

ROTEIRO BONITO OLIVA

- 1 - CONCENTRAÇÃO ATÉ ÀS 17h
PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO
DRENTAS (PAULO COMPRO)
BARBANTINHOS (TESTE - HILTON COMPRO)
E DISCUSSÃO
- 2 - 20h CHEGADA NA SARAMENHA.
A MORENINHA SE ESPANTA NAS
CADENAS E OS GARÇONS SE
ESCONDEM
- 3 - INÍCIO DA PAUSTRÁ.
A MORENINHA ACENDE OS BARBANTES
- 4 - AOS "CINCO MINUTOS" DE PAUSTRÁ
INICIA O SENTÁ-LEVANTA. SENTÁ BEMADO.
- 5 - IMEDIATAMENTE APÓS, ENTRAM OS
GARÇONS SETVINDO MOEDAS DE
CITOLATE E TORRÕES
- 6 - A MORENINHA COLUCA AS DRENTAS
- 7 - ~~PAULO LIGA O RÁDIO~~
OS GARÇONS ANUNCIAM "O DOCE ACABOU"
- 8 - A MORENINHA EXCLAMA "OH! AH!"
- 9 - PAULO LIGA O RÁDIO
ENÉAS CANTA ÓPERA
E OCORREM OUTRAS MANIFESTAÇÕES
INDIVIDUAIS.

EM TORNO DE UMA AÇÃO DE “A MORENINHA”: algumas questões acerca do debate crítico na década de 1980

Ivaír Reinaldim

A Moreninha Achille Bonito Oliva
debate crítico década de 1980

Tomando como parâmetro uma ação específica do coletivo carioca A Moreninha, ocorrida em 18 de fevereiro de 1987, é possível traçar um breve perfil de algumas questões suscitadas a partir dos vínculos e conflitos existentes entre a teoria da Transvanguarda e certa crítica de arte no Brasil, durante a década de 1980.

Um dos críticos mais influentes no meio de arte durante os anos 80, cujas ideias encontraram forte repercussão internacional, foi o italiano Achille Bonito Oliva, sobretudo pelo fato de, entre aqueles que se dedicaram ao largamente abordado fenômeno de “retomada da pintura” naquele período, não só se propor a desenvolver uma análise dos aspectos que envolviam algumas transformações ocorridas na produção de arte, mas também a elaborar uma teoria a partir de uma nova condi-

ção cultural que começava a se insinuar desde meados dos anos 70. Enquanto os diversos movimentos e exposições cujo foco era a pintura, de modo geral, apresentavam textos que se referiam a questões mais localizadas, ABO – como o crítico frequentemente é conhecido – procurou desenvolver estrategicamente um conjunto de questões que pudesse extrapolar as fronteiras nacionais de seu país de origem. Assim, se em um primeiro momento preocupou-se em definir uma identidade teórica para o grupo de jovens artistas que agregou em torno de si, batizando-os de Transvanguarda Italiana, cerca de dois anos mais tarde expandiu suas avaliações para o meio de arte ocidental como um todo (ou mais precisamente, Europa e Estados Unidos), definindo o que chamou de Transvanguarda Internacional.

AROUND AN ACTION OF “A MORENINHA”: some questions regarding critical discussion in the 1980s | *Taking as a parameter one specific action from the “carioca” collective A Moreninha, which occurred on February 18, 1987, it is possible to trace a brief profile of some issues raised from the bonds and disputes existing between the Trans-avant-gard theory and a certain art review in Brazil in the 1980s.* | A Moreninha, Achille Bonito Oliva, Critical discussion, 1980s.

Roteiro
Único documento existente da intervenção do coletivo A Moreninha na palestra do crítico Achille Bonito Oliva na Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, imagens cedidas pelo artista Ricardo Basbaum

Em meio a isso, ABO esteve no Brasil pelo menos em três momentos distintos (até o final da década de 1980): o primeiro deles em 1975, quando permaneceu no país durante três meses, com o intuito de melhor conhecer a produção nacional e recolher dados para a organização de uma mostra internacional sobre arte brasileira, projeto não realizado na época devido a seu alto valor orçamentário (desdobrando-se apenas em duas páginas dedicadas ao tema em seu livro *Autocrítico automobile*);¹ na segunda estada, mais curta, em janeiro de 1986, proferiu duas conferências, no MAM-SP e no MAM-RJ, tendo organizado no museu carioca, em paralelo, uma exposição com obras de artistas brasileiros intitulada *Transvanguarda e Culturas Nacionais*;² por fim, em fevereiro de 1987, quando se tornou pivô de uma polêmica que extrapolou o âmbito mais específico das artes visuais e cujo estopim foi um comentário publicado no *Jornal do Brasil* em que criticava uma ação realizada pelo coletivo A Moreninha, formado por jovens artistas que em sua maior parte, anos antes, haviam participado da paradigmática mostra *Como vai você, Geração 80?*³

Com a realização da exposição individual da artista italiana Paola Fonticoli na Galeria Saramenha, seu proprietário, o também artista Víctor Arruda, convidou ABO para vir ao Brasil proferir uma palestra (em língua italiana), com o intuito de divulgar o que na ocasião era seu mais “novo” movimento artístico, o *Progetto Doce*, espécie de distensão conceitual da *Transvanguarda*. A ocorrência de um happening durante o evento, porém, mudaria a direção do debate: enquanto alguns artistas na plateia colocavam ‘orelhas de burro’ feitas de papel, bandejas de ‘doces’ e ‘santinhos’ eram oferecidas aos presentes por cinco ‘garçons’, ao mesmo tempo em que um gravador tocava músicas rurais entrecortadas com narrações de tre-

chos extraídos dos escritos do filósofo Heráclito. Bonito Oliva havia sido avisado com antecedência da ação por meio de uma ligação feita à galeria e recomendara que os artistas se manifestassem antes do início da palestra ou então abortassem a ideia. Ao não ter sua vontade respeitada, apresentou reação extremada, encerrando a “tentativa de discussão” com um murro no gravador do artista Ricardo Basbaum. Foi então que Paulo Roberto Leal, outro dos ‘moreninhos’ ali presentes, gritou: “Agressão aqui, não. Agressão, na sua terra.” Após o incidente, os artistas se retiraram da galeria, exceto Enéas Valle, que estava sentado de costas para ABO e havia assistido a todo o ocorrido através de um espelho retrovisor.⁴

A postura e as declarações de Bonito Oliva geraram certo mal-estar, fosse no plano das conversas pessoais mais restritas, fosse na dimensão ampla e acalorada dos debates, trazendo à tona a clássica discussão acerca da interferência de agentes estrangeiros numa cultura sobre a qual supostamente não possuíam conhecimento suficiente. O ápice desse debate ocorreu a partir da contrarreação do crítico ao happening, às vésperas do Carnaval de 1987, momento em que ABO externou publicamente seu diagnóstico negativo. O crítico identificava como verdadeiro equívoco a persistente ênfase por parte de intelectuais, políticos e artistas brasileiros no que chamou de “cultura sambista”, procurando assim reduzir a identidade nacional à simplificação das raízes populares, bem como a obras meramente folclóricas – fossem elas musicais, literárias ou plásticas –, fundamentadas numa espécie de arcaísmo generalizado (singeleza formal, comunicação retórica e busca ansiosa do nacionalismo), ou seja, a uma “imagem carnavalesca”, feita especialmente para satisfazer o interesse estrangeiro pelo exotismo. Com esse argumento, concluía enfim que a juven-

tude brasileira não poderia possuir base cultural satisfatória, o que explicaria a aptidão dos artistas para “copiar indiscriminadamente modelos provenientes do exterior”, desqualificando desse modo a ação de A Moreninha, mediante a deslegitimação dos próprios participantes como “artistas”.⁵

A proporção alcançada pela declaração, que em si foi mais abrangente do que a discussão originalmente colocada em pauta pelo coletivo, reforçava o conflito do meio artístico brasileiro entre, por um lado, suas características locais e, por outro, a gradual ênfase sobre a internacionalização da arte. Curiosamente, cabe ressaltar que os mesmos critérios utilizados por ABO para condenar certa tendência ‘negativa’ na produção cultural brasileira, a saber, “ênfase sobre a identidade nacional”, “uso de alusões a manifestações arcaicas” e “recorrência a referências provenientes de outras culturas ou mesmo da história da arte em geral (europeia e norte-americana)” constituíam predicados que, num grau ou em outro, eram explicitados e defendidos em seus textos como importantes características da Transvanguarda.

Ao cunhar o termo transvanguarda, acrescentando um sentido de ‘superação’ à semântica da palavra geratriz (o prefixo trans- indica movimento para além de algo), ABO aparentemente passava não só a desabilitar a noção de vanguarda para a arte que vinha sendo produzida, como também certa posição política que desde o início do século 20 fora assumida por artistas e movimentos amplamente reconhecidos pelo meio e pela historiografia da arte. Em 1979, quando o termo foi criado, o crítico afirmava que os jovens artistas italianos que ganhavam destaque naquele momento haviam passado a atuar em um “campo móvel”, explicitando que através da recorrência ao “nomadismo como operatividade artística”, a transvanguarda poderia ser entendida como “trânsito da noção experimental da vanguarda”.⁶ Em 1982 seu *projeto* expandiu-se definitivamente além das fronteiras italianas, ganhando o novo epíteto de Transvanguarda Internacional, mediante a edição de livro homônimo, em que o crítico mantinha a estrutura geral de sua tese, porém contextualizada em campo mais amplo, englobando artistas de diferentes nacionalidades.⁷

Fotos de Ricardo Leoni



No final da maratona, com o resultado do trabalho impressionista nas mãos, o grupo se reuniu para a pose clássica

De fato, não eram as ideias do crítico em si que estavam sendo questionadas por meio do *happening*, mas acima de tudo as estratégias de divulgação por ele adotadas, uma vez que era visto como alguém fortemente comprometido com os interesses do mercado de arte. O que os 'moreninhos' pretendiam, em suma, era incitar o debate. O nome do grupo era referência à pedra de mesmo nome, na ilha de Paquetá, onde ocorreu sua primeira ação. Constituiu-se pela soma de artistas, contava com a presença do crítico Márcio Doctors e se reunia com o objetivo de aprofundar e discutir aspectos referentes às artes plásticas em geral, aos movimentos internacionais, mas também às relações existentes no meio brasileiro de arte e, mais especificamente, carioca.⁸ Esses artistas percebiam a necessidade de reabilitar o hábito da discussão artística, a partir do trabalho que eles mesmos produziam e para isso realizavam encontros periódicos em seus ateliês. Acreditavam que a produção crítica local ou parecia ignorar sistematicamente a jovem produção de arte, sobretudo se não se enquadrasse no epíteto tradicional do gênero "pintura", ou pouco enfrentava as problemáticas e relações despertadas e/ou propostas por esses trabalhos, na maior parte do tempo constituindo o que poderia ser entendido como jornalismo cultural. A partir desses aspectos, duas considerações podem ser estabelecidas.

Ao examinarem a relação entre teoria e produção de arte na década de 1980, os integrantes de A Moreninha passaram a questionar o que em si era uma das mais bem sucedidas construções da crítica de arte brasileira daquela década, declarando que as ações do coletivo marcavam "o fim da Geração 80". Se em meados do decênio (c. 1984-1986) houve ênfase por parte de muitos críticos (bem como do mercado de arte) na pintura produzida pelos jovens artistas, relacionando-a à

retomada da democracia no país, a partir da segunda metade da década, entretanto, começava a delinear-se novo momento, em que o entusiasmo inicial pela pintura perdia força, permitindo que outros discursos encontrassem 'fissuras' pelas quais se pudessem manifestar e assim questionar tal hegemonia. Para os artistas que faziam parte do grupo, o novo contexto cultural exigia uma relação não mais distanciada entre "o crítico que rotula" e o "artista que meramente produz", uma vez que era cada vez mais evidente o descompasso entre a pluralidade dos trabalhos, a crítica e o meio de arte como um todo.

Partindo de um texto de Frederico Morais publicado uma semana antes da palestra de ABO, o artista Ricardo Basbaum formalizou a posição do coletivo frente à crítica de arte através de uma carta enviada ao jornal *O Globo*. Em primeiro lugar, no texto de Morais, tornava-se evidente que o crítico passava a condenar desde a repetição exaustiva de várias tendências dos anos 60 na arte produzida naquele momento, o que identificava como "história da arte reduzida a almanaque", até a publicidade exacerbada em torno de ações artísticas como a que o coletivo promoveu na Ilha de Paquetá – estimulando a "pintura ao ar livre" –, amplamente noticiada nos jornais e na televisão.

Na carta endereçada "Aos leitores de *O Globo*, Frederico Morais, críticos, artistas e interessados em arte", mesmo que Basbaum parabenizasse o crítico por haver externado em público sua opinião, atitude rara no âmbito da crítica jornalística, não deixava de explicitar claramente seu descontentamento: "se a produção artística dos últimos tempos tem sido muito intensa, inexistentes têm sido as reflexões e discussões acerca dessa produção". A partir daí, desferia um veredito mordaz:

Em minha opinião, a característica mais mar-

cante do artigo em questão é revelar que Frederico Morais é, no momento, um crítico incapacitado a discutir a questão da arte nos anos 80. Não dispõe de instrumental teórico para refletir sobre as respostas formais e comportamentais que aqueles que se propõem a produzir arte hoje assumem e exprimem em suas obras e em suas posturas frente à relação com a imprensa e o circuito de arte (a arte também vive da linguagem comportamental dos artistas). Mas Frederico não precisa sentir-se, por causa disso, o último dos homens (ou dos críticos): talvez nenhum crítico atuante hoje (ou outros livres-pensadores) possa, com total propriedade, exprimir profundos pensamentos acerca dos atuais fenômenos artísticos: esta é uma característica desse final de milênio, marcado por uma real crise do pensamento ocidental, que se reflete implacavelmente por todos os setores da cultura. O momento mostra-se então de forma aberta, iniciante, fértil para descobertas e invenções, já que este é o único caminho. E o artigo citado não demonstra qualquer esforço para se mergulhar nas razões e motivações da arte e dos artistas dos anos 80, preferindo optar pela preguiça mental e pelo olhar automático e ligeiro dos que olham já sabendo que não querem ver nada. Sem dúvida que, para aquele que deseja mergulhar criticamente na produção artística atual, o trabalho é muito mais árduo hoje, pela escassez (ou excesso) de parâmetros e referências. Mas é indesculpável que por isso assumam-se atitudes de antemão negativistas e obscuras, negando a possibilidade da reflexão.⁹

Ao afirmar que Frederico Morais não estava mais “capacitado a acompanhar a arte de seu tempo”, Basbaum invertia o julgamento deslegitimador,

reforçando que o crítico deveria pelo menos aproximar-se mais dos artistas, visitando-os em seus ateliês, participando eventualmente de seus grupos de discussão e/ou conferindo suas intituladas “atuações subterrâneas”. Interrogava ainda a inabilidade do crítico para compreender “a relação que os artistas dos anos 1980 estabeleciam com a mídia”, conscientes das estratégias de poder que os meios de comunicação exercem na sociedade tanto quanto o uso equivocado do termo “vanguarda”, uma vez que em nenhum momento A Moreninha procurou se definir enquanto tal. Se as noções de performance ou happening motivavam essa aproximação com o vanguardismo em arte, Basbaum terminava por questionar os motivos da ausência de referências críticas a trabalhos e propostas que tradicionalmente não se adequavam aos espaços institucionais e ao mercado, reforçando a marginalidade com que tais ações eram consideradas pelos críticos de arte.

Para Basbaum, enfim, era justamente a produção ‘multimidiática’ (abrangendo os campos de investigação da performance e das novas mídias) que colocava em xeque a atuação e a abordagem crítica da década de 1980. Fato é que ao se considerar atualmente essa produção, torna-se evidente que nenhum crítico brasileiro atuante na década de 1980 foi capaz de desenvolver análise mais profunda sobre o tema, abordagem teórica que pudesse contrapor-se aos discursos críticos hegemônicos referentes à pintura, ou, pelo menos, que procurasse ampliar a abrangência de tal análise, enfatizando aspectos comuns na ampla variedade de propostas artísticas do período. Cabe reforçar que, assim como o que ocorreu nas décadas de 1960 e 1970, foram os próprios artistas que passaram a assumir uma posição teórica no meio de arte, com o intuito de preencher as lacunas impostas pelo descaso da crítica de arte vigente.

Cultura sambista

Crítico italiano investe

contra grandes nomes da arte brasileira

e põe direita e PC no mesmo saco



Um segundo aspecto em torno da ação de A Moreninha estaria no modo como se estabeleciam relações entre a crítica nacional e a internacional, considerando-se que a Transvanguarda era vista como uma espécie de paradigma por alguns críticos, o que em si reforça o modo como certo 'projeto' rapidamente adquiriu ares de discurso histórico legitimado(r) no país. Se de fato a polêmica gerada após ABO questionar a redução da expressão artística brasileira a uma "cultura sambista" direcionou o debate para o impasse histórico decorrente da suposta ameaça a um referencial caráter nacional por parte de constantes interferências externas – ou, em nível mais complexo e agudo, entre algum grau de ufanismo e alguma posição xenófoba; em síntese, trouxe para o primeiro plano o modo como certos discursos e tendências artísticas internacionais reverberavam de uma parte a outra do globo naquele período,

reforçando a ideia de manifestação generalizada, ou de *Zeitgeist*. Trazia à tona, igualmente, manobras, acordos e conflitos que caracterizavam a emergência de uma nova configuração do sistema internacional de produção e circulação de arte, assim como as 'expectativas' de como o Brasil poderia (ou viria) a assumir algum papel (relevante) nesse novo contexto, mediante o fortalecimento de um circuito próprio voltado para a arte contemporânea.

Segundo o crítico Márcio Doctors, os artistas de A Moreninha queriam em essência "mexer com a noção de história da arte", procurando "debater com a transvanguarda, contra o niilismo irônico do movimento criado por Oliva",¹⁰ mas se o faziam era porque tinham em mente a representatividade encontrada por suas ideias entre os críticos brasileiros. É nesse momento, por exemplo, que Frederico Moraes reage ao comentário de ABO – sobretudo a sua afirmação de que após a morte de Mário Pedrosa, a crítica de arte no Brasil tornara-se, em geral, "provinciana" e "mediocre" –, parecendo desconsiderar o modo ávido como anos antes havia lido e assimilado o *frescor* existente nas ideias do crítico italiano. Em resposta ao comentário de Oliva, desabafaria: "Não o vejo com qualquer autoridade para fazer uma análise cultural do Brasil como esta", uma vez que "um estrangeiro que fique tão pouco tempo aqui não tem como entender toda a complexidade do Brasil".¹¹ Em seguida, faria o diagnóstico:

A grande época da crítica, tanto no Brasil como no exterior, foi a década de 50, quando ela era formada por pensadores que marcaram sua atuação pela ética e pelo distanciamento do mercado. Já Bonito Oliva é de uma geração mais nova, que não discute ou questiona o mercado de arte. E suas teses são por demais incorporadas ao mercado. O mercado

*pede uma nova moda a cada 6 meses, e ele está nesse jogo.*¹²

Talvez esteja aí a maior das contradições da década de 1980. Considerar que tendências artísticas migravam de um país a outro com a velocidade das imagens reproduzidas nas páginas das revistas especializadas e dos catálogos de exposições ocorridas na Europa e Estados Unidos era algo recorrente entre os críticos; contudo, refletir sobre o fato de que o mesmo fenômeno ocorria em relação a textos e discursos era algo pouco frequente entre eles (embora, em muitas referências e alusões fossem dados os devidos créditos aos autores). A análise distanciada de Morais frente à produção teórica de ABO pretendia reforçar uma ambígua posição privilegiada, uma vez que o comentário depreciador do crítico italiano colocava em xeque não só a posição do brasileiro, mas também a da maior parte da crítica produzida no país naquele momento. Ao contra-argumentar, Frederico Morais parecia esquecer que anos antes a Geração 80 fora intensamente festejada pela crítica e assimilada pelas galerias e colecionadores.

Em muitos textos da década de 1980, Morais fez referências às ideias de ABO. No catálogo da exposição 3.4 – Grandes Formatos declarou que “o pintor não precisa sair do próprio campo da história da arte” uma vez que “pintar é uma espécie de prática arqueológica sem sofrimento, um mergulho no próprio passado das formas da pintura”,¹³ reforçando esse argumento ao afirmar no texto de *Pintura/Brasil* que o diferencial da nova pintura estaria na constatação de ser ela uma “prática arqueológica que leva o artista a buscar na história da arte o que antes buscava na natureza”.¹⁴ Em sua coluna no jornal *O Globo* entrevistou o marchand e colecionador Thomas Cohn, que após uma viagem à Europa e aos Estados Unidos, em

1982, fez um relato das “novas tendências na arte internacional”.¹⁵ Em outra entrevista, dias depois, o artista Jorge Guinle se dizia “muito tocado pela nova pintura enérgica”, tendo sido estimulado a explorar “formatos maiores, cores mais agressivas, uma pintura visualmente mais combativa, filosoficamente irônica e fragmentada”, induzindo Morais a publicar uma análise das principais ideias do crítico italiano.¹⁶ Quando da conferência de ABO no MAM-RJ, em 1986, Morais criticou sua posição eurocêntrica ao afirmar “que o movimento da transvanguarda só seria possível num país como a Itália, mergulhado em sua própria tradição cultural”, atitude que evidenciava, segundo o brasileiro, um “pensamento colonizador”, colocando constantemente “os países do Terceiro Mundo na absoluta dependência de modelos e pautas europeias”.¹⁷ No final dos anos 80, parecendo contradizer tudo o que havia afirmado sobre ABO após a polêmica gerada por A Moreninha, declarou que “graças à capacidade promocional de Oliva, a expressão transvanguarda tornou-se sinônimo da arte atual”.¹⁸ É preciso ressaltar, no entanto, que esses aspectos não se limitavam apenas aos textos de Frederico Morais, mas de grande parte dos críticos atuantes naquela época.

Em suma, o debate proposto a partir da ação do coletivo A Moreninha foi capaz de ampliar o campo de discussões da década de 1980, reforçando muitas vezes o abismo existente entre aquilo que os críticos viam (ou queriam ou se propunham a ver) e o que era produzido e almejado pelos artistas. Cabe alertar, nesse sentido, que artistas sempre desempenharam importante papel no processo de reavaliação histórica e de definição das práticas da história da arte, reforçando que critérios da teoria da arte não necessariamente são critérios da criação artística. Uma história da arte que considere tal relação é por demais necessária.

NOTAS

1 Oliva, Achille Bonito. *Autocritico automobile: attraverso le avanguardie*. Milano: Il Formichiere, 1977. Nesse período, uma tradução de texto seu (A arte e o sistema da arte) foi publicada em: *Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 2, dez. 1975-fev. 1976: 24-26.

2 “Essa mostra relâmpago conta com os nomes selecionados pelo crítico para discutir suas ideias. Certamente, a abrangência do tema imporia extensa pesquisa para uma exposição que pretendesse esgotar o assunto. Assim, o sentido dessa mostra é primordialmente servir de apoio aos debates, oferecendo ao público a oportunidade de ver trabalhos de alguns dos artistas referidos na conferência.” Texto do *folder* da exposição de obras da coleção Gilberto Chateaubriand (exceto as de Víctor Arruda), consultado no Centro de Pesquisa e Documentação do MAM-RJ.

3 Para mais informações sobre essa e outras ações de A Moreninha, ver Basbaum, Ricardo. Cérebro cremoso ao cair da tarde. *O Carioca*, n. 5, dezembro 1998. Disponível em: http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/cerebro_cremoso.pdf.

4 Na época, o crítico Wilson Coutinho publicou relato sobre o que se havia passado em seguida à ação: “Depois o artista Milton Machado sofreu com a barreira da língua. Ao falar que o evento poderia se transformar numa grande briga, foi acusado pelo crítico de se utilizar do ‘cinismo do espectador’. Com isto, Oliva recebeu na cara um copo de uísque.” Coutinho, Wilson. ‘Moreninhos’ atacam Oliva. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 28 fevereiro 1987: 30. Milton Machado, contudo, desmente a versão de Coutinho, explicando o que de fato ocorreu: “Não sofri com a barreira da língua; afinal o idioma italiano não é tão difícil assim de entender quando se ouve algo como ‘cinismo del spettatore’. O que realmente se passou foi que ABO me dirigiu uma saraivada de palavras ofensivas. Pedi que se retratasse. Não o fez, por isso mereceu o banho de uísque. E, logo

depois, o arremesso do copo, que se espatifou no vidro da galeria. A causa desse *quid-pro-quod*? Um sujeito próximo a Víctor Arruda informou-o que seria eu, Milton, o idealizador de toda aquela ação, perpetrada pelos moreninhos. Quando eu nem sabia da existência do grupo. Isso justifica as agressões de ABO, porque eu seria mesmo um cínico oferecendo-lhe meus catálogos, fazendo-me de inocente. Uma vez esclarecido o mal-entendido (depois de uma carta aos leitores que fiz publicar no JB, o próprio ABO procurou-me desculpando-se. Alguns anos depois, escreveria texto para o catálogo de exposição coletiva da qual fui o curador, em Roma. Mesmo que esse ato tenha despertado um tipo deslocado de admiração por parte dos artistas que me aplaudiram em uma vernissage, como ‘viva o artista que jogou um copo de uísque no Bonito Oliva’, a carta tinha a preocupação de ser esclarecedora de minha atitude.” Milton Machado, depoimento público em 8/8/2012.

5 ABO sintetizou o argumento de que muitos artistas brasileiros simplesmente “copiavam” os modelos internacionais, referindo-se em particular a um exemplo: “Toda vez que penso em um artista como Rubens Gerchman, penso na figura dos *replicantes*, realizações de uma robótica avançada na qual os androides parecem iguais aos homens verdadeiros, só que não têm sentimento. Gerchman representa o exemplo do replicante, o repetidor ao infinito dos modelos culturais desenvolvidos no exterior durante os últimos 20 anos, colhidos por um olhar esperto nas revistas de arte e em umas viagens aqui e ali. Em 12 anos de distância, vi seu trabalho se transformar, de uma análise antropológica sobre o território cultural brasileiro, em um trabalho de superfície pictórica que lembra os piores alunos da transvanguarda. Mesmo a atitude de retirar-se do contexto, como ocorreu com um crítico da inteligência de Ronaldo Brito, é perigosa, porque salva a consciência pessoal, mas deixa espaço ao folclore e ao atraso.” A mesma reportagem, incluiu a resposta de Gerchman: “Achille Bonito Oliva é um ladrãozinho, um sujeito

que chega aos trópicos para mamar aqui. Ele veio para o Brasil pela primeira vez em 1975 como papa da arte conceitual, viu meu trabalho e o trabalho de outros pintores (havia uma vitalidade incrível na nossa pintura), e ele chupou tudo o que encontrou. Dois anos depois, lançou a transvanguarda na Europa, sem cumprir nenhuma das promessas que tinha feito. É o colonizador chupando o colonizado, como os romanos que invadiram a Grécia e acabaram colonizados por ela. Ele me chama de replicante, mas estou expondo na Europa, na Alemanha, e sou matéria no *L'Express*. Ele não precisa mais vir aqui, os jovens já deram o recado a ele. Simpático, esse grupo A Moreninha.” Roels Jr., Reynaldo. *Cultura sambista: crítico italiano investe contra grandes nomes da arte brasileira e põe direita e PC no mesmo saco. Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 fevereiro 1987.

6 Oliva, Achille Bonito. The Italian Trans-avantgarde. *Flash Art International*, n. 92-93, October-November 1979 (publicado simultaneamente na edição italiana da mesma revista). No ano seguinte, o texto transformou-se no primeiro capítulo do livro *The Italian Trans-avantgarde/La Transavanguardia Italiana* [1979/1980]. 2 ed. Milano: Giancarlo Politi, 1981.

7 Oliva, Achille Bonito. *Trans-avantgarde International*. Milano: Giancarlo Politi, 1982.

8 O número de integrantes variava de uma ação a outra, mas, de modo geral, fizeram parte do coletivo, além do crítico Márcio Doctors, os artistas Alexandre Dacosta, André Costa, Beatriz Milhazes, Chico Cunha, Cláudio Fonseca, Cristina Canale, Enéas Vale, Geraldo Vilaseca, Hamilton Viana Galvão, Hilton Berredo, João Magalhães, John Nicholson, Jorge Barrão, Lúcia Beatriz, Luiz Pizarro, Maria Moreira, Márcia Ramos, Maria Lúcia Cattani, Paulo Roberto Leal, Ricardo Basbaum, Solange de Oliveira e Valério Rodrigues, entre outros.

9 Basbaum, Ricardo. Carta inédita, 12 fevereiro 1987. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *A Moreninha: documentos*, 1987/88, julho 2009. Disponível em:

http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie_moreninha.pdf

10 Doctors, Márcio apud Coutinho, op. cit.

11 Moraes, Frederico apud Coutinho, op. cit.

12 Moraes, Frederico. Bom sujeito não é quem não gosta de samba. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 fevereiro 1987.

13 Moraes, Frederico. Gosto deste cheiro de pintura. 3.4 – Grandes Formatos. Rio de Janeiro: Galeria de Arte do Centro Empresarial Rio, 1983:11.

14 Moraes, Frederico. A pintura vive viva a pintura. In Costa, Marcus de Lontra (cur.). *Pintura/Brasil*. Belo Horizonte: Palácio das Artes, 1983 [Catálogo-cartaz]. Ver também *Onde está você, Geração 80?*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004: 98.

15 Moraes, Frederico. Arte conceitual acabou. Alemães e italianos lideram nova vanguarda. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 maio 1982.

16 Moraes, Frederico. A transvanguarda, último grito vital, vive entre a comédia e o drama. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 junho 1982.

17 Moraes, Frederico. Nascimento da transvanguarda: o Maneirismo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 janeiro 1986.

18 Moraes, Frederico. A arte vira moda: transvanguarda, superexposições e megaleilões. *Manchete*, Rio de Janeiro, 8 janeiro 1990: 84.

Ivaír Reinaldim é doutor em história e crítica de arte pelo PPGAV, professor do IUPERJ/Candido Mendes e da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Este artigo é um desdobramento da tese *Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil, defendida em 2012, sob orientação da doutora Glória Ferreira*.