveu o *press release* dizendo que, a cada mês, aquele conjunto de artistas da Geração 80 faria uma revisão de um “ismo” da história da arte ocidental, em ordem cronológica, até chegar aos próprios anos 1980. E, assim, os integrantes do grupo A Moreninha rumaram para Paquetá, acompanhados por equipes de reportagem locais. Chegando à ilha, os artistas se dirigiram à Pedra da Moreninha, onde encontraram uma banhista que aceitou ser a musa do grupo. Após a publicação das notícias sobre o passeio, os repórteres e críticos perceberam que A Moreninha havia lhes pregado uma peça. Frederico Morais narrou em sua coluna no jornal *O Globo* de 11 de fevereiro uma suposta conversa com uma amiga, sob o título “A vanguarda se repete na Trama, o ‘kitsch’ de Carmem vira modelo”:

Sobre o convescote impressionista na Ilha de Paquetá, ela comentou: “Pois é, no meu tempo de escola de belas-artes, a gente costumava sair em grupos, nos fins de semana, a passear, beber ou para festejar alguma coisa, sem outra intenção que a de se divertir um pouco. Hoje, estes passeios na Cantareira são divulgados nos jornais como atividades vanguardistas, pesquisa história, arte conceitual etc.”⁵

Poucos dias depois, os componentes d’A Moreninha souberam que Achille Bonito Oliva faria uma palestra na Galeria Saramenha. Alguns viram nesse evento a oportunidade de confrontar a autoridade do crítico italiano – que, um ano antes, havia publicado uma lista com três gerações de transvanguardistas

4 *A Moreninha* também é o nome do romance de Joaquim Manuel de Macedo publicado em 1844, cuja ação se passa na Ilha de Paquetá, localizada na Baía de Guanabara.

5 Ricardo Basbaum redigiu uma carta de resposta para o crítico, entregue à redação de *O Globo*. Segundo o artista, ela não foi publicada, mas o recebimento foi confirmado pelo crítico, que comentou o texto da correspondência tempos depois em uma palestra na Casa de Cultura Laura Alvim, em Ipanema.

brasileiros, seguida da exposição *Transvanguarda e culturas nacionais*, para a qual nenhum dos artistas d'A Moreninha fora chamado. Enéas Valle (2001, p. 289) ironizou a seleção: “Entre os artistas, emudecidos de pasmo, quase se podia ouvir a indignação: E eu?! Onde foi parar o meu rótulo?!”

Os integrantes d'A Moreninha decidiram, então, realizar uma ação durante a conferência. Nem todos, é verdade: a decisão motivou a saída de Daniel Senise, Beatriz Milhazes, Luiz Pizarro e Maurício Bentes, entre outros. “Evidentemente, desafiar Bonito Oliva não era boa coisa, porque ele era, e ainda é, uma pessoa extremamente importante no circuito internacional das artes”, lembra Doctors (2009).

3. Certa noite, na Galeria Saramenha...

Em meio aos preparativos finais para a abertura da exposição de Paola Fonticoli na Galeria Saramenha, naquele 18 de fevereiro de 1987, eis que o telefone toca. Uma ligação anônima. O pintor e galerista Victor Arruda tomou conhecimento, desse modo, de que uma performance ocorreria durante a palestra de Achille Bonito Oliva marcada para aquela noite. Chegado o momento da apresentação do crítico, Arruda se dirigiu à plateia com a proposta: a performance poderia acontecer, porém antes ou depois da palestra, não durante. Os presentes se manifestaram pela performance após a fala de Bonito Oliva.

Ora, na audiência já estavam infiltrados alguns dos integrantes d'A Moreninha, preparados para começar as ações previstas logo que recebessem o sinal. O combinado era de uma ação rápida, em torno de 15 minutos. Oliva começou a apresentação, em italiano e sem tradução, e Enéas Valle, posicionado na primeira fila e de costas para o crítico, assistia à fala por um espelho retrovisor. Poucos minutos depois, pessoas na plateia, com orelhas de burro coloridas, feitas de papel, começaram a se levantar e se sentar. Cinco garçons – Ricardo Basbaum, Barrão, Alexandre Dacosta, Marcia Ramos e Lucia Beatriz – começaram a circular pelo espaço da palestra oferecendo balas aos ouvintes, e Basbaum depositou um torrão de açúcar na água do palestrante que explicava o *progetto dolce*. Em dado momento, recorda Basbaum (2013, p. 34), o crítico comentou: “o que está acontecendo aqui é uma performance, forma de arte ultrapassada, típica dos anos 1970...”

Basbaum ligava e desligava, em sua bandeja, um gravador misturando trechos de filósofos pré-socráticos com a música sertaneja *Não quero nem saber*, de Pirapó & Cambará. Oliva perdeu a paciência e deu um soco na bandeja de Basbaum, onde estava o gravador, em direção ao chão. Paulo Roberto Leal, que estava ao lado da cena, levantou-se e gritou: “Vai bater em artista lá na sua terra!”. “Desnecessário descrever a cena tragicômica, confusão armada e debandada geral do grupo para fora da galeria (eu ainda gritei “Moreninha!”). Pelo vidro, víamos que Enéas Valle ainda ficara por lá, observando a palestra recomeçada pelo espelho retrovisor.” (BASBAUM, 2013, p. 34). Na saída da galeria, eles encontraram Márcia X, vestida como o personagem de filmes de ação Rambo, e Alex Hamburger, com um chapéu de papel e uma espada do herói de desenho animado He-Man – eles haviam chegado atrasados para a ocasião.

Longe dos integrantes d'A Moreninha, e equivocadamente informado de que o artista Milton Machado era um dos organizadores da ação, Bonito

Oliva ainda passou por outro momento constrangedor. Após a palestra, dirigiu a Machado uma série de xingamentos e, ao ser questionado pelo artista sobre o motivo da agressividade, não se retratou. Inconformado, Machado lançou o uísque que estava bebendo no rosto do crítico e, em seguida, arremessou o copo, que se espatifou no chão da galeria (REINALDIM, 2012, p. 154).

Bonito Oliva se negou a comentar a ação d'A Moreninha logo após o episódio, mas uma semana depois o *Jornal do Brasil* publicou a matéria "Cultura sambista", em que Oliva rebaixou artistas como Jorge Amado, Vinicius de Moraes e Rubens Gerchman, e disse que o Brasil caiu no que chamou de "cultura sambista", uma pesquisa de raízes populares e busca da simplicidade da obra e da identidade nacional. A publicação desagradou à classe artística, ferindo o orgulho de artistas plásticos, sambistas e escritores, em um debate público alimentado pelos cadernos culturais. Em 1º de março, foi publicado pelo *Jornal do Brasil* o especial "Cultura também dá samba", em que as opiniões do italiano foram debatidas em uma mesa redonda com Marcio Doctors, Antonio Manuel, Valério Teixeira, Milton Machado, Paulo Roberto Leal, Luciano Figueiredo, Marcus Lontra, Jorge Barrão e Ricardo Basbaum.

4. Criatura contra criador? Observações a partir do embate

Proferida logo após a palestra de Bonito Oliva, uma opinião do diretor de Artes Visuais da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, Everardo Miranda, evidenciou uma aparente contradição na ação d'A Moreninha: a de que participantes do grupo haviam se beneficiado do "golpe mercadológico" da Transvanguarda criada pelo crítico italiano. "É a criatura se voltando contra o criador" (MIRANDA *apud* ROELS JR, 20.02.1987, p. 1).

Integrante d'A Moreninha, o crítico Marcio Doctors argumentou na ocasião que "pode-se estar ligado a um movimento e ser crítico dele", e ainda que aquela era uma oportunidade para "debater o esgotamento de linguagens" (ROELS JR, 20.02.1987, p. 1). Basbaum, que entrou no grupo que veio a se tornar A Moreninha após ser convidado por Beatriz Milhazes e Daniel Senise, lembra que os pintores comentavam nas reuniões a insatisfação em relação ao que se falava deles: "Mesmo aqueles contemplados pelo estereótipo da volta à pintura não gostavam de certas expressões como 'prazer de pintar' e 'má pintura', também se sentiam desconfortáveis frente a esse clichê diluidor." (BASBAUM, 2009).

O incômodo dos artistas em corporificar um modelo criado por e para terceiros é um ponto chave da argumentação de Doctors no texto "A experiência estética da invenção como radicalidade estética da vida", capítulo do livro *Orelha* (1987), lançado pelos remanescentes d'A Moreninha⁶. De acordo com Doctors (2001, p. 292), nas duas ações promovidas, a proposta do grupo era de "uma interferência na linearidade dos pensamentos da história da arte e da

6 Os integrantes d'A Moreninha decidiram publicar suas versões sobre a criação do grupo e as ações empreendidas, através de ensaios, fotografias, colagens, poemas e desenhos. O resultado foi o livro *Orelha*, para o qual colaboraram Alexandre Dacosta, André Costa, Cláudio Fonseca, Cristina Canale, Enéas Valle, Gerardo Vilaseca, Hilton Berredo, John Nicholson, Jorge Barrão, Lucia Beatriz, Márcia Ramos, Marcio Doctors, Paulo Roberto Leal, Ricardo Basbaum, Solange Oliveira e Valério Rodrigues. Na mesma época, foi filmado o vídeo *Orelha*, sob direção de Sandra Kogut. Nele, Enéas Valle comentava assuntos artísticos enquanto passava por uma operação para corrigir suas orelhas de abano.

crítica de arte, indicando, assim, a possibilidade de uma outra territorialidade, que, necessariamente, implica em redefinição, rearranjo e acomodação de forças.” Ao defender *A Moreninha*, Doctors se aproxima de elementos associados à Transvanguarda e a outras vertentes europeias e estadunidenses dos anos 1980, como o pastiche – o que pode ser lido, em outra chave, como uma filiação aos ideais que balizaram a Tropicália. Em seu levante de questionamento ao niilismo – motor da Transvanguarda e responsável, segundo Doctors (2001, p. 295), por “uma forma de anestesia visual, em que tudo se iguala, porque parte do pressuposto de que vivemos a saturação de imagens” –, *A Moreninha* expressava a intenção de ser vinculada a Guimarães Rosa, Gilberto Gil, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Mário Pedrosa, Villa-Lobos e Tom Jobim. Lígia Canongia (2010, p. 42) avalia: “[p]ara eles, o artista brasileiro já tinha familiaridade histórica suficiente com a antropofagia, com a deglutição errática da modernidade, e suas referências estavam muito mais amparadas no hibridismo de nossos próprios modelos modernistas do que com o passado europeu.”

Verifica-se, assim, um descompasso de expectativas. Enquanto um número considerável de críticos e curadores brasileiros e estrangeiros alimentava a esperança de uma aproximação entre a produção artística no Brasil e a encontrada nas feiras e grandes exposições europeias e estadunidenses, um contingente de artistas se sentia aprisionado criativamente ao ser pressionado a corresponder a padrões internacionais que não se alinhavam a sua poética, construída em uma relação de diálogo e embate com as referências tropicalistas ainda latentes na cultura brasileira – mesmo que suas obras também carregassem elementos coincidentes com os de trabalhos de seus pares no exterior. Assim, os textos curatoriais da época expressam uma euforia que não necessariamente encontrava ressonância entre os artistas – mesmo naqueles que começavam a se inserir no mercado internacional.

O olhar dos agentes culturais estrangeiros [...] guardava ainda o caráter etnocêntrico de quem vê o mundo sob uma ótica hegemônica, segura das rédeas de um sistema que se globalizava. Por força da pobreza institucional reinante naquele recente Brasil pós-ditadura, e da falta de consciência pública na condução de políticas culturais eficientes, pensou-se que, ao final, apenas nos conformávamos com as convenções ditadas pelo poder influente de potências como a europeia e a norte-americana. (CANONGIA, 2010, p. 42).

Nesse sentido, a exposição *Transvanguarda e culturas nacionais* elaborada por Bonito Oliva para o MAM no Rio de Janeiro, em 1986, retorna como uma incógnita: o levante d’*A Moreninha* contra o crítico teria ocorrido caso ele tivesse incluído na mostra mais representantes da Geração 80? Dentre os dez selecionados, pelo menos cinco provavelmente faziam parte da lista planejada dez anos antes pelo crítico para a exposição *Arte Progressiva* (de 1976, que fora cancelada pelo MAM), uma vez que já tinham produção no período e possivelmente foram visitados durante a estada de Bonito Oliva no país em 1975⁷. É

7 Refiro-me aqui a Cildo Meireles, Ivens Machado, Roberto Magalhães e Tunga – além de Antonio Dias, que conhecia Bonito Oliva pelo menos desde 1971, quando participou da Bienal de Paris integrando a representação italiana a convite do crítico (CERON, 2015). Cabe apontar que em 1974, no ano anterior à primeira visita do crítico italiano ao Brasil, Dias havia apresentado uma exposição individual na Sala Monumental do MAM-Rio.

impreciso afirmar que uma leitura cuidadosa da produção brasileira posterior ao advento da Transvanguarda, com a inclusão de mais artistas em ascensão e de obras com categorias de linguagem variadas na coletiva de 1986, seria suficiente para evitar o incômodo gerado pelo crítico italiano no meio artístico carioca. As declarações de Bonito Oliva durante a conferência de abertura da mostra, pelo que se nota nas reações de Roberto Moriconi, Rubens Gerchman e Frederico Morais aqui relatadas, aderiram à imagem do crítico (ou confirmaram, para alguns) uma percepção elitista e xenofóbica, insensível à capacidade intelectual e criativa brasileira.

Basbaum (2009) considera que A Moreninha marcou o final da Geração 80, em 1987, como um levante em prol de uma nova leitura, para além dos clichês: “Nos anos 1980, alimentava-se uma imagem estereotipada da produção do período, só se repetia clichês e não se via os trabalhos diretamente. Eu entendo A Moreninha como um esforço para colocar no circuito uma fala crítica [...]”. Em uma análise posterior, no entanto, o artista avalia que talvez a inexperiência do jovem grupo de artistas não tenha permitido dar o enfoque adequado, por exemplo, à performance na palestra de Bonito Oliva e aos debates que se seguiram.

Minha impressão é que o momento foi subaproveitado como foco de discussões interessantes: esta ação apenas tornou visível a fragilidade e a extrema “pessoalidade” das relações entre os personagens do ambiente de arte local – o que facilita tanto amizades como inimizades, e dificulta uma inserção mais consistente do trabalho. (BASBAUM, 2013, p. 36)

5. Uma história em reescrita

A Moreninha terminou pouco depois da performance na Galeria Saramenha, tendo como últimos atos a exposição *Lapada show*, no espaço de um antigo antiquário sob propriedade de Marcio Doctors, e o lançamento do livro e do vídeo *Orelha*, todos em 1987. Na mostra, os integrantes do grupo exibiram seus trabalhos individuais – que deixaram evidente, pelo menos para Ricardo Basbaum (2013, p. 37), um alinhamento mais de ideias que de linguagem artística entre os colegas de grupo: “Estranho, curioso, o processo do trabalho coletivo: pessoas de diferentes percursos encontram-se e realizam uma série de atividades para depois, aos poucos, seguirem seus caminhos – e o grupo se desfaz, nunca se percebe bem como.”

Achille Bonito Oliva continuou sua carreira de sucesso como curador, vindo a ser responsável pela curadoria da Bienal de Veneza de 1993 e da seção da Europa Ocidental na 23ª Bienal de São Paulo de 1996. O momento polêmico vivenciado naquele verão em 1987 não encontrou reverberação no exterior e não teve reflexos na trajetória do crítico além de uma desconfiança do público de arte carioca.

Durante muitos anos, a narrativa da Geração 80 como um conjunto de artistas dedicados massivamente à pintura foi a que vigorou dentro e fora do Brasil. As grandes telas deram a tônica das exposições comemorativas de 20 anos daquele momento, como o segmento Anos 80/89 de *Caminhos do contemporâneo 1952/2002*, no Paço Imperial (RJ) e na Pinacoteca do Estado de São Paulo;

2080, no Museu de Arte Moderna de São Paulo; *Onde está você, Geração 80?*, no Centro Cultural Banco do Brasil (RJ/SP/DF); e *80/90 modernos pós-modernos etc.*, no Instituto Tomie Ohtake (SP).

Aos remanescentes d'A Moreninha e a alguns artistas e críticos que experimentaram a multiplicidade de experimentos da década, coube a tarefa de guardar fotos e recortes, conceder entrevistas e palestras, redigir artigos e livros (nos casos de Basbaum e Doctors) e lembrar periodicamente que nem só de pintura se constituiu uma geração. Nas últimas duas décadas, estudos acadêmicos como os de Ivair Reinaldim (2012) e Leonardo Bertolossi (2014), entre tantas outras investigações – e, modestamente, também minha dissertação *Performance e Geração 80: Resgates* (TINOCO, 2009) –, contribuíram para leituras mais complexas acerca do período.

Ainda há muito o que ser contado para fazer jus à profusão de experimentos, trocas e discursos de uma década de intensas transformações – ainda que ainda em marcos analógicos. Uma década que em grande medida lançou as bases para a arte contemporânea do Brasil em nossos dias, não ao copiar ou corresponder a modelos, mas ao ousar oferecer o que nos diferencia.

REFERÊNCIAS

BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BASBAUM, Ricardo. Entrevista concedida à autora em 26 de fevereiro de 2009. Áudio. 150 min.

_____. Cérebro cremoso ao cair da tarde. In: _____. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. pp. 31-37.

BERTOLOSSI, Leonardo Carvalho. *Arte enquadrada e gambiarra: identidade, circuito e mercado no Brasil (anos 80 e 90)*. Tese (Pós-graduação em Antropologia Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-06082015-133310/publico/2015_LeonardoCarvalhoBertolossi_VOrig.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2023.

CANONGIA, Ligia. *Anos 80: embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 2010.

CERON, Ileana Pradilla. Cronologia. In: *MULTIARTE*. Antonio Dias, set. 2015. Disponível em: <<https://www.galeriamultiarte.com.br/antonio-dias/>>. Acesso em: 29 fev. 2024.

COLASANTI, Marina. A arte, de cara para a parede. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11.jan. 1992. Caderno B, p. 2. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pesq=%22achille%20bonito%20oliva%22&pagfis=66839. Acesso em: 30 ago. 2023.

DACOSTA, Alexandre; COSTA, André; FONSECA, Claudio et alli. *Orelha*. Rio de Janeiro: Edição independente, 1987.

DOCTORS, Marcio. A experiência estética da invenção como radicalidade estética da vida. In BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, pp. 292-298.

_____. Entrevista concedida à autora em 20 de março de 2009. Áudio, 80 min.

MORAIS, Frederico. A vanguarda se repete na Trama, o 'kitsch' de Carmem vira modelo. *O Globo*. Rio de Janeiro, 11 fev. 1987. Segundo Caderno, Artes Plásticas, p. 3.

_____. Arte brasileira: cortes e recortes - sétima parte: 1981-1988. In: SORAIA CALS ESCRITÓRIO DE ARTE. *Leilão de julho de 2010*. Rio de Janeiro, Soraia Cals Escritório de Arte, 2010, pp. 11-232. Disponível em: <<https://issuu.com/soraiaicals/docs/julho2010>>. Acesso em: 1 set. 2023.

MORICONI, Roberto; GERCHMAN, Rubens. Os vários calcanhares do Sr. Bonito. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1986. Caderno B/ Especial, p. 5. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=%22achille%20bonito%20oliva%22&pagfis=160494>. Acesso em: 30 ago. 2023.

NETTO, José Teixeira Coelho. *Moderno pós moderno – modos & versões*. São Paulo: Iluminuras, 1995. 3ª Ed.

PONTUAL, Roberto. Bonito Oliva: o estado atual da arte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 out. 1976. Caderno B/Artes plásticas, p. 2. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22achille%20bonito%20oliva%22&pagfis=109249>. Acesso em: 26 nov. 2023.

_____. *Explode geração!* Rio de Janeiro: Avenir, 1984.

_____. Achille Bonito Oliva: A arte e o sistema da arte. In: PUCU, Isabela; MEDEIROS, Jacqueline. *Roberto Pontual: Obra crítica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013, pp. 267-274.

REINALDIM, Ivair Junior. *Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil*. Tese (Pós-graduação em Artes Visuais), Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, EBA/ UFRJ. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://www.academia.edu/5422453/Arte_e_cr%C3%ADtica_de_arte_na_d%C3%A9cada_de_1980_v%C3%ADnculos_poss%C3%ADveis_entre_o_debate_te%C3%B3rico_internacional_e_os_discursos_cr%C3%ADticos_no_Brasil>. Acesso em: 30 ago. 2023.

ROELS JR., Reynaldo. Contatos imediatos de uma nova tendência. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 fev. 1987. Caderno B, Artes plásticas, p. 7. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=%22achille%20bonito%20oliva%22&pagfis=191537>. Acesso em: 30 ago. 2023.

_____. A maturidade de um projeto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 fev.1987. Caderno B, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015_1987_00314.pdf> Acesso em: 30 ago. 2023.

_____. “Dolce” x doces. Festival de agressões. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 fev.1987. Caderno B, Artes plásticas, p. 1. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&Pesq=%22achille%20bonito%20oliva%22&pagfis=192759>. Acesso em: 30 ago. 2023.

TINOCO, Bianca Andrade. *Performance e geração 80: resgates*. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/7272>>. Acesso em: 27 nov. 2023.

VALLE, Enéas. Os geodemas de Uá Moreninha. In: BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, pp. 285-291.

Submetido em: 01/09/2023

Aceito em: 30/12/2023