

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Fabiana Della Coletta Monteiro

DA GERAÇÃO 80 NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA:
Profissionalização e permanência no ambiente artístico paulista

MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

SÃO PAULO

2015

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Fabiana Della Coletta Monteiro

DA GERAÇÃO 80 NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA:
Profissionalização e permanência no ambiente artístico paulista

MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Ciências Sociais, sob a orientação do Prof. Dr. Guilherme Simões Gomes Junior.

São Paulo

2015

Banca Examinadora

Trabalho desenvolvido com financiamento da bolsa CAPES-Prosop

Agradecimentos

À Capes.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, em especial ao meu professor e orientador Guilherme Simões Gomes Jr., pelo incentivo inicial e sua dedicação.

Aos professores Agnaldo Farias e Fernanda Peixoto, pelas considerações apontadas no exame de qualificação.

Ao Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal, bem como ao Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, pelo acesso à documentação e imagens.

Aos artistas, que gentilmente me receberam em seus ateliês: Ana Maria Tavares, Caetano de Almeida, Ciro Cozzolino, Iran do Espírito Santo, Jac Leirner, Leda Catunda, Paulo Pasta, Rodrigo Andrade e Sergio Romagnolo. E também àqueles com quem conversei por e-mail: Carlito Carvalhosa, Luiz Zerbini, Nuno Ramos e Sergio Niculitcheff.

Aos amigos e amigas que, de uma forma ou de outra, se fizeram presentes neste exaustivo processo. À Giovanna, que, entre tantos passeios por São Paulo, me acompanhou naquela exposição da Adriana Varejão em 2012; e também às amigas de uma vida toda: Andrezza, Daniela, Isabella e Marcela.

Ao Denis, pela paciência, cumplicidade e amor.

Aos meus pais, Ana e Charles, porque sem eles nada disso seria possível.

RESUMO

A pesquisa visa jogar luz sobre a produção artística brasileira a partir da década de 1980, influenciada pela abertura política do país pós-ditadura e pelos movimentos culturais resultantes do período, com foco na dinâmica das artes na cidade de São Paulo. A chegada de uma nova geração no ambiente artístico, denominada pelo circuito como “Geração 80”, parece ter provocado um sentido de ruptura com a produção artística da geração anterior, principalmente no que diz respeito ao uso dos suportes tradicionais da arte, como a pintura, o desenho e a escultura.

O trabalho articula três frentes de análise teórico-metodológicas que procuram esclarecer os sentidos e a atuação desses artistas na cidade de São Paulo que, em sua maioria saídos de escolas de arte, se colocam como continuidade no processo artístico. Apresentam-se o estudo de geração que pressupõe, junto ao contexto histórico, a herança deixada pela geração anterior, naquilo que foi absorvido como princípio direcional para a produção artística daquele período e também no que diz respeito aos princípios que foram negados, isto é, o caráter de ruptura da nova geração e os conflitos internos deste grupo, sobretudo no que concerne a construção de uma identidade geracional; a elaboração de biografia coletiva e perfil social, bem como as trajetórias dos artistas paulistas atuantes desde a década de 1980 que constituem atualmente uma fatia do que chamamos de arte contemporânea; e finalmente a fortuna crítica da recepção desta geração no campo da arte, como os signos de inclusão e as categorias mobilizadas pela crítica como estratégias de legitimação desta produção.

Investigamos as disposições sociais dos agentes que atuam no campo da arte para a produção de contexto e de sentidos dentro do cenário cultural brasileiro.

Palavras-chave: arte contemporânea, Geração 80, biografia coletiva

ABSTRACT

The research aims to shed a light on the Brazilian artistic production since the 1980's, influenced by the country's political opening after the military dictatorship and by the cultural movements resulted this period, focused on the dynamic of arts in the city of Sao Paulo. The arrival of a new generation on the art scene, called by the circuit as "Geração 80", seems to have provoked a sense of rupture with the previous generation's artistic production, mostly because of the use of traditional art medias, like painting, draws and sculpture.

This work combines three fronts of theoretical and methodological analysis that aim to enlighten the senses and the acting of these artists in the city of Sao Paulo, mostly emerging from art schools and take positions as continuity in the art process. It presents the study of generations, which assumes by the historical context the heritage left by the previous generation in what was absorbed as a directional principle to the artistic production of the period and also to the principles that have been denied, that is, the character of rupture of this new generation and the internal conflicts of this group, especially with regard to construction of generational identity. Also the development of collective and social profile biography, and the trajectories of active Sao Paulo artists from the 1980s who now constitute a part of what we call contemporary art. And finally the fortune critical reception of this generation in the field of art, such as the inclusion signs and categories mobilized by critics as the legitimacy strategies of this production

We investigate the social dispositions of the agents that act in the field of art for the production of context and sense in the Brazilian cultural scenario.

Keywords: contemporary art, Generation 80's, collective biography

LISTA DE FIGURAS

1 Vista geral da exposição "Grande Tela" na Bienal de 1985. Fundação Bienal de São Paulo e Arquivo Histórico Wanda Svevo.....	43
2 Vista geral da exposição "Pintura como Meio", 1983. Divulgação MAC-USP.....	48
3 Paulo Pasta, Série Canaviais, 1984. Lápis de cor sobre papel, 33 x 48 cm.....	69
4 Paulo Pasta, Série Canaviais, 1984. Pastel sobre papel, 25 x 32 cm.	70
5 Paulo Pasta, Série Canaviais, 1984. Pastel sobre papel, 33 x 48 cm.	70
6 Nuno Ramos, Sem título, 1984. Esmalte sintético sobre papel kraft, 230 x 190 cm.	94
7 Jac Leirner, Os Cem, 1986. Notas de cem cruzeiros, dimensões variáveis.....	116
8 Jac Leirner, Pulmão, 1987. Embalagens de maços de Marlboro penduradas por corda de poliuretano, dimensões variáveis.....	116
9 Ciro Cozzolino, Trompe l'oeil, 1983.	120
10 Sergio Romagnolo, Sem título (Batman na armadilha), 1983. Acrílica sobre tela, 101x160 cm.	120
11 Sergio Romagnolo, Casal no escritório, 1985. Acrílica sobre tela, 170 x 210 cm.	121
12 Sergio Romagnolo, Rosto na caravela, 1984. Acrílica sobre tela, 126 x 166 cm.	121
13 Leda Catunda, Vedação laranja, 1983. Acrílica sobre tecido, 180 x 190 cm.....	122
14 Instalação de Ana Maria Tavares na exposição "Pintura como Meio", 1983. Divulgação MAC-USP.....	123
15 Sergio Romagnolo, Botijão de gás, 1990. Plástico moldado, 44 x 53 x 38 cm.....	127
16 Sergio Romagnolo, São Jorge e o dragão atrás, 1998. Plástico modelado, 282 x 144 x 195 cm.	128
17 Vista geral da exposição de Sergio Romagnolo, Galeria São Paulo, 1993.	129
18 Leda Catunda, Vestidos, 1988. Acrílica sobre vestidos, 240 x 180 cm.	130
19 Ana Maria Tavares, Aquário, 1989. Aço carbono, alumínio anodizado e rodízios, 194 x 150 x 50 cm. Foto: Eduardo Brandão.....	131

20 Ana Maria Tavares, O Beijo, 1989. Aço carbono e alumínio anodizado, 120 x 60 x 200 cm. Foto: Eduardo Brandão.....	131
21 Edgard de Souza, Sem título (Vasos), 2005. Pele de vaca colada e costurada, dimensões variáveis.....	133
22 Edgard de Souza, Travesseiro, 1991. Laca sobre madeira, 80 x 110 x 27 cm.	133
23 Iran do Espírito Santo, Sem título (buraco de fechadura), 1999. Aço inoxidável, 8 x 3,6 x 1,8 cm.	134
24 Nuno Ramos, Cal, 1987. Colunas – sarrafos de madeira de 10 cm. e cal.	140
25 Carlito Carvalhosa, Sem título, 1987. Encáustica sobre madeira, 75 x 220 cm.	141
26 Nuno Ramos, Sem título, 1989. Vaselina, parafina, óleo de linhaça, terebintina, pigmento, tecidos, tela de nylon, feltro, cobertores, borracha, folha de ouro e metais sobre madeira, 360 × 320 cm.	142
27 Nuno Ramos, Sem título, 1989. Vaselina, parafina, óleo de linhaça, terebintina, pigmento, tecidos, tela de nylon, feltro, cobertores, borracha, folha de ouro e metais sobre madeira, 340 × 280 cm.	143
28 Rodrigo Andrade, Sem título, 1989. Óleo sobre tela, 170 x 190 cm.....	144
29 Paulo Pasta, Sem título, 1987. Óleo e cera sobre tela, 50 x 50 cm.....	146
30 Paulo Pasta, Sem título, 1994. Óleo e cera sobre tela, 24 x 30 cm.....	147

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 PRODUÇÃO DE CONTEXTO: fase inicial no ambiente artístico	28
1.1 Contexto artístico da recepção	29
1.1.1. Modernismo pós-moderno.....	29
1.1.2 Arte no auge da ditadura militar.....	32
1.2 O ambiente artístico em São Paulo na década de 1980	36
1.2.1 A emergência dos novos.....	38
1.2.2 Relações e espaços de atuação	46
1.2.3 O mercado na recepção da jovem geração	53
2 ARTISTAS E TRAJETÓRIAS: biografia coletiva e perfil social	60
2.1 Descoberta	67
2.2 Sociabilidades e parcerias.....	79
2.3 Formação universitária	83
2.4 Exposições e capital de relações	89
2.4.1 Primeiros anos	90
2.4.2 18ª Bienal Internacional de São Paulo.....	93
2.4.3 Dissoluções tardias	95
2.5 Costurando pra fora	97
2.6 Considerações de perfil social	103
3 OBRAS: exame e fortuna crítica.....	105
3.1 Otimismo e ruptura	107
3.2 Arte e vida.....	118
3.3 Roupas da moda	135
3.4 Intelectualidade.....	138
Referências	150

INTRODUÇÃO

Dentre tantas outras coisas, a vida em São Paulo me incentivou ao gosto pela arte. A possibilidade de visitar museus quantas vezes julgasse necessário, os ingressos acessíveis e até gratuitos fizeram com que isso se tornasse um hábito de lazer nos dias corridos da cidade grande. Em uma das minhas visitas ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2012, me deparei pela primeira vez com o trabalho da artista carioca Adriana Varejão (1964). A retrospectiva da carreira da artista acontecia em momento oportuno, quando recentemente uma obra sua havia sido vendida por US\$1,7 milhão em leilão da Christie's de Londres. “Parede com Incisões à La Fontana II” foi, em 2011, o maior preço alcançado por obra de um artista brasileiro ainda vivo¹.

A curiosidade de saber que obras eram aquelas que, além de serem vendidas a milhões de dólares, projetavam artistas brasileiros contemporâneos na cena internacional me levou ao museu naquela tarde. Qual não foi a minha surpresa ao ser confrontada por aqueles quadros, se é que podemos chamá-los assim. A violência com que Adriana Varejão contava, nas primeiras salas da exposição, a história do Brasil, com suas cicatrizes abertas que por vezes vertem vísceras, ao mesmo tempo em que a misturava com a força expressiva dos famosos azulejos barrocos, me deixou atônita.

Varejão despertou em mim a vontade de entender melhor o que se passava ali, em temas tão caros à nossa história, representados de maneira explicitamente crítica, com uma poética muito próxima ao espectador mais atento. Entender a arte produzida nos meus dias me é essencial para tentar observar a sociedade por outras perspectivas. Assim, fiz uma pesquisa prévia sobre a artista e seu contexto, identifiquei outros artistas contemporâneos a ela e, depois de conversas com meu professor orientador, chegamos a um objeto que já nasceu, no seu tempo, com nome e sobrenome: Geração 80.

Em 14 de julho de 1984 a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, abriu uma grande exposição que pretendia reunir em um só lugar os mais novos e destacados artistas plásticos brasileiros de então. Intitulada “Como vai você, Geração 80?”, a mostra, com curadoria de Marcus de Lontra Costa, diretor da instituição entre 1983 e 1987, e Paulo Roberto

¹ O recorde, no entanto, foi superado um ano depois com a tela “Meu Limão”, da também carioca e contemporânea de Varejão, Beatriz Milhazes (1960), que atingiu US\$ 2,1 milhões na Sotheby's de Nova York.

Leal, e sob coordenação de Sandra Maegeer, reuniu trabalhos de 123 jovens artistas, na contagem oficial, que eram considerados as promessas do fazer artístico no país, com uma produção livre e experimental, enérgica, como se sentia a sociedade com o gradual fim da ditadura militar. A mostra realizada no pátio e nas dependências da tradicional escola de arte carioca se tornaria a grande vitrine desta produção, reunida ali por um sentimento de celebração do “novo”, em que tudo era possível, devido à falta de critérios curatoriais e a ocupação indiscriminada do espaço – até os banheiros e os cofres foram tomados por obras de arte.

Curiosamente, a ideia da mostra surgiu do Salão Nacional de Artes Plásticas, no Rio de Janeiro em 1983. Os salões² são conhecidos por servirem de porta de entrada para a grande maioria de jovens artistas, que veem na oportunidade uma maneira de se fazerem conhecidos, principalmente entre os componentes do júri, normalmente marchands, especialistas e curadores, que elegem um vencedor do prêmio anual, uma espécie de legitimação no campo da arte. Na seleção de 1983, Leal e Costa faziam parte do júri e passaram a discutir sobre o que seria uma mostra dessa geração emergente, sem os limites e regras de critérios impostos pela lógica do Salão, como por exemplo a obrigatoriedade da tela com chassi e moldura. A contradição entre a instituição e a produção artística recente é explicada por Paulo Herkenhoff, em um artigo no jornal *Folha de São Paulo*:

[O Salão] É um processo mecânico, limita escolhas. É uma eleição de júri e uma competição entre artistas. É uma lei. Tudo isto subjuga o processo cultural e defasa seu resultado (a exposição destinada ao público). Ao fazer exclusivamente a política do artista, e não primordialmente a inserção da arte na sociedade, o Salão será o que tem sido nas últimas décadas: uma festa de inauguração com a presença dos expositores. Seu público são seus autores. Enfim, tudo que a “Geração 80” não tem sido. (HERKENHOFF, 1984, p.26)

A mostra carioca do Parque Lage, repleta de experimentalismos, foi uma dentre tantas outras que formigaram por museus e espaços expositivos no país na década de 1980 com o intuito de apresentar esses artistas e seus trabalhos. As exposições, organizadas algumas vezes pelos próprios artistas, evidenciavam sempre o caráter experimental e inovador daquela geração de

² Para saber mais sobre Salões de arte, ver: CATTANI, Iceia Borsa. Os salões de arte são espaços contraditórios. In: FERREIRA, Glória (Org.). Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 295-297

jovens que, como foi dito à época, dava um novo rumo à arte contemporânea brasileira. Esses jovens de vinte e poucos anos, na maioria recém-formados por escolas de arte, foram festejados pela mídia e pela crítica que, na direção da primeira exposição, amalgamaram esta recente produção sob o rótulo de “Geração 80”.

Em consonância com as mudanças culturais que ocorriam no país com o fim da ditadura militar, esta produção parecia refletir um sentimento de ânimo e liberdade da sociedade enfim livre dos poderes opressores do Estado. As experimentações tomavam o lugar da arte conceitual das décadas anteriores – concretista e neoconcretista –, e apontavam para uma espécie de retorno da tradição, pelo uso dos suportes tradicionais da arte, como a pintura, o desenho e a escultura; e ainda uma despolitização dos conceitos e linguagens artísticas, isto é, a ausência de uma postura explícita de engajamento político.

Contudo, ao longo da pesquisa pude perceber que a denominação de “Geração 80” está intimamente ligada ao núcleo da “jovem pintura” concentrado na cidade do Rio de Janeiro. Os artistas que viriam compor boa parte³ do que foi apresentado na exposição “Como vai você, Geração 80?” – título que remete igualmente a um aceno de boas-vindas e a um desafio para que fossem mostrados os novos frutos da produção artística na década, numa tentativa de definição do período – participavam especificamente dos cursos livres da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e tiveram como professores Luiz Áquila e John Nicholson, “militantes fervorosos da pintura” na década de 1970, quando o suporte era visto como por demais anacrônico e “incompatível com o intenso experimentalismo” do período (FARIAS, 2009, p.23).

O crítico carioca Frederico Moraes – nome fundamental para o campo da arte no Brasil, que atravessou gerações com o seu trabalho na diretoria do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e em outras frentes de atuação a partir da década de 1960 – contribuiu diretamente para promover esta geração salientando suas diferenças em relação à arte produzida na década anterior. No início dos anos 1980, a produção artística, como vista no Rio de Janeiro, parecia mais interessada na investigação subjetiva do artista e sua relação direta com a pintura, valendo-se de

³ A grande maioria dos participantes eram nascidos no Rio de Janeiro, sendo 67 artistas do total de 123, seguidos por 18 paulistas e apenas o restante oriundo de outros estados. (MORAIS, Frederico. *No currículo da informal Geração 80, a gênese social de sua arte*. O Globo, Rio de Janeiro, 14 ago. 1984.)

temas próprios do universo da arte, temas estes encontrados na própria pintura, com o uso da cor e do gesto expressivo do artista.

A tendência da produção de arte contemporânea para a pintura foi sendo observada com mais atenção desde 1982, com a realização da mostra “Entre a mancha e a figura”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, organizada por Frederico Moraes. No ano seguinte, a tendência seria levantada em diversas exposições: “À Flor da Pele – Pintura e Prazer”, no Centro Empresarial Rio, na capital fluminense, com curadoria de Marcus de Lontra Costa; “3x4 – Grandes Formatos”, também no Centro Empresarial Rio, projeto de Rubens Gerchman; “Pintura/Brasil”, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte (MG), com curadoria de Frederico Moraes; “Pintura! Pintura!”, também no Rio de Janeiro, na Fundação Casa de Rui Barbosa; e finalmente, em São Paulo, “Pintura como Meio”, no Museu de Arte Contemporânea da USP. A inclinação geracional para este suporte culminaria mais tarde em “Como vai você, Geração 80?”.

Numa edição especial da revista *Módulo*, que serviu como catálogo da exposição do Parque Lage, Moraes faria a famosa comparação entre a pintura do prazer da “Geração 80” e a arte racional das vanguardas dos anos anteriores:

[a nova pintura] é uma reação à arte hermética, purista e excessivamente intelectual predominante nos anos 1970. Um retorno do artista a si mesmo, à sua subjetividade, mediante a liberação de uma fantasia não planejada ou controlada, e que se manifesta por uma intensificação do gestual e da cor, quase um neo-informalismo ou neofigurativismo. (MORAIS, 2001, p.225)

Para o crítico, a pintura da década de 1980 foi responsável também por restabelecer a comunicação com o público e a sua volta a museus, bienais e galerias. Os temas e assuntos da pintura, nascidos da experiência vital do artista, seriam mais próximos do universo de referências do público, e essas obras não mais se comunicariam por meio de metáforas a serem decifradas. Da mesma maneira, os jovens artistas pareciam descrentes da política e do futuro deixando as “grandes questões de lado”:

O jovem artista dos anos 1980 não se sente absolutamente comprometido com temas, estilos, suportes ou tendências. Joga para o alto qualquer coerência. A pintura voltou a ser um vale-tudo. (*op.cit.*, p.227)

Segundo Moraes, essa atitude remete ao fim das utopias sociais e à preocupação pragmática com o presente. A valorização do prazer e da pesquisa de materiais acarretou em uma despolitização dos conceitos artísticos nas obras. Para o crítico Roberto Pontual (1939-1994), escrevendo anos mais tarde sobre a celebração da pintura, “o espírito festivo e derrubador da nova gente adaptava-se mais aos horizontes de aventura de uma cidade como o Rio de Janeiro, à beira-mar, acostumada a pôr o hedonismo diante da reflexão” (PONTUAL, 1990, p.67).

O cenário internacional das artes viria inclusive a corroborar as tendências nacionais, principalmente quando as ideias do crítico italiano Achille Bonito Oliva (1939) chegam ao Brasil. Em 1979 Oliva cunha o termo “transvanguarda” para se referir a (e legitimar) um tipo de pintura que começava a ganhar forma em seu país, fruto da sensibilidade do artista e do impulso criativo vivencial, restrito ao espaço simbólico da tela (BASBAUM, 2001, p.300). A pintura também volta a aparecer na produção artística da Alemanha, que seria encarada nesse momento como “neoexpressionismo”. As tendências internacionais da pintura foram apresentadas no Brasil na Bienal Internacional de São Paulo de 1981 e na de 1983, e estes dois movimentos especificamente – transvanguarda e neoexpressionismo – foram confrontados com a produção nacional na 18ª edição, em 1985, causando forte impacto nos artistas participantes ou não da polêmica mostra da “Grande Tela”.

O movimento que foi chamado e apresentado na mídia como “Geração 80” perdeu força pouco tempo depois de sua emergência, ainda na primeira metade da década; parecia estar por demais absorto no prazer de pintar, sem maiores consequências, deixando também à margem a heterogeneidade de linguagens que eram exploradas simultaneamente pelos jovens. Além disso, a palavra “geração” era comumente utilizada para se referir aos avanços tecnológicos, principalmente no ramo da informática. Dessa forma, o termo “Geração 80” – entre outros nomes que tentavam rotular a produção, como “geração do rock e da tinta”, “geração McLuhan”⁴ e “geração serrote”⁵ – acabou por funcionar como marca distintiva ao criar uma identidade para os artistas e suas obras como um movimento que, em geral, privilegia a pintura e, portanto, demonstra

⁴ Em referência ao teórico canadense Herbert Marshall McLuhan (1911-1980), estudioso dos meios de comunicação e suas relações com a sociedade. Em um de seus trabalhos mais conhecidos, McLuhan explora a noção de que o meio é a mensagem, isto é, os suportes midiáticos da comunicação contribuem para a produção de sentido do conteúdo veiculado. O termo para se referir à produção artística da década de 1980 é encontrado, entre outros lugares, em uma reportagem do jornal Folha de S. Paulo, em 12 de março de 1985, *Nova pintura brasileira vai para Paris*, p.40

⁵ “Nas demais telas, cria signos visuais que têm a forma de objetos cortantes e pontiagudos – daí a expressão que já se começa a usar para definir a nova turma de pintores dos anos 80: geração serrote.” (MORAIS, Frederico. *Como vai você, Geração 80?*. O Globo, Rio de Janeiro, 14 jun. 1984.)

como interesse do presente uma volta ao passado. Em contrapartida, é também um movimento que já nasce, ironicamente, fadado à obsolescência pela valorização do presente e a expectativa da superação futura de outras “gerações” sucessivas. Conforme o tempo passa e esses artistas começam a investir em suas carreiras, em uma necessidade de permanência dentro do campo da arte, o termo já passa a ser visto como anacrônico.

Daí que a dificuldade de referir-se aos artistas paulistas do período como “Geração 80” vem de uma constatação de que a cena da arte desta geração em São Paulo foi um pouco diferente e parece ter passado longe de uma produção em que predominava a pintura, sobretudo aquela gerada por algum “prazer” – categoria que aparece como lugar-comum nas críticas de arte destinadas a essa produção artística derivada da aparente postura despreocupada que foi festejada na exposição carioca. As investigações artísticas por aqui carregavam uma matriz conceitual marcante, presente principalmente entre aqueles que fizeram o curso de Artes Plásticas na Fundação Armando Álvares Penteado, a FAAP, e tiveram como professores os artistas Nelson Leirner (1932), Regina Silveira (1939) e Júlio Plaza (1938-2003); e entre os artistas que se inseriam no campo artístico por caminhos particulares, sem passar necessariamente por cursos formais, estes indicam em seus discursos um confronto quase físico com a tela, em uma clara tentativa de evidenciar a diferença dentro da própria geração. Dessa forma, as controvérsias internas do grupo geracional como um todo se dão por dois eixos: aquele que não se identifica com a “Geração 80”, no que concerne o movimento de volta da pintura expressiva e autorreferente; aquele que, embora resgate este suporte, não se identifica com o caráter hedonista do trabalho de pintar. Percebe-se, portanto, um discurso de consciência profissional entre os artistas, que se opõem à ideia do prazer enquanto descompromisso e certa atitude vista como amadora.

Embora tenha sido inspirado inicialmente pela “descoberta” de uma artista carioca, é o circuito paulista das artes na década de 1980 que nos interessa especialmente, inclusive pela finalidade de viabilizar a pesquisa por esta ser realizada nesta mesma cidade, sem ignorar os intercâmbios do processo do fazer artístico.

Se por um lado os anos 1980 ficaram conhecidos como a “década perdida”, devido a crises econômicas por que passou o Brasil em um período de alta inflação, por outro lado as manifestações artísticas indicavam uma “década dos excessos”: abundância de cores, materiais e atitudes que se estendiam para a vida na cidade. No contexto político e social, o país passava por mudanças significativas derivadas, principalmente, do fim destes longos 21 anos de ditadura

militar. A abertura política, cultural e comercial foi fundamental para o desenvolvimento de manifestações artísticas. A possibilidade de circular livremente, fazer reuniões sem medo do poder opressor do Estado, a espontaneidade de produzir sem pensar que um trabalho poderia ser censurado, até a divulgação de ideias de além-mar contribuíram para motivar aqueles que tinham algo a dizer e a necessidade de se expressar. Neste mesmo período, o mercado de arte viu seus negócios se expandirem com o aumento na renda das classes médias, o surgimento da figura do colecionador de arte brasileiro, e a ocasião para explorar mais a produção contemporânea. No campo da arte, a figura do curador ganhava protagonismo na montagem de exposições ao ser o responsável pelo diálogo entre obras e artistas sob um mesmo ou mais temas. O entusiasmo da década de 1980 não ficou restrito, portanto, apenas àqueles que eram jovens e/ou artistas.

Esses podem ser fatores que impulsionaram a multiplicação e formação de artistas plásticos no Brasil. O afrouxamento do controle centralizado do Estado em relação às produções culturais na abertura política resultou em grande ativismo e, no âmbito artístico, em uma experimentação sem limites. O chamado "desbunde", como autodenominavam os artistas suas obras e sua forma de pensar, pode ser considerado uma reverberação da fórmula 'Seja marginal, seja herói' estampada no estandarte Homenagem a Cara de Cavalo (1965) de Hélio Oiticica⁶. A figura do marginalizado social, do bandido, ganhou outro sentido quando os artistas, do lado relativamente confortável da sociedade, identificaram sua postura oposta à ordem com a daqueles que suportavam seus maiores desmandos. Assim, o clima geral de ruptura que imperou na sociedade brasileira no ocaso da ditadura militar impulsionou e direcionou a nova geração.

O caráter de ruptura apresentado pela geração, fruto tanto de uma herança das proposições artísticas das décadas anteriores, quanto de um impulso transgressor na transição política, internalizou-se nas obras e foi motivo de reconhecimento e consagração dos artistas. No entanto, aquele universo plural – que juntava política, artes, ciências, filosofia e direito – sofreu, com a redemocratização, um recuo dos atores para seus âmbitos particulares. Dentro das novas lógicas que estavam se firmando em torno da ideia de arte contemporânea, e da própria reconstrução do campo da arte, a produção artística desse período rotinizou-se para formar uma nova fase das artes no Brasil, consequência de “uma tentativa de profissionalização definitiva do circuito local”

⁶ "como explicou Frederico Moraes, com sua 'homenagem', Oiticica considera a arte como 'revolta contra toda forma de opressão, fosse ela intelectual, estética, metafísica e principalmente social, revolta semelhante à do bandido que rouba e que mata, mas, também, à do revolucionário político'"(Frederico Moraes. Retrato e autorretrato da arte brasileira. In: Silvana Seffrin (org.). Frederico Moraes. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p. 57 apud FARIAS, 2009, p.21)

(CHIARELLI, 2002, p. 36).

Na construção da perspectiva de análise deste trabalho, as ideias de profissionalização e permanência são apresentadas como essenciais para o entendimento de uma produção autônoma no campo da arte. A tentativa de profissionalização do circuito é consequência do trabalho de artistas, não apenas interessados em suas pesquisas particulares, mas também na construção do meio de arte em conjunto com outras instâncias do campo, como curadores, críticos e instituições. Diz respeito tanto à participação em exposições coletivas e individuais desde a década de 1980, como também à organização e produção destas e outras exposições, a circulação nos ambientes artísticos em diálogo com críticos, curadores e instituições e o trânsito entre outros campos de interesse cultural.

A análise de Tadeu Chiarelli resgata ainda a perspectiva biográfica dos artistas para compreender as referências de um universo próprio que se configura naqueles anos, do ponto de vista da produção plástica:

Essa nova geração, nascida após o término da II Guerra Mundial, vivenciou de maneira mais totalizadora (praticamente desde o berço), os novos meios de comunicação – sobretudo a televisão, mas também revistas, cinema, etc. –, recebendo sem nenhum tipo de resistência preconcebida um universo de informações fragmentado, cheio de imagens das mais diversas épocas e procedências, todas elas homogeneizadas em suas diferenças por essas mesmas mídias. (CHIARELLI, 2002, p.106)

De um movimento incipiente em meados da década de 1980, desenvolveu-se o que atualmente chamamos de arte contemporânea. De jovens artistas experimentais formaram-se grandes produtores da arte brasileira e internacional. O campo da arte no Brasil viu suas transformações ocorrerem em diversos planos além da própria produção, como o mercado de arte e os espaços expositivos e de consagração.

O problema trazido por essa pesquisa parte do pressuposto de que esses artistas e suas obras foram fundamentais para a construção de uma linguagem artística de relevância localizada em um contexto histórico-cultural brasileiro. Da mesma forma, o período também se mostrou fértil para o consequente desenvolvimento exponencial do mercado de arte do país, para dar continuidade ao processo de internacionalização desta arte produzida aqui – processo este que ganha força

principalmente nos anos 1950 – e ainda, para o crescente número de espaços expositivos e iniciativas culturais neste período de transição. São, portanto, objeto de estudo vastíssimo.

Por isso mesmo, este objeto foi construído por uma perspectiva teórica que leve em consideração a dinâmica do campo da arte e os seus processos de legitimação e consagração, com atenção especial a trajetórias artísticas de *permanência*, daqueles que ficaram na cena por décadas e renovaram as suas apostas estéticas em muitas conjunturas. A ideia de permanência é importante na construção do objeto. Em certo sentido, não há como negar que artistas, tomados individualmente ou em grupos, tenham por objetivo permanecer, atuando no âmbito das artes em suas trajetórias profissionais. Mas pareceu instigante pensar que a permanência pode supor estabilização, rotina, integração no mercado; e que a permanência pode, portanto, estar em contradição com a característica central das artes modernas, desde as últimas décadas do século XIX, que criaram uma dinâmica de rupturas sucessivas. Uma espécie de revolução contínua no campo das artes. Nesse sentido, as gerações deixaram de se suceder no tempo mais longo de sua maturação e passaram a consumir-se em movimentos acelerados e agônicos, porque a lógica das vanguardas em constante ruptura substituiu a estabilidade que, antes, o regime das academias de arte garantia. O próprio tempo longo da formação artística nas escolas ligadas às academias ou nos ateliês a elas subordinados, articulado ao seu poder de julgar e normatizar o gosto, faziam com que as mudanças decorrentes dos confrontos geracionais demorassem a se instituir como um novo padrão. Pierre Bourdieu (1930-2002), em *As regras da arte*, identificou com clareza esse processo tomando como referência o âmbito da poesia, que ditou o ritmo da sucessão geracional no início do século XX:

As escolas multiplicam-se levando a uma cisão em cadeia: o sintetismo com Jean de la Hire, o integralismo com Adolphe Lacuzon em 1901, o impulsionismo com Florian-Parmentier em 1904, o aristocracismo com Lacaze-Duthiers em 1906, o unanimismo com Han Ryner, o druidismo com Max Jacob, o futurismo com Marinetti em 1909, o intensismo com Charles de Saint-Cyr em 1910, o floralismo com Lucien Rolner em 1911, o simultaneísmo com Henri-Martin Guilbeaux em 1913, o desenfreísmo, o totalismo etc. Alguns, tomando nota da lógica da revolução permanente que se tornou a lei do funcionamento do campo para justificar sua impaciência de chegar à sucessão, não hesitam em dizer que 25 anos é uma duração de sobrevivência demasiado longa para uma geração literária. O frenesi sectário, que evoca o dos grupúsculos

políticos de vanguarda, conduz às cisões suscitadas por líderes autoproclamados: os decadentes geram o simbolismo, que gera o magnificismo, o magismo, o socialismo, o anarquismo, a escola romana. (BOURDIEU, 1996, p.145)

Por certo, nem em letras nem em artes, ocorreu no Brasil processo tão acelerado, mas é marcante como a partir da década de 1950, nas artes visuais, em um impulso vanguardista que culminaria nas carreiras agônicas de Lygia Clark e Hélio Oiticica. O que coincidiu, no plano geral, com acelerações semelhantes no cinema, na poesia, no teatro e na música popular brasileira, até o esgotamento do Tropicalismo, na década de 1970.

Os artistas que foram agrupados como “Geração 80” conviveram com mudanças no cenário nacional nos últimos 30 anos: econômicas, políticas ou sociais, que têm alçado o Brasil à condição de importante foco cultural para o resto do mundo. Suas obras tratam de problemas tipicamente brasileiros, mas que também, muitas vezes, dizem respeito a toda uma configuração social da atualidade. Há uma significativa variação de intensidade, quando toma-se cada artista individualmente, mas no geral problemas ou referências brasileiras estão em todos, mas há também que notar que certas características ou momentos da geração, muitas vezes, dialogam com a atualidade das artes para além das fronteiras nacionais.

Essa análise articula-se em torno de textos críticos servidos da distância temporal e de interpretações tardias, que contribuem para uma perspectiva geral, mas também mais aprofundada, do ambiente artístico na década de 1980. Como exemplificou Farias (2009), os eixos de investigação dos artistas desses anos desmentem a criação do mito da “Geração 80” como adjetivo de homogeneização da produção plástica. Mesmo que os primeiros anos de trabalho desses jovens tenham sido marcados por uma certa influência estrangeira, eles foram capazes de articular essas referências com o contexto nacional no sentido de consolidar a produção de arte contemporânea no país, como aponta nesta passagem:

Mais do que a repentina ampliação do número de artistas e a despeito de toda má-vontade que ela granjeou, o efeito colateral do apoio da mídia, sobretudo em sua fração atenta aos aspectos comportamentais, uma avaliação da contribuição dessa geração passa, em primeiro lugar, pelo reconhecimento de que se a princípio a produção desse grupo, como já foi dito, era oscilante, caudatária de tendências internacionais, num segundo momento, quando a década de 1980 já ia longe, ela

operou uma efetiva mudança de qualidade da arte contemporânea produzida no Brasil. (FARIAS, 2009, p.57)

As pesquisas artísticas desse período se mostram, segundo o autor, em duas frentes não excludentes: aquelas interessadas na produção das gerações anteriores, moderna, local e internacional, e aquelas que, como se negassem essa produção, foram incluídas como pós-modernas. No entanto, percebe-se entre eles a possibilidade de transitar entre esses sentidos, no regaste de manifestações artísticas e no reconhecimento de sua legitimidade e qualidade, sejam elas modernas, modernistas, barrocas, eruditas ou populares, como explica Chiarelli. Para ele, o amadurecimento dos artistas e de suas obras apontam para esses caminhos como “uma atitude salutar de busca de autonomia e descolonização” (CHIARELLI, 2002, p.39).

Essas hipóteses sobre a arte contemporânea brasileira são investigadas tendo em vista a dinâmica apresentada na teoria dos campos de Bourdieu, sobretudo do campo da arte (BOURDIEU, 1996). O autor, ao pesquisar a gênese do campo artístico e literário na França e os conflitos para a autonomização deste campo, chega a um entendimento de um espaço operado por lógicas próprias de concorrência pela legitimidade e manutenção do monopólio de categorias de apreciação e percepção artísticas. As disputas que levam a estes processos são travadas entre os agentes interessados que ocupam posições de dominação no campo, isto é, aqueles que já pertencem ao campo de forma estabelecida, e aqueles que desejam dele fazer parte e instituir, ou não, as suas próprias categorias.

Esta dinâmica diz respeito também ao aparecimento de novas gerações artísticas e de vanguardas ao longo do que chamamos de História da Arte, e, portanto, destes conflitos enfrentados durante o processo de pertencimento e dominação. As disputas de legitimação determinam quais posições estéticas serão absorvidas pelo campo e pela história deste campo e o que não será considerado neste espaço. Assim, o desenvolvimento das categorias do campo, que desenham a sua história, têm consequências diretas no desenvolvimento da linguagem artística:

Se existe uma história propriamente artística, é, além do mais, porque os artistas e os seus produtos se acham objetivamente situados, pela sua pertença ao campo artístico, em relação aos outros artistas e aos seus produtos e porque as rupturas mais propriamente estéticas com uma tradição artística têm sempre algo que ver com a posição relativa, naquele campo, dos que

defendem esta tradição e dos que se esforçam por quebrá-la.
(BOURDIEU, 2011, p. 72)

Dessa forma, as posições tomadas pela vanguarda introduzem a diferença em relação à tradição do campo, seja negando ou reafirmando posições já existentes, mas não geram grandes saltos conceituais até que se “produza o tempo” necessário para que aquela transgressão seja “absorvida” pelos códigos e seja internalizada no campo. É no encontro da pulsão expressiva do artista com o espaço dos possíveis que a obra de arte supera a história para ser vanguarda (*op.cit.*, p.70). No entanto, essa superação não é total, tampouco imediata.

Para exemplo ilustrativo, observa-se a conjuntura de um campo incipiente encontrada por Édouard Manet (1832-1883). No século XIX, a arte acadêmica dominava o apreço artístico e consistia em pintar cenas ultrarrealistas baseadas em mitologia, iconografia religiosa e a vida das cortes. Manet (entre outros pintores da época) travou lutas sérias contra a Academia de Belas Artes de Paris pela vontade (ou necessidade) de transgredir os padrões adotados. Do ponto de vista da História da Arte, o pintor superou a obra tradicional até então para encabeçar a vanguarda artística do impressionismo que viria daquele momento na Europa (mesmo que estas consequências não fossem, e não são obviamente, previsíveis).

A questão da dinâmica do campo da arte se apresenta neste caso e demonstra que, de acordo com esta teoria, não se supera no campo mais do que o espaço dos possíveis que este campo “permite”. Existe um nível máximo de dilatação por vez. Em seus anos, Manet sequer cogitava a possibilidade de arte que não utilizasse suportes tradicionais como a pintura ou a escultura⁷. Da mesma forma, percebe-se que o que hoje ocupa posições dominantes no campo, como a estética da arte moderna, já foi considerado subversivo em outro tempo. Assim, o conhecimento da estrutura do campo é fundamental para a orientação da mudança e depende do estado do sistema de possibilidades conceituais e estilísticas herdadas⁸ para que haja ruptura em detrimento da rotinização de acordo com o interesse dos atores, como explica Bourdieu:

⁷ Pode-se levantar o debate desta natureza em relação ao que pode ser a arte daqui 30 ou 50 anos, uma vez que até agora diversas maneiras de expressão lúdica podem ser consideradas “arte contemporânea”.

⁸ “De fato, apenas o conhecimento da estrutura pode dar os instrumentos de um verdadeiro conhecimento dos processos que conduzem a um novo estado da estrutura e que, a esse título, encerram também as condições da compreensão dessa estrutura nova.” (BOURDIEU, 1996, p. 234)

O processo pelo qual as obras são levadas é o produto da luta entre aqueles que, em razão da posição dominante (temporalmente) que ocupam no campo (em virtude de seu capital específico), tendem à conservação, ou seja, à defesa da rotina e da rotinização, do banal e da banalização, em uma palavra, da ordem simbólica estabelecida, e aqueles que estão inclinados à ruptura herética, à crítica das formas estabelecidas, à subversão dos modelos em vigor, e ao retorno à pureza das origens. (BOURDIEU, 1996, p. 234)

É importante lembrar que a teoria dos campos de Bourdieu foi desenvolvida a partir da observação de mecanismos próprios europeus, concentrados principalmente, no caso do campo da arte e da literatura na França do fim do século XIX. Isto quer dizer que a apropriação que fazemos do autor precisa primeiro passar por adaptações para o modelo de desenvolvimento brasileiro, com suas particularidades e diferenças.

Para aprofundar essa discussão, ainda do ponto de vista teórico, levanta-se também a questão dos embates geracionais e das heranças deixadas e apropriadas por um movimento posterior como princípio direcional bem como as referências que se tornam obsoletas ou são negadas como caráter de ruptura. Estas referências, adotadas e negadas, são de todo modo um ponto de partida para que se desenvolvam outras maneiras de concebê-las.

A construção do objeto não poderia contemplar todas as significações que o termo geração por si só implica. Por questões metodológicas, explicitadas adiante, o recorte foi dado a partir do esclarecimento, primeiramente, deste conceito. Para pensar a natureza do grupo aqui investigado, recorre-se ao estudo sociológico de gerações apresentado por Karl Mannheim (1893-1947), que fornece uma base fundamental sobre como abordar os problemas da análise de grupos.

Para o autor, os indivíduos que nasceram no mesmo período e que, portanto, pertencem à mesma geração, possuem uma situação comum na dimensão histórica do processo social. Isto quer dizer que esses indivíduos têm acesso mais ou menos uniforme ao material intelectual disponível, o que implica que sua condição de geração não está relacionada somente à situação cronológica, mas a um contexto próprio. A similaridade de situação dos indivíduos proporciona-lhes experiências comuns que levam a um tipo característico de “ação historicamente relevante” (MANNHEIM, 1982, p. 71-72).

Assim, a necessidade de se formar um grupo de artistas com similaridade etária e contextual para traçar um panorama das temáticas na arte brasileira se dá pelo fato de que, nas

palavras de Mannheim,

Mesmo onde o material intelectual é mais ou menos uniforme, ou pelo menos uniformemente acessível a todos, a *abordagem* a ele, o modo pelo qual é assimilado e aplicado, tem sua direção determinada por fatores sociais. (*op.cit.*, p. 73)

Nesta perspectiva, é de interesse verificar a herança deixada pela geração anterior, naquilo que foi absorvido como princípio direcional para a produção artística da década de 1980 e também no que diz respeito aos princípios que foram negados, isto é, o possível caráter de ruptura da nova geração. Como exemplifica o autor,

O aparecimento contínuo de novos seres humanos certamente resulta em alguma perda de possessões culturais acumuladas; mas, por outro lado, somente isso torna possível uma seleção original quando for necessária; ele facilita a reavaliação do nosso inventário e nos ensina tanto a esquecer o que já não é mais útil como a almejar o que ainda não foi conquistado (*Idem*, p. 76).

Embora a geração como um todo não tenha constituído um grupo concreto, isto é, nos termos de Mannheim, uma organização com laços de proximidade e objetivos específicos, alguns grupos foram criados durante o período, estes sim com vínculos concretos e proximidade física. Um caso apresentado ao longo da dissertação é do grupo Casa 7, formado por Carlito Carvalhosa (1961), Rodrigo Andrade (1962), Paulo Monteiro (1961), Fábio Miguez (1962) e Nuno Ramos (1960).

Da mesma forma, os artistas estudados neste trabalho, especificamente, não formam perfis sociais muito diferentes entre si e, mesmo que todos eles não constituam grupo concreto, formal e determinado, tampouco sejam ideologicamente coesos, podem ser investigados sob a perspectiva da biografia coletiva e da análise sociológica.

A princípio, percebe-se que, ainda que a construção da imagem da “Geração 80” possa ter vindo da mídia, dos galeristas e outras instâncias de poder do campo artístico (inclusive de alguns artistas), criando uma espécie de “mito” de um movimento, esta população possui elementos de convergência que a estabelecem como geração e que não se resumem apenas à condição etária. A situação de geração, isto é, a experiência dos mesmos acontecimentos definidores da época em um

período relativamente comum da vida, é mais importante para a constituição da identidade destes artistas do que a “unidade” de geração, conceito que pressupõe um alinhamento a correntes que se definiram na época, sem que haja, necessariamente, contato entre os indivíduos.

A heterogeneidade da produção plástica dos anos 1980 aponta para uma tentativa de definição precoce da década, de uma busca por uma identidade desse movimento, controverso no seu interior, daqueles que se viam como grupo “Geração 80”, na definição que se popularizou, e daqueles que negavam ou se distanciavam dessa vertente.

No que diz respeito à dinâmica do campo da arte, essa constelação artística da década de 1980 implica ainda as condições de permanência ou não no campo. Isto é, a existência de uma produção que não atingiu as instâncias de legitimação e ficou concentrada, provavelmente, na década em que surgiu e que pode ter migrado para outros campos e práticas relacionadas ou não com as artes plásticas. O critério da permanência, portanto, é essencial para delimitar, entre os artistas, aqueles que passaram por processos de profissionalização e se estabeleceram no campo da arte.

Dito isso, o objetivo deste trabalho é mapear o estado do campo da arte em São Paulo na década de 1980, sob a perspectiva de seus principais autores, ou seja, os próprios artistas – como produtores não apenas das obras de arte, mas produtores de contexto para a circulação dessas obras –, os seus embates e diferenciações internas dentro desta geração, também em relação à crítica e ao mercado.

O meio das artes em São Paulo procurava articular ações e iniciativas entre artistas e instituições. Enquanto que os artistas das décadas de 1960 e 1970 procuravam espaços de circulação de suas obras fora das instituições, sobretudo por atuarem durante o auge da ditadura militar no Brasil, a geração emergente nos anos 80 volta a reivindicar esse espaço. A noção de profissionalização e reconstrução do campo artístico não é exclusiva desses artistas, mas aparece com força na atuação dos novos como forma de se inserirem no meio, vista como uma continuação de uma experiência universitária para alguns, que se formaram na FAAP, na USP e na Belas Artes, principalmente. Em seus discursos atuais, esses artistas invariavelmente percebem o sistema da arte no Brasil melhor e mais profissional do que quando começaram a atuar neste campo, resultado de iniciativas que tiveram como embrião a atuação dos artistas contemporâneos de 1960 até os dias de hoje.

A profissionalização do meio de arte no Brasil para a construção de um meio consolidado de reflexão e circulação de obras de arte procura reverter o quadro da carência institucional do país, marcado pela falta de recursos, a precariedade do sistema e a dificuldade em institucionalizar a produção artística local. Vale notar, inclusive, que grande parte deste trabalho foi construído a partir da observação das reproduções das obras dos artistas estudados, com pouco ou quase nenhum contato direto com essas obras, exceto nos próprios ateliês e nas poucas exposições condizentes durante o período da pesquisa – em sua maioria realizadas por galerias do circuito comercial.

O primeiro capítulo trata da morfologia do contexto cultural brasileiro para esclarecer em que situação se encontra o campo da arte no país até o período que nos interessa. Dessa herança social e artística produzida pelos modernistas até os anos 1960 e depois pelos artistas contemporâneos da década seguinte é que vão se formar os artistas da década de 1980. Neste mesmo capítulo encontra-se a produção de contexto da geração, isto é, os lugares de inserção dessa produção no meio artístico, no mercado e na mídia, em revistas especializadas. Qual o estado do campo da arte em 1980 quando da inserção dos “novos” artistas no campo?

No segundo capítulo apresenta-se uma biografia coletiva seguida pela elaboração do perfil social do produtor de arte contemporânea no Brasil. Para a constituição do grupo a ser investigado, partimos de princípios básicos e critérios de seleção organizados, conforme exposto, a partir do estudo de geração de Karl Mannheim (1982) articulado com a metodologia proposta pelo historiador Christophe Charle (2006).

A noção de geração proposta a seguir é, portanto, fruto de categorias externas. É importante lembrar que os critérios levantados não consideram as linguagens, nem propriamente o desenvolvimento do trabalho, no seu sentido plástico e estético. Deve-se considerar que, em primeiro lugar, sejam artistas nascidos entre 1955 e 1965. Este dado indica que na década de 1980 esses artistas tenham por volta de 20 anos, início da vida adulta e profissional.

A inserção no campo da arte, isto é, circular no ambiente artístico por meio de cursos, exposições e interlocução com críticos, curadores, jornalistas, professores e seus pares se dá na cidade de São Paulo. Isto quer dizer que, artistas nascidos em São Paulo, mas que tenham migrado para outros estados ainda na juventude e iniciado suas trajetórias artísticas nestes lugares pertencem à formação do ambiente de arte específico deste meio.

Além disso, o pertencimento ao campo se dá pela participação em exposições coletivas durante a década de 1980, incluindo as Bienais de São Paulo, instância legitimadora do trabalho de

arte por excelência. Ainda que seja possível perceber uma série de exposições neste período que exibiam obras de artistas ainda emergentes no circuito, elas normalmente privilegiavam uma produção voltada para a pintura, suporte que parecia merecer maior destaque no período e que, por isso mesmo, essas exposições não contemplavam a heterogeneidade da produção plástica desta geração. Por deixar obras e artistas distintos à margem, as exposições coletivas são encaradas aqui como dados nas trajetórias profissionais, e não como critério de seleção do grupo estudado.

As primeiras exposições individuais e a frequência com que elas passam a acontecer conforme o artista se estabelece no campo, a recepção da crítica de arte, a residência artística no Brasil ou em outros países e, finalmente, quando passam a ser objeto de colecionismo, com obras em acervos públicos e privados, são elementos também considerados como signos de inclusão e permanência dos artistas no campo. Essa descrição das bases sociais e a análise de como se distribuem índices de reconhecimento nos mostram, segundo Bourdieu (1996, p.254-255), os fatores que condicionam o acesso às diferentes formas da condição de artista.

É importante lembrar que essa seleção não é feita por critérios estritamente rígidos, porque contempla também artistas com trajetórias um pouco distintas, de igual interesse para a pesquisa sociológica, como aqueles que transitam entre o campo da arte e outros campos, como o campo acadêmico, por exemplo, e aqueles que de fato migraram para esses outros campos, na face em que se liga ao campo artístico (arte, arquitetura, design, história da arte, filosofia, ciências sociais).

O conjunto aqui apresentado corresponde a uma amostragem do universo de artistas plásticos paulistas que atuaram durante a década de 1980. Este grupo de artistas que foi constituído a princípio sofreu, na fase de levantamento e coleta de dados, contratempos que incluem a dificuldade de localizar alguns nomes e o não recebimento de resposta aos pedidos de entrevistas. Dessa forma, chega-se ao grupo a seguir (em ordem alfabética) com quem foram realizadas as entrevistas em seus ateliês: Ana Maria Tavares (1958), Caetano de Almeida (1964), Ciro Cozzolino (1959), Iran do Espírito Santo (1963), Jac Leirner (1961), Leda Catunda (1961), Paulo Pasta (1959), Rodrigo Andrade (1962) e Sergio Romagnolo (1960). Outros artistas que não puderam conceder entrevistas e contribuíram por e-mail com informações e documentos: Carlito Carvalhosa (1961), Luiz Zerbini (1959) e Sergio Niculitcheff (1960).

Dos integrantes do grupo Casa 7 – Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Nuno Ramos, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade – foram entrevistados os artistas Nuno Ramos, em uma breve conversa por Skype, e Rodrigo Andrade. Carlito Carvalhosa contribuiu com a pesquisa por e-mail,

já que mora na cidade do Rio de Janeiro. O restante do grupo não respondeu aos pedidos de entrevista.

A metodologia da biografia coletiva, ou prosopografia, é utilizada em investigações históricas, principalmente de elites⁹. Segundo o historiador Christophe Charle (2006), a biografia coletiva permite “melhor compreender as clivagens internas dos diferentes grupos estudados e suas dinâmicas sociais e geracionais, ou ainda as redes sociais dominantes” (*op. cit.*, p. 9).

Ao desvelar as características comuns (permanentes ou transitórias) de um determinado grupo social em dado período histórico, o pesquisador dá visibilidade aos nexos existentes entre posição social, origem e formação escolar elaborando perfis sociais com destaque aos “mecanismos coletivos de recrutamento, seleção e de reprodução social que caracterizam as trajetórias sociais (e estratégias de carreira) dos indivíduos” (*Idem*).

O método das biografias coletivas consiste em aplicar ao grupo estudado um conjunto de questões relativamente uniforme – cujas respostas podem ser obtidas em entrevistas, mas também em depoimentos presentes em documentários ou perfis produzidos pela imprensa especializada –, com informações do que se deseja obter a partir dos objetivos do trabalho (nascimento, ocupação dos pais/irmãos, formação escolar, trajetória profissional, participação em eventos relevantes etc).

Esses dados são utilizados para a construção das trajetórias artísticas e para a identificação e exploração dos conceitos artísticos que surgiram a partir da década de 1980 no Brasil, influenciados por fatores como a abertura política após o fim da ditadura militar no país e com as mudanças no plano da cultura que marcaram a época.

No terceiro e último capítulo levanta-se a fortuna crítica desta geração, da maneira em que foi inserida no contexto de arte durante a década de 1980 pelos veículos de comunicação e seus críticos formadores de opinião em ocasião das exposições realizadas em instituições com poder de consagração e que foram, portanto, responsáveis por inserir e refletir acerca desta arte. Entende-se o papel da crítica como momento de produção da obra de arte, de seu sentido e de seu valor (BOURDIEU, 1996, p.197). Neste capítulo apresenta-se a análise da crítica de arte publicada nos dois principais jornais de São Paulo, *Folha de São Paulo* e *Estado de São Paulo*, e em revistas especializadas, que foram discutidas no primeiro capítulo, e como essa crítica avaliou e recepcionou a produção artística daquele momento, e os signos de inclusão dos artistas no campo da arte. Elabora-se também uma interpretação cruzada de obras dos artistas agrupados na pesquisa,

⁹ Isso porque as elites foram historicamente mais bem documentadas do que outros grupos ou classes sociais.

em uma tentativa de definir o conceito das obras por meio da identificação dos artefatos simbólicos que as constituem.

Pretende-se com este trabalho contribuir para a compreensão do sistema complexo das artes, em especial em São Paulo, por meio dos atores que, desde a década de 1980, configuram a atualidade deste sistema.

1

PRODUÇÃO DE CONTEXTO: fase inicial no ambiente artístico

Para que se elabore um entendimento sobre a produção artística da década de 1980 é preciso, em um primeiro momento, esclarecer o estado do campo da arte no Brasil até o período, sobretudo no que diz respeito à base conceitual que permeou movimentos artísticos e a dinâmica em relação às instituições e ao mercado que foram sendo construídas nas décadas anteriores. A noção de produção de contexto utilizada neste trabalho aparece como termo nativo dentro da geração, apresentado pelos próprios artistas entrevistados para definir a relação dos agentes dentro do campo, entre eles os artistas, que produziram e tomaram posições no meio para a construção de ambientes de circulação e reflexão de obras de arte, como as revistas especializadas, a crítica e as instituições. Ao apresentar a estrutura e a morfologia do campo da arte no Brasil pode-se então conhecer seus processos que levam a mudanças nessa estrutura para um entendimento do espaço onde os agentes atuam de forma objetiva e sistemática.

A chegada de uma nova geração opera uma diferença neste meio, diferença essa que pode evidenciar o seu passado, seja na forma de continuidade ou superação daquilo que está cristalizado na história. Como explica Bourdieu, ao conhecer a história de um campo de produção cultural pode-se entender os seus processos e eventuais mudanças nessa estrutura:

É a própria lógica do campo que tende a selecionar e a consagrar todas as rupturas legítimas com a história objetivada na estrutura do campo, isto é, aquelas que são o produto de uma disposição formada pela história do campo e informada dessa história, portanto, inscrita na continuidade do campo.
(BOURDIEU, 1996, p.274)

As mudanças em diferentes planos da sociedade correspondem a mudanças internas no campo da arte, como a possibilidade e disposições de acesso ao campo e a atuação de gerações de artistas, bem como mudanças na produção artística propriamente dita. Dessa forma, é necessário conhecer a sua estrutura para entender os processos por que passa, uma vez que as heranças sociais e culturais de gerações anteriores são elementos básicos de apropriação ou ruptura que norteiam as investidas artísticas da geração contemporânea.

1.1 Contexto artístico da recepção

1.1.1 Modernismo pós-moderno

Entre as décadas de 1920 e 1970, o movimento modernista no Brasil ensaiou propostas de ruptura com a chamada “arte tradicional”. A relação entre obra de arte, espectador e instituição constituída até então foi revista para dar espaço a diferentes questionamentos e novas relações institucionais entre os artistas e suas obras para com o público e o mercado de arte. Entre as maiores rupturas do movimento modernista, fica principalmente o legado da arte chamada de “pós-moderna”, na expressão inovadora de Mário Pedrosa (1900-1981) (1998, p.355). Os artistas concretistas e depois os neoconcretistas brasileiros são considerados os precursores deste “novo ciclo de vocação antiarte”, que resultou também na *pop art* em outros países. Segundo o autor, escrevendo em função da legitimação dessa produção, foi a partir dos trabalhos de Hélio Oiticica (1937-1980) e de Lygia Clark (1920-1988), principalmente, entre os anos 1950 e 1970, que se estabeleceu o conceito “pós-moderno” na arte nacional e mesmo internacional.

Do ponto de vista das contribuições conceituais, este movimento buscou romper com a barreira não tão invisível entre espectador e obra de arte. Os objetos-arte agora demandavam como necessária a interação com o espectador para serem obras plenas. Sem a interação não haveria arte. A conexão entre a obra e o espectador se deu por meio da supressão dos antigos suportes ou mediações artísticas. Ocorreu primeiro com a retirada da moldura, o vazamento da tela e finalmente com as novas dimensões criadas para a pintura. O quadro decomposto em superfícies moduladas¹⁰ chama a atenção para a construção do espaço real (*op.cit.*, p. 347). Esta característica aparece no trabalho de Lygia Clark, que passa por etapas da pintura à escultura e à arquitetura para chegar finalmente a uma radical transformação no conceito artístico: a arte passa a ser movimento e ação.

A interação sempre provocativa da obra pós-moderna com o espectador causa estranhamento e fornece, pela ausência de mediador (moldura e suporte), a chamada vivência original da experiência primeira na forma de ruptura no cotidiano (*op.cit.*, p. 352). A

¹⁰ A série Bichos, de Lygia Clark, por exemplo, criada entre 1960 e 1964.

imprevisibilidade do "ato" é marcante ao passo que a concepção cinética da obra só se realiza quando da interação com o espectador¹¹.

Já do ponto de vista dos artistas como atores sociais no campo artístico, o estabelecimento de uma noção de arte que não necessariamente precisasse carregar elementos típicos da “cor local” fez com que a produção pudesse expandir suas fronteiras de alcance. Até então, o engajamento na busca por definir uma arte tipicamente brasileira afastou a produção nacional das vanguardas, principalmente europeias. Com os modernistas “pós-modernos”, e também a partir de iniciativas como a criação da Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, que a arte brasileira pode finalmente tornar-se internacional, seja no diálogo com essa produção, seja na retomada de posturas vanguardistas.

Indispensável situar este momento da arte brasileira no contexto político e social das décadas de 1950 e 1960. O país viveu por estes anos a promessa do milagre econômico, organizado no Plano de Metas criado pelo governo do presidente Juscelino Kubistchek (1902-1976), que prometia realizar “50 anos em 5” de desenvolvimento industrial e econômico.

Mesmo não fazendo parte do Plano, a construção de Brasília em 1956 viria significar e concretizar, literalmente, os valores e a ética de um projeto moderno de país. Do Plano Piloto de Lucio Costa (1902-1998) e dos edifícios monumentais de Oscar Niemeyer (1907-2012), alinhado à vanguarda da arquitetura europeia, principalmente em referência ao arquiteto francês Le Corbusier (1887-1965), a modernidade no Brasil foi então traduzida na nova capital federal construída no meio do cerrado. Para o crítico Guilherme Wisnik, os fatores que impulsionaram a construção de Brasília no interior do país estão relacionados a motivações de ordem visionárias e pragmáticas:

No primeiro grupo, podemos elencar a busca simbólica do “paraíso terreal” associado à mitologia do Novo Mundo e à ocupação de territórios edênicos junto às nascentes de grandes rios do continente. E, ainda, o impulso épico de uma nova “marcha para o Oeste”, reforçando a vocação bandeirista de construção da unidade nacional. No segundo grupo, encontramos desde a preocupação inicial com uma maior segurança do Estado contra ataques marítimos até o projeto civilizatório técnico-positivista de uma maior integração

¹¹ Ao contrário, por exemplo, dos móveis de Alexander Calder (1898-1976), que se movimentam por fatores externos como o vento. Fica claro que essa interação desejada pelos modernistas brasileiros tem apelo sensorial corporal.

territorial do país, baseado no desenvolvimento do interior deprimido e despovoado. Somem-se a isso, evidentemente, o ímpeto rodoviarista de Kubitschek e a tradicional estratégia política de afastar a sede do poder dos centros mais intensos da vida nacional, tornando-os menos vulneráveis a manifestações de descontentamento popular. (2009, p.14-15)

Os imponentes edifícios de concreto armado foram distribuídos por um plano urbanístico que privilegia o transporte individual, impulso direto para o desenvolvimento da indústria automobilística no Brasil, e a assepsia do convívio social. Para Wisnik,

Brasília expressa, no final dos anos 50, um padrão cultural que se pode dizer sofisticado embora não aristocrático, fazendo pendular para o lado do “cosmopolitismo” o “localismo” antropofágico dominante no modernismo literários dos anos 1920 (*op.cit.*, p.9)

Como um marco na arquitetura de vanguarda nacional e internacional, construída a partir do patrocínio do Estado, Brasília projetava o Brasil como país de destaque no processo de modernização com grande potencial de ser o “país do futuro”, utopia prometida repetidamente ao longo dos anos. De certa forma, neste período os campos das artes plásticas e da arquitetura encontram um mote comum para as suas investigações, baseadas principalmente na busca de internacionalização da produção local.

Foi também entre os anos 50 e 60 que o mercado de arte brasileiro começou a dar seus primeiros passos para uma profissionalização do circuito (BUENO, 2005). Esse caminho foi permeado por uma dinâmica de valorização de uma produção artística já consagrada institucionalmente e aquela que seria resgatada em momentos oportunos.

As galerias, que muitas vezes dividiam espaço com lojas de móveis de arquitetos modernos, operavam inclusive com uma produção segmentada, como esclarece o estudo de Maria Lucia Bueno acerca do comércio de arte no Brasil:

No mesmo espaço conviviam múltiplas tendências: primitivos, figurativos regionalistas, abstracionistas informais, grupo Santa Helena, concretistas e neoconcretos. Não estavam empenhados em classificar a produção. (BUENO, 2005, p.391)

A autora aponta também que a iniciativa que financiou este primeiro mercado no Brasil partiu principalmente de empresas ligadas ao comércio, e que a seleção de um artista para a galeria era feita pelo critério de popularidade que seu nome havia alcançado.

Desse modo, as poucas galerias que existiam entre o Rio de Janeiro e São Paulo foram organizadas em torno da chamada segunda geração do modernismo (1930-1945), artistas com propostas estéticas moderadas e prestígio entre críticos e colecionadores. Obras de Candido Portinari (1903-1962), Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) e de pintores do grupo Santa Helena, como Alfredo Volpi (1896-1988), atendiam à demanda “modesta” da alta sociedade burguesa do período, que via no consumo de obras de arte a oportunidade de adquirir capital cultural. Junto a isso, em São Paulo predominava o perfil de galerista preocupado com a valorização do caráter cultural e mundano de sua atividade, o que fazia com que o comércio de arte evoluísse “a reboque dos eventos sociais”.

Com a morte de Portinari e de Guignard em 1962, houve uma valorização imediata de suas obras e com isso o aumento da demanda por arte moderna brasileira entre os colecionadores, que viam um nicho de investimento. As galerias se empenharam então em resgatar uma produção já esquecida, como dos modernistas históricos, em que figuram nomes como de Tarsila do Amaral (1886-1973) e Ismael Nery (1900-1934), artista até então marginalizado pelo mercado.

Nesse momento, o mercado de arte “orientou-se para uma estratégia de leilões, o caminho natural para o escoamento deste tipo de produção” (*op.cit.*, p.397), isto é, o comércio de bens de luxo e artigos raros. Quando boa parte da produção artística consagrada se encontrava comprometida e fora do alcance do público – ou por contratos exclusivos dos artistas com as galerias ou por suas obras já habitarem a casa dos colecionadores particulares – os leilões sofreriam um declínio e as galerias voltariam a dar o tom do mercado, já a partir da década de 1970 em diante.

1.1.2 Arte no auge da ditadura militar

O fechamento político e a censura, impostos pela ditadura militar (1964-1985) em vários planos, não gerou uma arte amordaçada, ao contrário, produziu efeitos estimulantes para um recuo da autonomização da esfera artística, que viveu um processo de politização de seus conteúdos. Na medida em que o auge da ditadura ocorreu entre fim de 1968 e 1975, época de grandes

transformações culturais e comportamentais – guerra do Vietnã, Maio de 1968, rock, contracultura, nouvelle vague – em todo o Ocidente, a ditadura não conseguiu impor passividade nas classes médias emergentes. Os grandes centros urbanos no Brasil já estavam plenamente conectados com as tendências internacionais da cultura, pelo mercado do livro, do filme, da música. Nesse sentido, camadas da classe média instruída se mostraram arredias ao espírito autoritário e abertas a uma ética democrática, liberal no prisma da cultura e das ideias, que conduziu a posturas de resistência e enfrentamento, com visíveis consequências no plano artístico.

O cenário em que esses artistas iriam trabalhar estava marcado pela opressão da ditadura militar, em que “censura, tortura, assassinatos e desaparecimentos misteriosos compunham o clima sociopolítico”, o que fez com que a estratégia de atuação de parte dos artistas fosse, portanto, “investir em questionamentos conceituais da arte e suas articulações possíveis com a cena sociocultural local” (CHIARELLI, 2002, p.35).

As proposições artísticas nesse período indicavam uma procura por lugares de exposição que saíssem dos espaços tradicionais das galerias e dos museus. A Bienal Internacional de São Paulo sofreu um esvaziamento de artistas, que se recusaram a participar da décima edição da mostra, em 1969, em função do endurecimento da tirania militar com a imposição do Ato Institucional 5¹². Naquele ano, obras de arte expostas no MAM-RJ, selecionadas para representar o Brasil na VI Bienal de Paris, foram censuradas e a polícia militar invadiu e fechou a exposição no museu. A resposta dos artistas, portanto, foi boicotar a Bienal paulista. Liderada por Mário Pedrosa, a campanha internacional de boicote chegou aos Estados Unidos, França, México, Holanda, Suécia e Argentina (ALAMBERT, CANHETE, 2009).

A proposta artística, portanto, se articulou como uma estratégia de inserção crítica na realidade cotidiana. Os artistas buscavam um encontro com um público mais amplo e diversificado, com a intenção de resgatar a condição contemplativa, ainda que crítica, da obra de arte. Isso porque, segundo Chiarelli, os artistas desse período procuraram um posicionamento perante a arte e o seu circuito,

Partindo do princípio de que a arte na produção neoconcreta
teria se tornado catártica e excessivamente consumível,
tentaram resgatar de novo para a própria arte o seu caráter de

¹² O AI-5 foi baixado no dia 13 de dezembro de 1968 durante o governo do general Costa e Silva e, em suma, dava poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem considerados inimigos do regime militar. Com o ato, a censura aumentou significativamente com importantes efeitos sobre a produção cultural.

transcendência, de mistério, um caráter quase que de incomunicabilidade total. Se perante muitos trabalhos neoconcretos o espectador era compelido ao tato, à manipulação, à transformação, à consumação e, conseqüentemente, muitas vezes, ao posterior descaso e esquecimento, diante dos trabalhos de artistas como Waltércio Caldas, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Carlos Alberto Fajardo e outros, ele devia voltar à condição original daquele que contempla, guardando uma certa distância física e afetiva em relação ao objeto de arte (CHIARELLI, 2002, p.34).

A crítica à abstração e ao espectador passivo ganhavam força desde os anos 1950, quando Ciccillo Matarazzo contou com a “simpatia e colaboração” de Nelson Rockefeller para criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948) e da Bienal Internacional de São Paulo (1951):

Dado que o banqueiro norte-americano, que também ajudara Chateaubriand, chefiava a ofensiva anticomunista na América Latina, o abstracionismo foi logo refutado pelos artistas simpatizantes ou filiados ao Partido Comunista como uma tendência contrária aos interesses nacionais e populares (DURAND, 2009, p.140)

Portanto, na década seguinte, quando foi dado o golpe militar em 1964, a necessidade de oposição política à ditadura endureceu ainda mais a crítica à abstração, mas também à pintura e à escultura, das formas tradicionais que até então se apresentavam (CHAIMOVICH, 2007, p.242).

O exemplo mais fecundo e emblemático que reúne estas propostas pode ser considerado a obra “Inserções em circuitos ideológicos – Projeto Coca-Cola”, de Cildo Meireles (1970). O artista imprimiu em garrafas de Coca-Cola – na época, feitas de vidro e retornáveis – frases como “yankees, go home”, além de incentivos para que as pessoas fizessem o mesmo em suas próprias garrafas, que seriam mais tarde passadas para outras pessoas. A intenção da circulação da obra também pode ser vista no “Projeto Cédula” (1970), do mesmo artista, em que cédulas de dinheiro foram marcadas com sentenças como “Quem matou Herzog?”, em referência à morte sob tortura da repressão militar do jornalista Wladimir Herzog (1937-1975), e que foi anunciada oficialmente como suicídio. Como explica Cristina Freire,

A utilização de garrafas de Coca-Cola ou das cédulas de dinheiro resulta na dissolução da figura do artista e no alcance

de sistemas de trocas muito mais amplos do que o sistema convencional da arte, impossíveis de ser controlados pela ditadura. Para o artista o que interessa é a possibilidade de inserir-se ou criar ruído e significação no corpo social, isto é, tornar visível a própria noção de rede e de circuito, abstratos e invisíveis por definição. (FREIRE, 2007, p.235)

Dessa forma, o engajamento voltava-se para a construção de uma autonomia na produção artística e a superação dos paradigmas da arte moderna, não simplesmente como resistência, mas como capacidade de articular as influências e circunstâncias brasileiras com o próprio conceito de arte que havia sido colocado em questão durante todo o século XX na Europa pelas vanguardas históricas. Rodrigo Naves (2007, p. 227) interpreta a necessidade de autonomização da produção contemporânea pela inexistência de uma tradição artística sólida no Brasil, de relevância cultural pública.

Na criação de espaços onde essa arte poderia acontecer, muitos artistas e críticos se organizaram na formação de grupos e revistas praticamente artesanais para divulgar suas ideias e suas obras, questionando critérios de pertencimento ao meio. Este é o caso, por exemplo, da obra de Nelson Leirner (1932) “Happening da crítica”, de 1967, quando um porco empalhado em um engradado com um presunto pendurado no pescoço foi aceito para o IV Salão de Arte Moderna de Brasília. O artista interrogou publicamente o júri quais os critérios que foram adotados para que um porco fosse considerado obra de arte.

Nelson Leirner, neste período, fez parte do “Rex Time” (1966-1967), grupo formado em São Paulo por Geraldo de Barros (1923-1998), Wesley Duke Lee (1931-2010), Carlos Fajardo (1941), José Resende (1945), Nicolas Vlavianos (1929) e Tereza Nazar (1933-2001), que produziu, além de um manifesto, uma galeria, que funcionava como cooperativa, e uma revista de divulgação. Embora de breve existência, de 1966 a 1967, o grupo teve intensa atividade na cidade de São Paulo e no meio de arte. Como esclarece seu manifesto, a proposta era “a tentativa de formação de um grupo com força para superar os sistemas viciados de seleção para exposições nacionais ou estrangeiras” (CORRÊA, 1979, p.82).

Não é a intenção aprofundar-se no estudo dessas publicações, mas é preciso situar este momento da arte brasileira, uma vez que essas iniciativas foram imediatamente anteriores ao período que nos interessa aqui, da década de 1980. Esses artistas estavam engajados na “investigação crítica da natureza das modalidades artísticas institucionalizadas (pintura, escultura,

desenho) e/ou para a investigação sobre os códigos de representação do real”, em obras sempre preocupadas com a “subversão do olhar do espectador” (CHIARELLI, 2002, p.36). Especialmente três nomes que figuram nesse momento, Nelson Leirner, Regina Silveira (1939) e Júlio Plaza (1938-2003) são referências fundamentais na formação técnica e conceitual daqueles artistas que frequentaram seus cursos de artes na FAAP na década de 1980.

1.2 O ambiente artístico em São Paulo na década de 1980

Do ponto de vista do contexto político e social brasileiro, resumidamente pode-se dizer que o marco inicial da década de 1980 acontece um ano antes, em 1979, quando é assinada a lei da anistia, um primeiro passo para a abertura política e o fim da ditadura militar, em 1985, processo de redemocratização que leva à volta das eleições diretas no país, em que Fernando Collor de Mello assume a presidência da república em 1990. No cenário internacional, foram dois momentos históricos decisivos, a Guerra Fria e a queda do muro de Berlim, em 1989. Os anos 80, portanto, se mostram como um período de transição. No Brasil, uma transição sobretudo política, marcada pelo esgotamento do modelo de desenvolvimento nacional, pela crise econômica e pela alta inflação. No exterior, uma transição principalmente ideológica, que nos interessa aqui, calcada no fim da polarização mundial e na crise do projeto moderno e das utopias sociais, conjuntura que atinge o campo da arte externamente.

Além disso, e em decorrência desses fatores, em um contexto ainda mais amplo, deve-se considerar um fenômeno até então bem recente que mais tarde será chamado de globalização, que promove uma aproximação social entre países e maior facilidade e rapidez de comunicação e o trânsito de informações.

É importante levar em consideração que o contexto histórico e social e a produção artística de um período não estabelecem uma relação mecânica de causa e efeito, isto é, não incorrer no “equívoco de supor que a arte seja um simples desdobramento do quadro político-social”, como explica Farias (2009, p.17). O contexto interfere principalmente na biografia daqueles que o vivenciaram e que pode ou não ser tematizado especificamente na arte, mas evidentemente não é possível se descolar do momento. Como bem explica Bourdieu em *As regras da arte*, neste caso,

As mais decisivas dessas mudanças [externas a um campo de produção cultural] são as rupturas políticas que, como as crises revolucionárias, mudam as relações de força no seio do campo (assim, a revolução de 1848 reforça o polo dominado, determinando uma translação, provisória, dos escritores para a “arte social”), ou o aparecimento de novas categorias de consumidores que, estando em afinidade com os novos produtores, asseguram o sucesso de seus produtos. (BOURDIEU, 1996, p.286)

O sociólogo José Carlos Durand (1989, p.167) apresenta os fatores que “compreendem a ampliação de disposições pessoais, de pretensões de carreira e de expectativas coletivas relacionadas com consumo cultural e estilo de vida” que ficaram cada vez mais evidentes a partir dos anos 1970. Podemos numerar brevemente alguns deles, como a expansão das classes dominantes, a presença de capital estrangeiro, a incorporação da mulher no mercado de trabalho, a educação pré-escolar e iniciação artística no ensino secundário, os avanços no mercado editorial, o alargamento dos efetivos de artistas entre 1950 e 1980 e o declínio da alta burguesia na importação e difusão cultural, com a profissionalização dos intermediários culturais, de bens de luxo e conexos.

Os jovens que cresceram sob a ditadura militar veriam o cenário mudar lenta e gradualmente até a abertura política. Além do espírito engajado em manifestações por abertura política e eleições diretas no país, segmentos da juventude da década de 1980 vivenciaram diversos fenômenos que mudariam o cenário social como um todo. O artista Sergio Niculitcheff descreve as transformações vividas em diferentes planos:

O Brasil pulsava com as batidas do *rock* e a proliferação de casas noturnas e rádios visando à difusão das novas bandas de *rock* nacionais. Aconteceram o “*Rock in Rio*” e a implantação da MTV brasileira, com a inevitável descoberta do mercado fonográfico. No teatro despontava, entre outros, o grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone* com espetáculos lúdicos e bem-humorados, sem os ranços e o engajamento da dramaturgia da década anterior. A Aids surgiu rondando a década e rapidamente começou a fazer vítimas estimulando um conservadorismo nos costumes. (NICULITCHEFF, 2004, p.13)

O ambiente artístico brasileiro nessa década mostrava sua fértil produção em várias frentes intercambiáveis de atuação cultural, com a circulação de artistas plásticos entre músicos, atores e escritores. Em início de carreira, os artistas investiam em diferentes formas de se inserir no cenário cultural da cidade, trabalhando com cenografia para o teatro ou com ilustrações para capas de CDs, por exemplo¹³.

Apresenta-se a seguir uma tentativa de reconstituir como as instâncias do campo da arte foram modificadas ou não, com a presença de uma nova geração de artistas em relação a suas propostas estéticas e suas disposições no âmbito institucional.

1.2.1 A emergência dos novos

A chegada de uma nova geração de artistas plásticos parece ter provocado um sentido de ruptura com a produção artística da geração anterior, principalmente no que diz respeito ao uso dos suportes tradicionais da arte, principalmente a pintura. Essa impressão parece bem clara em um primeiro momento, quando se confrontam essas obras que, na década de 1980, retomam estes suportes e materiais que haviam sido deixados parcialmente de lado em detrimento de uma fatura técnica de matriz racional e, em alguns casos, engajada.

No entanto, é importante perceber que a retomada da pintura não é definitivamente exclusiva de toda a geração – como nenhuma escolha de movimentos e estilos seja predominante em qualquer momento – mas pode-se dizer que houve uma ação decisiva nesse sentido, quer por parte dos artistas, quer por parte do mercado, da mídia, e mesmo de instituições, para que essa linguagem tivesse tido mais destaque naqueles anos. Nesse sentido, a oposição entre conceito e expressão, respectivamente entre as investigações artísticas da década de 1970 e as de 1980, provocou uma impressão de ruptura entre estas produções, “como se as questões que os artistas haviam investigado em um período tivessem perdido sentido no outro” (REINALDIM, 2008, p.155). Como esclarece Reinaldim neste artigo,

¹³ Em 1989 o grupo “tupinãodá” espalhou pelos muros da cidade de São Paulo grafites de “mensagens cifradas” com os dizeres “Ô Blésq Blom”, que mais tarde seriam desvendadas com o lançamento do disco homônimo da banda Titãs.

Devemos lembrar que Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles, Tunga, Waltércio Caldas, entre outros artistas que iniciaram carreira no final dos anos 60 e início dos 70, continuaram a produzir trabalhos de cunho mais “conceitual” (estamos empregando esse termo em sentido bastante alargado) na década seguinte, sem perder de vista o uso plural das linguagens. Ao mesmo tempo, nos anos 70, por mais que houvesse um discurso atestando a *morte da pintura*, artistas como Aluísio Carvão, Cláudio Kuperman, Eduardo Sued, Flávio Shiró, Iberê Camargo, Ivald Granato, Luís Áquila, Paulo Roberto Leal, Rubens Gerchman, entre outros, mantiveram-se essencialmente como pintores, mesmo que alguns deles não se limitassem apenas ao fazer pictórico. (*op.cit.*, p.156)

Enquanto que os artistas atuantes na década anterior eram em sua grande maioria autodidatas, a “nova” geração passou por escolas de arte, um dado fundamental para o entendimento dessa produção. Entre os artistas mencionados por Reinaldim como “essencialmente pintores”, Eduardo Sued (1925) e Luiz Áquila (1943) foram professores na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rubens Gerchman (1942-2008) dirigiu a instituição entre 1975 e 1978 e Paulo Roberto Leal, ao lado de Sangra Maeger e Marcus de Lontra Costa, organizaram a exposição “Como vai você, Geração 80?”, em 1984. Não é de se estranhar, então, que muitos alunos da escola tivessem uma predileção pela pintura. Vale notar, inclusive, que os cursos da EAV eram cursos livres, em que qualquer pessoa, de qualquer idade, poderia se inscrever.

Em São Paulo, a Fundação Armando Álvares Penteado também reunia naquele tempo um time de professores artistas consagrados, como Júlio Plaza, Nelson Leirner, Regina Silveira, Walter Zanini, Donato Chiarella, Tomoshigue Kusuno, entre outros. No curso de Artes Plásticas desta instituição particular de ensino, com bacharelado e licenciatura, voltada para uma formação multimídia, os alunos tinham contato com variadas linguagens para a produção artística, sobretudo aquelas que eram caras ao momento do início da década, que investiam em suportes tecnológicos, como a xerox e o vídeo. É curioso notar que, mesmo sem frequentarem aulas de pintura especificamente na faculdade, alguns dos artistas que frequentaram a FAAP na década de 1980 realizavam suas investigações neste suporte de maneira particular, além dos trabalhos pedidos para o curso.

Por outro lado, mesmo que a escolha por parte da geração para a pintura aponte um resgate da tradição, ela vem seguida de elementos típicos da experimentação, isto é, a opção por não usar chassis e a possibilidade de utilização de materiais na composição para além da tinta – como ceras,

parafina, barbante e mais uma infinidade de objetos e texturas que agregam uma terceira dimensão na superfície – e o vazamento dos limites físicos do suporte. Esta visceralidade presente nas telas indica um afastamento da pintura como repertório iconográfico para ser entendida como meio técnico. Isso porque a “volta à pintura” no Brasil se deu em um território ainda pouco explorado por aqui, ao contrário de movimentos análogos em outros países, como Itália e Alemanha, que significaram “desenterrar uma tradição riquíssima quase inteiramente dissolvida pelas vanguardas das décadas de 1960 e 1970” (MAMMÍ, 2012, p.187). Assim, a busca de um sentido pictórico entre os artistas brasileiros acabou se concentrando em seus próprios meios na criação de uma linguagem.

Além disso, esta nova geração de artistas plásticos não possui caráter vanguardista, uma vez que sua produção não pretendia negar por completo a sua herança ao impor algo novo ou original em detrimento do que seria considerado “velho” ou ultrapassado – apesar de o fator da ruptura ter sido importante motivador da produção em relação ao passado imediato e, por isso, ter forte significação. Para os artistas da FAAP é a linhagem de Nelson Leirner, Regina Silveira e Júlio Plaza a que se referem, principalmente pelo método “conceitual” que empregam na elaboração das obras. Aluno da instituição no início da década, Sergio Romagnolo comenta que a sua atuação como artista plástico, bem como a de seus colegas, é orientada no sentido de continuidade:

A gente não nega a arte dos anos 70, a gente continua, a gente retoma, não contra. Em São Paulo tinha um grupo de artistas que tinham saído da FAAP, que tinha muito a ver com essa formação conceitualizada, que veio dos professores Nelson Leirner, Regina Silveira e Júlio Plaza, que tinham uma questão conceitual muito forte. A gente aprendeu assim e continuou fazendo. (Informação verbal)

A tradição artística brasileira não é questionada pela nova geração como algo a ser superado, mas, em certa medida, como um território amplo repleto de possibilidades de exploração, com incursões na História da Arte ocidental. A ruptura, neste sentido, refere-se mais a uma situação pontual em que se encontrava a produção de arte no país, e também a um sentimento que pairou a sociedade brasileira com o fim da ditadura militar. A arte dos anos 80 aponta para uma continuidade, sem rupturas radicais, “mas apenas uma adequação de valores e de estratégias”, como compreende Reinaldim (2008, p.160).

A tentativa de construir uma tradição artística no Brasil acarretou, a princípio, em uma permeabilidade a todas as formas de novidade. A inclinação coletiva desse conjunto de artistas seria posta à prova na 18ª edição da Bienal Internacional de São Paulo, em 1985. A mostra teve papel importante neste desenvolvimento, ao colocar ao alcance dos “jovens artistas” brasileiros movimentos como o neoexpressionismo alemão e a transvanguarda italiana.

No período, o debate acadêmico estava voltado para a questão contemporânea e a visão universalista. Expressões como a “pós-modernidade” foram debatidas à exaustão quanto a sua pertinência para se pensar o momento em que o projeto moderno, com a busca pelo novo e o original, já estava obsoleto. A globalização, termo que se populariza na década seguinte, já era sensível à época, e a Bienal se via inserida neste contexto como parte de um processo político, social e cultural de dissolução de fronteiras locais, regionais e nacionais, tudo isso sob o pano de fundo da abertura política brasileira na primeira metade da década. Da perspectiva do intercâmbio internacional de ideias, a Bienal de São Paulo era integrada ao sistema mundial da arte a que pertenciam também a Bienal de Veneza (principal e primeira referência para a constituição da bienal brasileira) e a Documenta de Kassel (LEIRNER, 1985). Assim, na sua 18ª edição, a Bienal de São Paulo trazia como proposta principal a reflexão contemporânea da arte internacional em um sistema universal, onde as ações seriam sincrônicas em qualquer lugar do mundo.

Na ocasião, a curadoria de Sheila Leirner seguiu os preceitos iniciados na edição de 1981 pelo então curador Walter Zanini, de estruturar os setores da mostra a partir de critérios de analogia de linguagens artísticas, ao contrário do que se fazia até então, com os espaços reservados por países¹⁴. Para se aproximar do tema norteador da Bienal daquele ano de 1985, “O Homem e a Vida”, a curadora achou por bem excluir da mostra quaisquer linguagens da década anterior. Isso porque a produção dos anos 70 carregava pressupostos da “arte pela arte” com matrizes conceituais, herdeiras de gerações anteriores do movimento modernista. O projeto de arte autônoma, portanto, era justamente o oposto da sugestão de resgate do homem dentro da obra.

Dessa forma, o tema da Bienal daquele ano foi elucidado, em um primeiro momento, por uma retomada histórica em uma mostra sobre o expressionismo no Brasil:

¹⁴ Essa metodologia implica um trabalho de curadoria específico, que coloca a figura do curador em um papel de protagonismo no espaço expositivo, tendência que começa a surgir na década de 1980 e segue até hoje com significativa importância.

Nenhum movimento, talvez, tem maior ligação com as mais recentes vertentes artísticas do que o Expressionismo. E este movimento – no Brasil, especificamente – nunca foi mostrado de maneira completa ao público. Ao contrário do concretismo e neoconcretismo abstrato, o Expressionismo remete diretamente ao Homem e à Vida. Por uma simples questão de empatia imediata com esta ideia. (LEIRNER, 1985, p. 16)

Além da “empatia” do expressionismo, a ocasião se mostrou adequada também, como esclarece a curadora, devido à produção contemporânea da década de 1980 que remetia, a princípio, à gestualidade da pintura. Nas duas edições anteriores da Bienal, já se ensaiava um retorno definitivo das telas: em 1981 a mostra apresentou uma sala especial dedicada ao pintor norte-americano Philip Guston, morto um ano antes, influência declarada dos artistas do ateliê Casa 7; e em 1983, apontou para a nova tendência, com o italiano Sandro Chia apresentando a estética da transvanguarda, teoria criada pelo crítico Achille Bonito Oliva, e com dois representantes alemães do neoexpressionismo, Penck e Markus Lüpertz,

A solução estratégica encontrada em 1985 pela curadora Leirner para propor os diálogos e reflexões intrínsecos da Bienal acerca da produção contemporânea foi o de dispor, em três corredores de seis metros de largura, cinco de altura e 100 de comprimento, dezenas de pinturas de grandes dimensões de artistas de diversas partes do mundo, separadas por uma distância de cerca de dez centímetros. A montagem foi chamada de “Grande Tela”, em que a articulação entre os trabalhos tinha como objetivo revelar “o atrito, choque e antagonismo característicos, aliás, de toda relação profunda e amorosa” (*op.cit.*, p.16). As obras se assemelham por seus tamanhos, em telas de até dois metros de altura e pela tendência do expressionismo abstrato. Quando colocadas lado a lado, formariam a grande tela da arte atual produzida em sincronia.



1 Vista geral da exposição "Grande Tela" na Bienal de 1985. Fundação Bienal de São Paulo e Arquivo Histórico Wanda Svevo

Entre os brasileiros que participaram da mostra, sete eram artistas já considerados como “Geração 80”: Daniel Senise (1955), Fernando Barata (1951) e os artistas da Casa 7, Carlito Carvalhosa, Fabio Miguez, Nuno Ramos, Paulo Monteiro e Rodrigo de Andrade.

Uma vez que a “Grande Tela” era o eixo principal da exposição, as outras obras da mostra foram dispostas, nos termos da curadoria, em “naves laterais”, referência aos templos e igrejas, com a intenção do “culto litúrgico de celebração da arte, Homem e Vida” (LEIRNER, 1985, p.16).

Poucos dias depois da abertura da Bienal, em 04 de outubro de 1985, a polêmica da montagem da “Grande Tela” foi parar nos jornais. A crítica de arte da Folha de S. Paulo na época, Radha Abramo, escreveu que as obras enfileiradas uma atrás da outra “produzem a sensação do funeral do gestualismo pictórico” (ABRAMO, 1985, p.81). Enquanto o crítico alemão Jürgen Harten, convidado a ajudar na montagem final da Bienal, demitia-se da organização, alguns artistas alemães tentavam tirar suas obras do local, sem sucesso. A curadoria se defendeu no mesmo jornal

alegando que os alemães preferiam uma disposição tradicional, ao invés da proposta não acadêmica da “Grande Tela”.

No entanto, o que muitos críticos e artistas reivindicaram a respeito da mostra foi o fato de ela não deixar espaço, literalmente, para as individualidades de cada trabalho, como se eles fossem todos frutos de uma mesma “vontade pictórica”, como escreve o artista Júlio Plaza:

A pretexto de nos fornecer uma leitura crítica, nos dá uma leitura indiferenciada que endossa a “arte” regida pelo sistema pintura-quadro. E que aquilo que é chamado de “arte”, não é mais do que a redução da pluralidade das práticas artísticas contemporâneas a um só sistema, o da pintura-quadro (artesanal). É assim que o sistema da arte pode ser ritualizado, domesticado e assimilado na apropriação do desejo pela ordem social e institucional e o ego do curador traduzido em cenógrafo (PLAZA, 1985, p. 58)

O artista Rodrigo Andrade conta que quando ele e seus amigos do ateliê Casa 7 descobriram a ideia da expografia, resolveram reclamar com a curadora Leirner, sem sucesso. “A gente muito arrogantemente e ingenuamente chegamos a cogitar de sairmos da Bienal por conta da distância das pinturas”, reconhece o artista.

À parte toda a polêmica, percebe-se um posicionamento da mostra naquilo que lhe é caráter inerente: o de propor o intercâmbio e a reflexão da situação da arte contemporânea. No Brasil, a pintura foi o principal motivo que fez com que os “jovens artistas” da época fossem lançados na mídia e ao mercado como um grupo que trazia um “respiro”, um novo alento na arte brasileira então presa ao conceitual. Esta Bienal de 1985 desempenhou um papel importante, e sem dúvida polêmico, a respeito da projeção desta nova geração que adentrava o campo da arte. A característica que a geração da década de 1980 carregaria da “volta à pintura” foi corroborada pela exposição ao identificar produções de outros países que apontavam a uma mesma direção, evidenciando, no discurso curatorial, a sincronia das produções artísticas. Mais do que absorvidos, os conceitos estrangeiros foram confrontados intensificando a reflexão artística no período (FARIAS, 2009, p. 59).

O que em 1981 e 1983 foi mostrado como tendência, e de certa forma exerceu influência sobre os trabalhos dos artistas que estavam na condição de “receptores”, em 1985 já apontava para uma certeza da década. A Bienal deste ano serviria como um campo de prova para a dicção coletiva

de uma geração, o que parece ter se confirmado naquela ocasião, mas que aos poucos pode ter perdido força.

Este período também se mostrou fértil para a produção de esculturas, que são então entendidas como objeto, principalmente na apropriação de elementos do cotidiano, com maior ou menor grau de intervenção. As performances e intervenções urbanas, por meio do grafite – que naquele momento ainda carregava como elementos fundamentais a subversão e transgressão do espaço da cidade – assim como a vídeo-arte, a partir do aumento do poder de compra e a popularização do videocassete, foram largamente exploradas nesse universo, com os artistas normalmente reunidos em grupos e coletivos¹⁵. Portanto, há que se constatar uma diversidade de opções que, no entanto, não desmentem o fato de que houve uma tendência predominante no período, centrada na retomada da pintura em seus variados suportes.

Sobre o problema das heranças artísticas presentes na geração dos anos 80, cabe observar as proposições de Agnaldo Farias:

A tentativa de empreender um panorama da situação leva à constatação de que no geral houve um movimento de direção dupla, dois vetores que não devem ser tidos na conta de excludentes entre si: de um lado, o reconhecimento por parte de alguns dos jovens artistas, da qualidade e do interesse pela produção das gerações anteriores, nomeadamente a geração moderna, local e internacional, e seus tributários contemporâneos; de outro lado, o interesse e a incorporação de outros pela crítica que, no plano internacional, fazia-se a esses mesmos modernos e que, por conta disso, malgrado o leque variado de posições, reunia-se sob a etiqueta de pós-modernidade. (*op.cit.*, p.61)

Assim, esta geração se mostra interessada em articular elementos de transgressão e experimentação, oriundos de investigações do ato construtivo, da percepção originária e da

¹⁵ Entre muitos meios de linguagem artística, a vídeo-arte passou a ser mais explorada a partir do fim da década de 1970, com a popularização das câmeras de vídeo e dos videocassetes. Já em 1983 foi realizada a primeira edição do Festival Videobrasil, com a proposta de reunir esses trabalhos e de criar espaços de difusão do vídeo. Ainda de natureza bastante documental, os vídeos procuravam retratar realidades brasileiras e os artistas aspiravam a uma divulgação ampla e popular pela televisão, proposta que não foi alcançada. Também nos anos 80 foram organizados diversos coletivos de artistas que buscavam interferir na cidade, seja por meio da performance ou do grafite. Grupos como o Manga Rosa, 3nós3 e o tupinãodá extravasaram os limites do fechado circuito artístico para um contato mais próximo com o público.

superação do suporte realizadas pela arte “pós-moderna” dos anos 50 e 60, com a base conceitual, da produção artística de 1970, agora despolitizada.

Além disso, o resgate dos suportes mais tradicionais, como a pintura, a escultura e, em alguns casos, o desenho, foi recebido no campo como uma tendência a ser observada com mais atenção porque também dizia respeito à formação cultural e social dos artistas. Isso porque esses jovens nasceram e cresceram entre as décadas de 1960 e 1970, algum tempo depois de a televisão ocupar o espaço do rádio como principal meio de comunicação de massa do país. A formação de um repertório comum, a que o artista Iran do Espírito Santo (1963) vai chamar de “museu imaginário” (CHIARELLI, 2011, p.67), retomando o conceito de André Malraux¹⁶, configura um universo de referências muito similares, que aparecem nas obras de arte como “imagens de segunda geração”, como formulou o crítico e curador Tadeu Chiarelli, no catálogo da exposição homônima que aconteceu no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo em 1987. Essas imagens estariam então disponíveis a partir dos avanços tecnológicos da reprodução e ao alcance dos artistas em livros e revistas.

1.2.2 Relações e espaços de atuação

Como foi visto, do ponto de vista da produção cultural, o campo da arte em São Paulo até os anos 80 ainda era pouco profissionalizado e baseava-se principalmente em iniciativas pontuais não só da produção de arte de qualidade como também da criação de um meio que fosse capaz de absorver e refletir essa produção. Ao se deparar com esse meio flutuante, a geração de artistas que ingressam no sistema a partir de 1980 também passa a contribuir para a sua profissionalização, e neste momento volta a buscar espaço dentro das instituições e galerias.

Com o fim gradual da ditadura militar e, consequentemente, do controle do Estado e da censura, essas instituições tornavam-se mais acessíveis à produção artística contemporânea, assim como a aproximação por parte dos artistas. Junto a isso, os artistas que, em sua maioria, tiveram uma educação formal em escolas de arte possuíam uma proximidade mais natural com o ambiente, pela convivência próxima com professores artistas já estabelecidos. As disposições e incentivos

¹⁶ MALRAUX, André. *Le musée imaginaire*. Paris, NRF, Gallimard, 1965.

dentro do ambiente universitário são elementos fundamentais de formação profissional dos artistas em início de carreira.

Enquanto os artistas dos anos 70 procuravam este espaço fora do circuito tradicional, isto é, fora dos espaços institucionalizados da arte, a geração de 1980 passa a reivindicar esse espaço. Aparentemente, a arte brasileira lega como herança, a todas as gerações, a necessidade de construção do ambiente artístico e de profissionalização do circuito.

Não foram poucas as exposições organizadas por estes jovens, ainda no período em que estavam na faculdade ou dando início às suas pesquisas artísticas particulares. No caso daqueles que cursaram faculdade, seja na FAAP ou mesmo na ECA-USP, encontravam ali exposições esporádicas dentro do espaço universitário e, com o contato mais próximo com seus professores, buscaram fazer propostas de exposições para museus, sendo principalmente acolhidos pelo Museu de Arte Contemporânea, ligado à USP.

A exposição “Pintura como Meio” nos interessa aqui particularmente pelo fato de propor a discussão da pintura entre os artistas paulistas e ainda por partir de iniciativa deles mesmos. Essa exposição, realizada no MAC-USP, em 1983, foi a primeira a delinear um novo tipo de abordagem artística que estaria ocorrendo na década, visível em São Paulo e outras capitais, como o nome já diz, da pintura como meio de expressão. A história da idealização dessa mostra também é bem interessante por evidenciar o estado do circuito de arte naquele momento em relação aos novos artistas, recém-saídos das escolas de arte e, portanto, ainda pouco conhecidos.

A ideia inicial da exposição foi concebida por Sergio Romagnolo, que tinha o costume de sempre procurar por galerias e espaços que pudessem exibir suas obras e a de seus amigos com quem dividia um ateliê na Vila Madalena, Zona Oeste de São Paulo (CHIARELLI, 2012, p. 103). Para ele, a noção da pintura como um meio vinha das experiências realizadas na faculdade, em que percebeu que, assim como o xerox, o vídeo e a gravura, a pintura seria mais um veículo para a ideia, o conceito que seria apresentado pela pintura.

Com a recusa das galerias, normalmente justificada pelo fato de serem ainda jovens, Sergio foi procurar Aracy Amaral, que acabava de ocupar o cargo de diretora do museu, numa fértil e produtiva gestão entre 1982 e 1986. O texto que ele escreveu para fundamentar a mostra contemplava, além dos seus próprios trabalhos, obras dos seus amigos Leda Catunda, Ciro Cozzolino, Sergio Niculitcheff e, posteriormente, Ana Maria Tavares. Segundo conta Leda Catunda (*op.cit.*, p.103), a diretora do MAC pensou que seria bom reabrir o museu com uma

exposição de artistas novos. Pode-se dizer que a acolhida pela instituição dessa nova produção esteja atrelada ao fato de o MAC ser um museu ligado à universidade, com o propósito de colocar em pauta a reflexão e o debate contemporâneos. A intenção de mostrar o que é novo e a liberdade criativa e de circulação dos artistas nesse espaço reafirma essa dimensão universitária.

O fato de os próprios artistas procurarem espaços para expor e o encontrarem logo em um museu a sua oportunidade não é usual, já que é típico dessas instituições abrigar apenas aqueles já consagrados. Podemos dizer que isso se deve ao seu caráter universitário, de um lado, e também ao fato de a história do MAC ter sido marcada por constante dificuldade de institucionalização. E ainda, ao contrário do que essa chance aparente indicar, os jovens artistas da geração de 1980 não foram tão logo absorvidos pelo mercado, como algumas análises fazem crer, uma vez que este mercado ainda era concentrado em uma produção já consagrada, principalmente nos cânones do modernismo brasileiro, e via com certa cautela a produção recente.

Porém, pode-se dizer que essa exposição extemporânea cumpriu um papel importante. O tempo em que os artistas corriam atrás de galerias e de marchands como forma de vender suas obras não demorou muito para ser substituído por um caminho de mão inversa: quem passou a procurá-los para suas primeiras individuais foram as galerias, como veremos mais adiante.

O princípio norteador da exposição, apontado por Romagnolo, é a pintura, motivo que faria com que os artistas da década ficassem conhecidos neste período. Por outro lado, este rótulo serviria mais tarde como estigma, já que a geração passou a ser referida como aquela da “volta da pintura”.



2 Vista geral da exposição "Pintura como Meio", 1983. Divulgação MAC-USP

Como uma das primeiras exposições que deram espaço para a jovem produção em São Paulo, “Pintura como Meio” teve boa repercussão na mídia, em um trabalho de divulgação conjunto entre Amaral e os artistas, que providenciaram material com textos e fotos distribuídos nas redações dos jornais (*op.cit.*, p.155) e entre o público. O entusiasmo pela nova geração começava a se mostrar, como conclui Aracy Amaral no texto do catálogo:

É importante ainda uma referência ao profissionalismo que sentimos permear o fazer artístico nestes cinco pintores. Dado que nos faz crer, com otimismo, que não nos encontramos diante de meras promessas ou cometas que cruzarão o céu de nosso ambiente artístico desaparecendo em pouco tempo, porém diante de jovens pintores que lucidamente se iniciam numa carreira com seriedade e garra, enfrentando todos os riscos implícitos na difícil trajetória do artista plástico em nossa sociedade. É uma gente nova que chega. Começa a delinear, aos poucos, uma jovem pintura em São Paulo. (AMARAL, 2006b, p.128)

Dessa forma, “Pintura como Meio” funcionou também como uma vitrine para que esses jovens entrassem de vez no circuito de arte, sobretudo sob a chancela de tão importante instituição que os abrigara.

Ainda em 1983, o projeto “Arte na Rua 1”, também realizado pelo MAC-USP, é outro exemplo de iniciativa vinda de artistas plásticos. Ana Maria Tavares e Mônica Nador, então com 25 e 28 anos respectivamente, procuraram Aracy Amaral e foram coordenadoras desta exposição que convidou mais de 75 artistas de todo o Brasil, de idades e linguagens artísticas variadas, para utilizarem outdoors como suporte, a serem espalhados pela cidade de São Paulo. Entre os participantes, Regina Silveira, Guto Lacaz (1948), Júlio Plaza, Jac Leirner, Leonilson (1957-1993) e Tomie Ohtake (1913-2015). O que demonstra que os jovens artistas eram bem relacionados e sabiam se articular com remanescentes de outras gerações como Regina Silveira, Júlio Plaza e Tomie Ohtake. As obras foram elaboradas sobre papel e coladas folha por folha, como acontece com os outdoors comerciais, e expostas por um itinerário que passava pelas Avenidas Henrique Schaumann, Paulo VI, Ibirapuera, Rubem Berta, José Maria Whitaker, Avenida dos Bandeirantes, Washington Luís, Onze de Junho, Altino Arantes e Luís Góes. A iniciativa deu certo e foi reproduzida depois no Rio de Janeiro e em Brasília.

Em ocasião da exposição “Arte Híbrida”, que reuniu novamente, em 1990, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, Ana Maria Tavares, Leda Catunda, Mônica Nador e Sergio Romagnolo, mostra também concebida e organizada por estes artistas, a crítica Aracy Amaral escreveu:

É neste sentido que assume um caráter peculiar a organização desta exposição, levada a termo pelos esforços dos próprios artistas-curadores e produtores do evento, em titânico afã de projetar sua criatividade, a fim de somente assim encerrar o ciclo de emergência da obra de arte, do instante da concepção criadora ao difuso receptor. Mais uma vez o artista sai do isolamento, próprio da natureza do seu trabalho, para poder comunicar a sua mensagem. Sinal do nosso aqui/agora. (*op.cit.*, p. 201)

Para essa exposição, o grupo de amigos se organizou em várias frentes de ação, como conta Ana Maria Tavares:

A gente pediu patrocínio, ganhou patrocínio do Banco Francês Brasileiro, conseguiu patrocínio de transporte, pro catalogo, propôs a exposição. Até colar selo em convite nós chegamos [a fazer]. [...] A gente construiu um sistema produzindo arte superforte, atuando profissionalmente, exigindo que outros parceiros e agentes desse sistema também tivessem uma postura profissional. (Informação verbal)

Em um ambiente marcado pela carência de instituições legitimadoras, e também de coleções e acervos de arte de relevância pública, a busca por uma produção do meio de arte está intimamente atrelada à produção de obras de arte de qualidade. Nestes dois casos, os artistas da década de 1980 se mostram já de início com o intuito profissional de trabalharem nestas duas vertentes dentro do cenário paulista. As conjunturas sociais do início da década, com a abertura política e o contato com o exterior, e posteriormente com a crise econômica que se seguiu na segunda metade dos anos 80, mesmo que de um ponto de vista negativo e sintomático do meio, favoreceram essas iniciativas, que não se esgotam neste período.

Também as publicações especializadas em arte no Brasil partiam de iniciativa dos próprios artistas, muitas vezes em diálogo com os críticos. Durante a década de 1980, no cenário editorial, quatro revistas especializadas foram criadas e apenas duas conseguiram estender sua produção até

a década seguinte: *Arte em São Paulo* (1981-1984), *Arte em Revista* (1979-1984), *Galeria* (1986-1997) e *Guia das Artes Plásticas* (1986-1994).

Já no caso da crítica de jornal, a princípio o lugar por excelência da crítica de arte no Brasil, esta gradativamente foi sendo substituída pelo “jornalismo cultural”, marcado principalmente por notas de serviço mais do que a própria crítica, que foi direcionada para suplementos culturais dos grandes veículos e que circulavam normalmente aos finais de semana. O *Folhetim*, caderno da *Folha de S. Paulo*, passou por mudanças editoriais em 1982, de um caráter social e acadêmico para realizar leituras críticas e mais aprofundadas da cultura contemporânea, inclusive do cenário das artes plásticas. Essas medidas foram tomadas principalmente no período em que o jornalista Mario Sergio Conti (1954) e, posteriormente o crítico Rodrigo Naves (1955), comandaram a editoria do suplemento.

Ainda assim, mesmo que controverso, o crítico de arte exerce um papel fundamental de legitimação e consagração da produção sobre a qual reflete e escreve. Os críticos e jornalistas dos principais jornais de São Paulo, *Folha* e *Estado de S. Paulo*, além da principal revista de circulação nacional, a revista *Veja*, atuavam nos suplementos e também paralelamente nas revistas especializadas. Este é o caso, entre outros, de Márion Strecker Gomes, Wilson Coutinho, Olívio Tavares de Araújo e Casemiro Xavier de Mendonça.

Essa safra de críticos atuantes na década veio em parte dos cursos de Estética oferecidos pela Universidade de São Paulo, principalmente a partir da implantação dos cursos de pós-graduação no início dos anos 1970, quando

A pesquisa torna-se gradativamente objeto dos teóricos interessados na área de artes visuais, o que frequentemente produz um profissional de gabinete pouco afeito ao contato direto com os ateliês ou com os artistas contemporâneos.
(AMARAL, 2006a, p.247)

A própria crítica Aracy Amaral colabora para esta reflexão incluindo também a sua contribuição para a formação do meio, quando passa a assinar textos críticos no Suplemento Cultural do jornal *Estado de S. Paulo*, na década de 1960. Já nos anos 80, observa-se uma expansão nesse tipo de profissional e de pesquisa acadêmica voltada para as artes, com reflexos também no jornalismo paulista. Nesse período surgem nomes atuantes como Tadeu Chiarelli e Annateresa Fabris, vindos da Universidade de São Paulo, e Sheila Leirner assume a coluna crítica do *Estado*

de S. Paulo e “nos fornece uma crítica diferenciada daquela até então conhecida, por seu discurso *cool*, buscando uma abordagem objetiva da criação artística” (*op.cit.*, p. 247). Entre os jornalistas, vale destacar nomes como de Antonio Gonçalves Filho, Márion Strecker Gomes (1960) e Lisette Lagnado (1961), que figuram em diversas iniciativas de divulgação e crítica de arte.

Em 1983, a socióloga Lisbeth Rebollo Gonçalves publica um artigo em uma das revistas especializadas do período, *Arte em São Paulo*, sobre a situação da crítica de arte em São Paulo. A autora destaca, além desta, outra publicação segmentada importante, a *Arte em Revista*, e discute a contribuição de ambas revistas e de autores particulares interessados na crítica de arte contemporânea (GONÇALVES, 1983).

A revista *Arte em São Paulo* parece muitas vezes ser feita artesanalmente, tanto em sua forma física quanto seu conteúdo. A publicação se valia de contribuições espontâneas e não encomendava artigos. Seus colaboradores normalmente faziam parte também do time de leitores, em sua maioria universitários, professores, graduandos e pós-graduandos, mas também ao lado de pessoas ligadas ao mercado. Por ter sido auto gestada, era vista como uma revista de autor, enquanto seus textos proporcionavam não apenas um espaço de divulgação, mas de intercâmbio de ideias e diálogos no meio da arte. Esta organização da revista é seu principal ponto de diferenciação de outras publicações tradicionais:

Sem quaisquer direcionamentos ideológicos, os mais diversos assuntos ou eventos são abordados ensaísticamente, diferenciando-se, dessa forma, da crítica periodística, já que não há ali a preocupação da notícia (*op.cit.*)

Criada pelo artista plástico Luiz Paulo Baravelli (1942) em 1981, *Arte em São Paulo* teve sua última edição em 1984. Juntamente com Baravelli, as jornalistas Márion Strecker Gomes e Lisette Lagnado dividiram a editoria da revista.

De perfil mais acadêmico e ligada ao Centro de Estudos de Arte Contemporânea da USP, a *Arte em Revista* surgiu em 1979 fruto de um grupo de pesquisa dirigido pela professora Otília Arantes, que ocupava a cadeira de Estética da Faculdade de Filosofia. Com edições temáticas,

A proposta de “Arte em Revista” é promover uma atividade crítica voltada para a manifestação da produção e da crítica nos vários setores artísticos, atuando analiticamente, a partir do estudo de fontes primárias – os documentos, os quais, ao

mesmo tempo, são compilados na publicação e levados, organizadamente, ao conhecimento coletivo. (*op.cit.*)

A revista *Galeria* também figurou no campo de arte em São Paulo já na segunda metade da década de 1980. De perfil mais comercial do que as outras, e de feitura industrial nos moldes das revistas de grandes editoras, tinha também maior circulação. O time de editores orbitava entre os críticos Wilson Coutinho, Lisette Lagnado e Casemiro Xavier de Mendonça. As colaborações, mais flutuantes, mudavam a cada edição, mas importantes nomes do meio de arte e dos jornais passaram pela publicação, como Rodrigo Naves, Sheila Leirner, Aracy Amaral, Olívio Tavares de Araújo, Tadeu Chiarelli, Márion Strecker Gomes, Agnaldo Farias, Alberto Tassinari, Ricardo Basbaum, Paulo Herkenhoff e Norval Baitello Junior, este último responsável por uma seção chamada “Minidicionário das artes”, em que explicava didaticamente os “ismos” e “istas” dos movimentos artísticos. O diretor da revista, durante o período em que foi produzida, de 1986 a 1992, foi o empresário Laerte Padilla Junior, que em um breve momento dividiu a diretoria com o artista e galerista Marcantonio Vilaça.

Por alcançar um público maior, a revista *Galeria* tinha como preocupação divulgar o trabalho de artistas, consagrados ou jovens. Em suas primeiras páginas, exibia o perfil de um artista escolhido, seguido de uma crítica e imagens de obras. Muitos jovens artistas daquele período foram retratados em suas páginas. Além disso, trazia entrevistas com galeristas e seções com o serviço das exposições que aconteciam em São Paulo.

1.2.3 O mercado na recepção da jovem geração

Ao contrário do que possa parecer a princípio, o alvoroço em torno da “Geração 80” era visivelmente mais concentrado na produção artística desenvolvida sobre o suporte da pintura. E é igualmente evidente que os artistas desse período não se resumiam a quadros, mas atuavam em grande uma diversidade de linguagens e suportes.

As instituições de consagração dividiam espaço com o mercado e as galerias de arte na promoção desses artistas ainda desconhecidos e na discussão de suas propostas. Enquanto alguns grupos se dirigiam diretamente aos museus, principalmente o Museu de Arte Contemporânea de

São Paulo e à Pinacoteca do Estado, que abrigou em 1981 a primeira exposição individual de Ester Grinspum, então com 26 anos, e no ano seguinte recebeu também para suas primeiras individuais Edith Derdyk e Ana Maria Tavares, com 27 e 24 anos respectivamente. Em um momento posterior, as galerias é que procuravam os artistas com o intuito de investir nas novidades da década.

Uma das galerias que mais apostaram nestes jovens artistas pintores foi a Subdistrito Comercial de Arte. Ela foi fruto de uma associação entre o marchand carioca João Manuel Sattamini (1943-1992), ex-sócio de Regina Boni na Galeria São Paulo (outra referência em venda de arte na época); o arquiteto Ruben Breitman (1932-2001), diretor do Parque Lage entre 1979 e 1983, responsável pela Escola de Artes Visuais; o também arquiteto e ex-diretor do Parque Lage, o cenógrafo paulista Felipe Crescenti (1953), convidado para a montagem da Bienal de 1985; e o comunicador visual londrinense Carlos “Paraná” Ziccardi (1947-1988). A galeria ocupava um galpão de 400 m² no bairro de Pinheiros, que naquela época era considerado o extremo do bairro Cerqueira César e habitado principalmente pela classe média paulistana, indicando em certa medida a proposta do empreendimento. A inspiração para um espaço grande e aberto, sem paredes internas, veio das galerias nova-iorquinas, que passavam a ocupar galpões industriais na cidade norte-americana.

Desde a sua inauguração, em 16 de maio de 1985, a galeria, localizada na Rua Arthur de Azevedo 401, já tinha definido quais seriam os seus rumos, de preferência que acompanhassem a emergente produção artística no país, adotando claramente uma postura estética baseada na inflacionária pintura gestual da década. Em entrevista ao jornal Folha de S. Paulo, na ocasião da abertura do espaço, João Sattamini afirma:

Estamos sintonizados com o que há de mais contemporâneo. Queremos identificar tendências. Identificar e produzir, nos meandros mercadológicos da arte, são verbos cujo significado se aproxima de maneira fantástica. Os jovens representam uma perspectiva mais fácil e mais tranquila de trabalho. (GOMES, 1985)

Seguindo este princípio, a galeria foi a principal porta de entrada para muitos desses jovens artistas e aparentemente a aposta do marchand João Sattamini estava gerando seus frutos. Com contratos de exclusividade com o ateliê Casa 7, com o pintor carioca Daniel Senise, entre outros, a

galeria já era chamada de “avenida Marquês de Sapucaí das artes” (MIRANDA, 1985), em referência ao famoso sambódromo do Rio de Janeiro:

Apesar de não se ater a uma única escola pictórica, o objetivo primeiro do Subdistrito é investir na arte jovem, de preferência produzida em materiais nobres – como a pintura sobre tela montada em chassis – e em grandes formatos, o que sustenta a nível elevado o valor comercial de cada peça e justifica o porte do investimento na galeria. ‘Os jovens representam uma perspectiva mais fácil e mais tranquila de trabalho. Estamos definindo nosso quadro de artistas para que eles se implantem e se formem junto com a Subdistrito’, diz Sattamini. (GOMES, 1985)

Para se ter uma ideia da dimensão do negócio, duas telas do pintor Fábio Miguez expostas na Bienal de São Paulo daquele ano já estavam vendidas. Além dele, outros pintores da Casa 7, grupo que havia feito uma coletiva em 1985 na galeria, inclusive, ganharam espaço mais tarde para as suas primeiras exposições individuais. A oportunidade de Rodrigo Andrade aconteceu em 1986 e no ano seguinte foi a vez de Carlito Carvalhosa. A casa recebeu também as primeiras individuais de Luiz Zerbini, 1985¹⁷, e Ciro Cozzolino, em 1987.

O público alvo, segundo Sattamini, era o colecionador de arte “muito mais do que o investidor preocupado em comprar para especular” (GONÇALVES FILHO, 1987). Além disso, a galeria também abrigou um leilão de obras de 29 artistas em benefício da campanha de Fernando Henrique Cardoso ao Senado, em 1986. (Painel. Folha de S. Paulo. 20 out. 1986, p. 4).

O cenário começa a mudar já no início da década de 1990. Logo que o presidente Fernando Collor de Mello foi eleito, nas primeiras eleições com voto direto no país depois da abertura política, ele lançou um pacote de medidas que viriam prejudicar o mercado de arte. O famoso “Plano Collor” cancelou o patrocínio proveniente de recursos liberados pela Lei Sarney, legislação de incentivo à cultura que concedia, além do abatimento do Imposto de Renda, a possibilidade de a empresa lançar o valor destinado a um projeto cultural como despesa operacional – beneficiando-se ainda mais da renúncia fiscal. O impacto no mercado de arte foi imediato. As exposições teriam

¹⁷ A referência é à primeira individual do artista em São Paulo. Luiz Zerbini fez a primeira individual de sua trajetória em 1982, na Galeria de Arte da Casa do Brasil, em Madri.

que ser bancadas pelos próprios galeristas e artistas, assim como os materiais adjacentes, tais como os catálogos e despesas de transporte das obras.

Uma saída criativa encontrada pela Subdistrito, em seus últimos anos de funcionamento, foi a montagem de uma exposição baseada no “invendável”. Como já não tinha recursos para trazer peças novas, o galerista Sattamini resolveu reunir, em comemoração ao seu aniversário, tudo que tinha de melhor, mais radical e mais caro, em uma mostra intitulada “Unidos na crise”:

“Já que não vamos vender nada mesmo, vamos expor o que a gente gosta. É uma exposição bonita e comercialmente inviável, de propósito”, diz Sattamini, que cancelou as formalidades, como convites e catálogos. (SCALZO, 1990)

Os trabalhos abrangiam todos os anos de atividade da Subdistrito, de 1986 a 1990, com obras de Luiz Zerbini, José Roberto Aguilar, Daniel Senise e Rodrigo Andrade. Como explica a matéria de jornal:

As obras têm em comum o fato de serem difíceis de vender. Ou são muito grandes, ou muito escuras. Umas evocam demônios, outras são muito eróticas. Obras, por uma ou outra razão, difíceis de ornar com os móveis da sala. (*op.cit.*)

A galeria chegou a abrir também uma filial carioca, no bairro da Lapa, em 1986. Em decorrência da crise econômica, seguida pela morte do marchand João Sattamini em 1992, a galeria Subdistrito foi fechada. Ao longo dos anos de funcionamento, o primo do marchand, também João Sattamini¹⁸, comprou grande parte das obras ali expostas (COUTINHO, 1984). A sua coleção atualmente é abrigada pelo Museu de Arte Contemporânea de Niterói, em regime de comodato. A má conservação das peças no museu, porém, foi motivo para o colecionador não renovar o seu contrato até o momento.

Luísa Strina (1943), dona de uma das mais importantes galerias do Brasil atualmente, estava começando seus negócios por volta da década de 1970, vindo a se firmar no meio nas décadas seguintes. A princípio, Luísa começou a vender trabalhos de seus amigos artistas, Wesley Duke Lee, que foi seu marido, Carlos Fajardo, Luiz Paulo Baravelli, José Resende e do polonês

¹⁸ João Leão Sattamini Neto (1936)

Babinski. Em 1974, abriu a galeria que leva seu nome, no antigo ateliê de Duke Lee, na rua Padre João Manuel, nos Jardins, zona nobre de São Paulo, onde permanece até hoje.

Desde o início da galeria, as apostas da marchande são as vanguardas contemporâneas. Na década de 1980, portanto, Luísa investiu principalmente em pintura e escultura, seguindo as tendências do período, o que a fez abrigar trabalhos de artistas jovens, não depois de certa resistência. O artista Sergio Romagnolo costumava levar seus trabalhos em diversas galerias, inclusive mostrou alguns para Luísa Strina ainda em 1982: “A Luísa disse para eu continuar, que estava bom. Quer dizer: não tinha a menor ideia de expor jovens” (CHIARELLI, 2011, p.154). Foi só em 1986 que Romagnolo apresentou no espaço a sua primeira exposição individual, quando tinha 29 anos. Leda Catunda e Monica Nador também expuseram individualmente na galeria, em 1987 e 1988, respectivamente. Alguns nomes da geração dos anos 80 só figuram na galeria por volta da próxima década, como Caetano de Almeida e Edgard de Souza (1962), que fizeram suas primeiras individuais em 1990.

O “olho clínico” da marchande a estabeleceu como uma das mais importantes galeristas do Brasil, e a 65ª no ranking dos cem mais poderosos da arte pela revista britânica “ArtReview”, no meio já há 40 anos apontando os nomes mais cobiçados por colecionadores e aclamados pela crítica, “um caso raro de galeria comercial capaz de cancelar a carreira de um artista da mesma forma que uma exposição num museu” (MARTI, 2014).

Além da Subdistrito e de Luísa Strina, outro marchand interessado em arte contemporânea brasileira na década de 1980 foi Thomas Cohn (1934). O marchand nasceu em Beuthen, na antiga Alemanha Oriental e atual Polônia, foi criado no Uruguai e se radicou no Brasil em 1962, quando começou a colecionar obras de arte ao lado da sua então esposa Myriam Tenenbaum (1939). Concentrado principalmente na cena carioca, a galeria Thomas Cohn Arte Contemporânea, aberta em 1983, tinha como principais objetivos descobrir e lançar jovens artistas no Brasil e no exterior, assim como promover a arte brasileira no exterior, possibilitando também a vinda de artistas estrangeiros para o país.

Thomas Cohn foi dos primeiros galeristas a promover a internacionalização da arte brasileira e também a sua circulação dentro do próprio país, em um momento em que o circuito era muito concentrado entre Rio de Janeiro e São Paulo, ao ponto de, como explica o marchand,

colecionadores não comprarem obras de artistas de uma ou outra cidade, e os artistas não encontrarem espaço para expor entre as capitais¹⁹.

Na época em que abriu a galeria, conta que “era um desaforo lançar artistas de 20 e poucos anos”, o que lhe rendia prejuízos não apenas financeiros, mas na imagem da galeria. Ainda assim, a galeria de Thomas Cohn foi responsável por abrigar boa parte da produção da chamada “Geração 80”, como Leda Catunda e Leonilson²⁰. Os dois artistas de São Paulo fizeram suas primeiras individuais na galeria em 1983 e, no ano seguinte, foram levados pelo marchand à exposição “Como vai você, Geração 80?”.

A exposição de Leonilson, em 1983, é um caso curioso sobre o mecanismo de funcionamento das galerias de arte. Segundo o marchand, ao ver os desenhos do artista, que tinha então 26 anos, não teve dúvidas da excepcionalidade de suas obras, porém diz que a mostra causou o maior prejuízo de sua vida:

Quando fiz a exposição, perdi Sergio Camargo, Tunga, José Resende, Carlos Vergara. Todos saíram da galeria porque achavam que expor um desconhecido não combinava com exposições de artistas que já tinham um nome. Esse foi um golpe muito sério para nós. (MARTÍ, 2012)

Apenas dois anos depois, Leonilson mostrava seus trabalhos na Bienal Internacional de São Paulo, confirmando a aposta de Thomas Cohn. Já na segunda metade da década, ele foi responsável por incentivar a pintora carioca Adriana Varejão em suas investigações acerca do barroco – temática com que trabalha por muitos anos – e também realizar a primeira exposição individual do paulista Caetano de Almeida, em 1988.

A relação de Cohn com os artistas era de proximidade, no sentido de seguir e acompanhar os passos de investigação individualmente. Caetano de Almeida conta que o marchand, quando vinha a São Paulo, visitava seu ateliê e “ficava acompanhando, ia montando lá uma estratégia na cabeça dele, de linguagem” (Informação verbal).

¹⁹ Informação verbal. Entrevista ao programa Metrôpolis da TV Cultura. São Paulo, publicado em 03 fev. 2012. Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/xiddtuwnvlqs/metropolis--entrevista-thomas-cohn-e-fabio-cimino-04024C9B306EE0A12326?types=A>

²⁰ A exposição de Leonilson em 1983 foi a sua primeira individual no Brasil. Em 1981 e 1982 o artista expôs na Espanha e na Itália, respectivamente.

Alguns anos se passaram para que o trânsito do marchand com a cena paulistana se firmasse na abertura de uma filial na cidade. A galeria criada em sociedade com o colecionador e também galerista Joel Edelstein abriu em 1997 e ocupou um espaço de 600m² no bairro dos Jardins. Em 2012 Thomas Cohn fechou sua galeria de arte por considerar que estava se repetindo, prerrogativa que sempre questionava nos artistas que representava, de que um artista precisa “sempre acrescentar alguma coisa”²¹.

²¹ Informação verbal. Entrevista concedida a Adriano Pedrosa em ocasião de Laboratório Curatorial da feira SP-Arte, publicada em 26 jun. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4bZV8OUuRIk>

2

**ARTISTAS E TRAJETÓRIAS:
biografia coletiva e perfil social**

Nesta segunda parte do trabalho encontra-se a descrição das trajetórias profissionais de alguns artistas plásticos que iniciaram suas carreiras durante a década de 1980, saídos de escolas de arte ou de cursos e investigações particulares, e se inseriram no campo da arte no estado de São Paulo, principalmente na capital. A intenção deste capítulo é entender a dinâmica do campo da arte na perspectiva sociológica dos seus agentes, utilizando categorias nativas – como a de “Geração 80”, surgida na época como slogan da produção contemporânea, uma espécie de estratégia de autolegitimação, mas que ficou restrita à década e deixou de ser usada pelo circuito de arte no mesmo período em que surgiu – e categorias externas de geração e de inclusão no campo da arte.

Diante do panorama apresentado no capítulo anterior, vale notar como a questão de geração repercute entre os artistas e como este tema é problematizado entre eles²². Embora não corresponda a fatos biográficos, a questão da identidade de geração chamou atenção durante a pesquisa por se tratar de uma controvérsia dentro desta constelação artística que se assemelha na condição etária. É possível perceber variações em dois eixos quando a questão é identidade e “Geração 80”. Como foi explicado no primeiro capítulo desta dissertação, dentro da geração dos artistas plásticos paulistas é possível perceber dois sentidos: daqueles que se identificam e até reivindicam a relação com o termo criado na época e daqueles que negam esta denominação. Por isso pareceu pertinente explorar essa questão como parte do contexto de formação desses artistas, uma vez que se trata da criação de identidade e de autoimagem, para o trabalho e para o mundo.

²² Entrevistas realizadas com os artistas em seus ateliês: Ana Maria Tavares (1958), Caetano de Almeida (1964), Ciro Cozzolino (1959), Iran do Espírito Santo (1963), Jac Leirner (1961), Leda Catunda (1961), Nuno Ramos (1960), Paulo Pasta (1959), Rodrigo Andrade (1962) e Sergio Romagnolo (1960). Artistas que não puderam conceder entrevistas e contribuíram por e-mail com informações e documentos: Carlito Carvalhosa (1961), Luiz Zerbini (1959) e Sergio Niculitcheff (1960).

Outra fonte de levantamento de dados são matérias publicadas em jornais e revistas, textos de catálogos e, principalmente, o dossiê “Jovens Artistas Paulistas” organizado por Tadeu Chiarelli e publicado sob o título *No calor da hora* (CHIARELLI, 2012). Enquanto foi pesquisador da Seção de Artes Plásticas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, entre 1986 e 1987, Chiarelli empenhou uma pesquisa sobre o momento da arte em que vivia naquele período, com a emergência de jovens artistas no circuito paulista. As entrevistas que colheu com esses artistas, que tinham então entre 20 e 30 anos de idade, foram fundamentais para a construção desse trabalho.

Em seus depoimentos, observam-se sentimentos de ambiguidade, desconforto e, em alguns casos, adesão à ideia de “Geração 80”.

O artista Ciro Cozzolino mostra simpatia pelo termo e ainda se coloca como um dos precursores desse movimento em São Paulo, levando em consideração o sentido criado para esse termo pela mídia e pelo circuito de arte, que diz respeito ao prazer de pintar, principalmente. A velocidade de consumo, para ele, é responsável pela criação de movimentos e tendências, inclusive artísticos, como por exemplo as sucessivas mortes anunciadas da pintura ao longo dos anos:

Isso aí [“Geração 80”] é para facilitar. Eu nem sou contra muito isso aí, que é uma necessidade de rotular, de colocar parâmetros. Claro que nos anos 80 era um leque de opções. Eu me encaixava numa e continuo nessa. [...] A gente vive numa sociedade que tem uma necessidade de se criar coisas novas incessantemente. Então a pintura entra nessa, o grafite. Tudo isso vira modinha, depois cai, depois retoma. Apesar de a gente criar moda, eu não gosto muito dessa ideia de moda. (Informação verbal)

Algumas características atribuídas à “Geração 80” podem ser observadas na obra de Cozzolino, como a preferência pela apropriação de imagens, o citacionismo e o artifício do humor. A estética entre seus pares, sobretudo no final da década, quando passou a fazer parte do grupo “tupinãodá”, grupo de grafite e intervenções urbanas²³, ultrapassava o meio artístico e se traduzia na criação de um “layout” próprio, inspirado em bandas de rock, e que era transmitido pelo seu modo de vestir, com calças e camisetas pintadas: “A gente andava já paramentado”, comenta.

Segundo o artista, as manifestações ocorridas nesse período refletiam o sentimento de abertura com o fim da ditadura militar, o despojamento e a explosão do rock no Brasil. Além da vontade de “mudar as coisas”, própria da juventude, Cozzolino comenta que a circulação e as trocas entre artistas de outros estados eram mais fáceis, “dava para circular mais”, e salienta as viagens que ele e seus amigos de São Paulo faziam ao Rio de Janeiro para ver e participar de exposições.

Sobre a pintura dos anos 80, Paulo Pasta segue por um caminho de identificação e, ao mesmo tempo, distanciamento ao comentar a ausência de interlocução para o seu trabalho dentro da ECA-USP, onde fez sua graduação em Artes, e como se aproveitou da tendência por vocação.

²³ O grupo “Tupinãodá” foi criado em 1981 e passaram por ele José Carratu, Carlos Defino, Jaime Prades, Rui Amaral e Ciro Cozzolino. Em 1987 trocaram os muros da cidade e expuseram obras na Subdistrito Comercial de Arte.

Por outro lado, considera que “apareceu” no circuito em um segundo momento, mais para os últimos anos da década, “que eu acho que é um momento mais reflexivo dos anos 80”. E continua:

Eu vim num segundo momento, quando essas coisas [neoexpressionismo alemão, transvanguarda italiana, citacionismo] já estavam arrefecidas e os artistas pintores já estavam buscando uma linguagem mais pessoal. (Informação verbal)

Em entrevista ao crítico Tadeu Chiarelli em 1986, quando tinha então 27 anos, Pasta comentou sobre um suposto movimento de retorno à tradição que parece surgir na produção de arte em São Paulo:

Sinto como muito estimulante este retorno à pintura, mas por outro lado, penso: a pintura nunca acabou, sempre existiu. As pessoas nunca deixaram de pintar. Então, por aí, começo a duvidar da utilidade de todos esses rótulos. (CHIARELLI, 2011, p.31)

O artista encara esse movimento de geração naqueles anos como reflexo da juventude e que demandava amadurecimento e desaceleração, coisas de que só o tempo se encarregaria.

Da mesma forma, Sergio Romagnolo atribui à “Geração 80” a criação de um mito que surgiu em virtude da exposição carioca “Como vai você, Geração 80?”, mostra capaz de reunir artistas e obras heterogêneos, mas que em sua maioria pintavam. Sua proposta de “Pintura como Meio”, um ano antes no MAC de São Paulo, levantava a questão do conceito dentro da pintura, mas não obteve tamanho sucesso quanto a exposição carioca, também por conta do tamanho desproporcional entre elas, e do empenho publicitário em torno da primeira.

Na ocasião, o trabalho da crítica em distinguir essa geração que se apresentava no Rio de Janeiro da precedente contribuiu para a identificação e criação de um movimento em que a pintura gestual se mantivesse como principal característica das obras dos artistas. Romagnolo e seus pares em São Paulo buscavam desfazer esse sentido em debates com os críticos da época:

Saía manchete dizendo que a “Geração 80” toda fazia isso, pintava por prazer. Mas a gente não pinta por prazer, a gente pinta porque é uma coisa conceitual. A gente não nega a arte

dos anos 70, a gente continua, a gente retoma. (Informação verbal)

A própria retomada da pintura, a exploração da cor e, em alguns casos, a expressividade do gesto, do lado artístico, e a sensação de liberdade, do ponto de vista social, pareciam reações ao fim dos anos de ditadura militar e ao otimismo que rondava a abertura política. A artista Leda Catunda foi a entrevistada que mais se referiu à experiência da ditadura na juventude e como que as relações e o próprio trabalho como artista foram impulsionados mais tarde com a transição democrática. Essa noção de que os movimentos refletiriam a situação social e cultural daquele momento do Brasil só ficou mais clara para ela anos depois:

Não tinha espaço pra exposições, pra música ou pra teatro. [...] quando acabou a ditadura em 84, começou a ter um pouco de liberdade, de você poder mostrar ou expor o que você quer, o que tá pensando sem paranoia de ser preso ou torturado. Na época da ditadura eu não conhecia outra realidade, aquilo já parecia que era normal, e não é normal alguém te prender²⁴. (Informação verbal)

Sobre o suposto caráter festivo da geração que se apresentava principalmente através do evento carioca em 1984, Catunda relativiza: “Não que a geração tivesse nascido para fazer festa, mas a festa era o fim da ditadura. Essa que era a festa, podemos ser artistas, podemos ser cantor, podemos ser ator, pode tudo”. As inúmeras possibilidades eram representadas nos trabalhos artísticos, que não se prendiam a uma ou outra linguagem ou materiais especificamente. Também o contato e o diálogo da arte brasileira com o resto do mundo ficaram mais fortes com a abertura política: “as Bienais de 1981 e 1983 foram Bienais que receberam muitos artistas estrangeiros que já não vinham por causa da ditadura nos anos 70”, comenta.

Por outro lado, Ana Maria Tavares se posiciona contra essa denominação porque, além de criar um mito, reduz o trabalho e o esforço empenhados naquele momento pelos próprios artistas e outros agentes para a criação de espaço e construção do meio, situação decorrente da precariedade do sistema das artes no Brasil, do enfraquecimento das instituições e da falta de recursos: uma

²⁴ Ela mesma conta ter sido presa duas vezes quando era adolescente, uma delas porque viajou para Minas Gerais sem autorização dos pais: a delegacia de São Paulo dizia que não precisava da autorização, a de Minas, que precisava, então ficou presa uma semana.

reflexão mais atinada com as questões relativas ao campo artístico do que com suas condições externas.

Para ela, “o mérito dessa geração é a insistência da obsessão e de não querer menos” do sistema de arte, no sentido de exigir e contribuir para a profissionalização das partes envolvidas em matéria de arte, da concepção de exposições, do transporte de obras e da gestão de instituições. Questão essa que não está dissociada do trabalho de produção de obras de arte. E completa:

Tudo são flores no Rio de Janeiro e isso a gente contesta. Essa coisa do prazer da pintura, da alegria, é uma coisa social, do campo social. Os artistas tavam reunidos fazendo alguma coisa, mas sempre que você reúne uma galera pra fazer alguma coisa tem uma repercussão na mídia como uma coisa bombástica.
(Informação verbal)

Embora estivesse incluída na exposição “Como vai você, Geração 80?”, Tavares diz que não estava diretamente empenhada na relação do retorno à pintura: “desde o início eu estou fazendo uma relação que é muito mais complexa do que só o olhar para um objeto específico”, explica. Para além das linguagens e da escolha de suportes, “a Geração 80 é geração de fortalecer o sistema”.

Essa visão é compartilhada por Caetano de Almeida, que identifica apenas o Salão Paulista de Arte Contemporânea como oportunidade institucional no começo da década. O mercado de arte era sustentado mais até por colecionadores particulares do que por galerias. A circulação de obras dependia dos artistas e de marchands interessados, como é o caso de Thomas Cohn que, para Almeida, foi importante interlocutor e incentivador do trabalho do artista.

Outro artista que não se identifica com a própria geração como um todo é Iran do Espírito Santo. Mesmo que considere ter sido influenciado no começo do trabalho pela imagética da cultura de massa e dos quadrinhos, bastante comuns entre seus pares, Espírito Santo diz que se sentia um “peixe fora d’água” e sua preocupação sempre foi procurar “algo mais esquemático”, numa orientação voltada para a arte conceitual. Talvez por isso mesmo que a inserção do seu trabalho no circuito tenha sido mais demorada.

Esse sentimento de não pertencer à geração data ainda da década de 1980 quando, aos 23 anos, em 1986, o artista comentou em entrevista a Chiarelli que já não se sentia parte desse panorama, salvo alguns elementos comuns de formação que ele identificava no período, como o

uso de reproduções de imagens e a referência à televisão (CHIARELLI, 2011, p.60-61). Ele também percebia a produção como uma construção em torno de fragmentos de ideias, algo que não lhe interessava.

Em entrevista recente, o artista conta ainda que sentia um certo incômodo com o cenário que observava em torno da “Geração 80”:

Quando eu olho de novo os anos 80 eu ainda tenho uma questão que não me desce, tem assim uma indulgência que me incomoda, mas é uma coisa que eu acho que tem a ver com personalidade, com autocrítica. (Informação verbal)

Algumas características que o artista aponta nos seus contemporâneos durante a década de 1980 são a alienação voluntária (“era legal ser alienado, que isso eu acho a pior coisa da minha geração”) e uma certa negação da cultura nacional, uma vez que algumas obras pareciam repetir a arte de outros países.

Por outro lado, há ainda no grupo artistas que, embora retomem a pintura e a linguagem expressionista, se colocam em situação de oposição ao hedonismo da pintura carioca. Esse é o caso, por exemplo, dos artistas do ateliê Casa 7. Ao mesmo tempo em que acontecia a exposição no Rio de Janeiro, Nuno Ramos, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade apresentavam no Paço das Artes, em São Paulo, uma mostra de painéis que foi recebida com entusiasmo pela crítica local. Andrade conta que só ficou sabendo da exposição “Como vai você, Geração 80?” por meio do crítico Casimiro Xavier de Mendonça. Sobre o fenômeno geracional que eclodiu naquele ano, o artista comenta:

Era uma ideia um pouco de uma pintura ligada a uma despreocupação com a História da Arte, apesar de ser uma volta a pintura que acompanhava um pouco os fenômenos da arte internacional. Era volta de uma arte menos intelectualizada, digamos assim, sensorial e tudo mais. Eu acho que não tenho julgamento disso, apenas que a gente não se identificava muito. A gente queria se colocar numa posição mais *hardcore*, mais pesada, de um negócio que não era bem prazer de pintar, que era uma angústia que vinha de uma ambição muito grande e a sensação de impossibilidade de cumprir com aquela ambição. Enfim, não dava pra ser [Jackson] Pollock de novo, não dava pra ser [Willem] de Kooning de novo. Mas no final o rótulo marcou de fato um fenômeno que acontecia, não foi uma coisa

artificial, acho que foi uma coisa que de fato correspondia ao movimento real. (Informação verbal)

É interessante notar na fala de Rodrigo Andrade a preocupação em se tomar uma posição naquele momento em relação às tendências artísticas que estavam sendo observadas a partir de uma aceleração da produção e do otimismo do meio de arte.

Há ainda o caso da artista Jac Leirner que, apesar de ser contemporânea da geração e de se incluir como “Geração 80”, não foi considerada pela crítica ou pelo circuito naquele momento, em razão, segundo ela, da sua produção artística voltada ao objeto – e, portanto, herdeira das décadas anteriores – que não condizia com o sentido empregado pelo termo. Suas obras não figuraram nas principais exposições da década de 1980 que tinham como objetivo estrito mostrar a emergente produção daqueles anos. Em entrevista a Chiarelli em 1986, o crítico comentou que a preocupação da artista com a autorreferência do objeto a colocava isolada de grande parte dos artistas de sua geração, “uma vez que eles reivindicam a retórica em seus trabalhos de uma maneira muito forte”. Questionada então se não se sentia solitária nesse panorama, Leirner, aos 25 anos, responde: “E a vida não é solitária?” (CHIARELLI, 2012, p.258). Por se identificar com artistas de gerações anteriores, Jac Leirner percorre uma trajetória profissional que se dá por outros caminhos mais afastados – e não menos importantes – de seus pares.

Dessa forma, tendo em vista as variações apresentadas a respeito da identidade do grupo, a perspectiva teórico-metodológica proposta por este trabalho leva em conta a noção de geração não para manter os clichês, mas justamente para explorar e desvelar estas categorias externas aos agentes. O sentido coletivo de geração parece diminuir de importância nas trajetórias artísticas de cada um, independente da adesão ou não à ideia de “Geração 80”.

A análise das trajetórias é apresentada a seguir e foi subdividida temática e cronologicamente: a descoberta da arte, as sociabilidades e parcerias, a formação universitária, as exposições coletivas como marcos geracionais e muitas vezes impulsionadas pelo que chamamos de *capital de relações* e os trânsitos entre campos de produção. Veremos adiante como se deram suas trajetórias a partir de formação escolar, ambiente familiar, escolhas profissionais, participação em eventos relevantes na década, prêmios nacionais e internacionais, viagens e residências artísticas. Assim, temos acesso a um conjunto de dados biográficos dos artistas que nos permite elaborar perfis sociais com destaque aos “mecanismos coletivos de recrutamento, seleção e

reprodução social que caracterizam as trajetórias sociais (e estratégias de carreira) dos indivíduos” (CHARLE, 2006, p.9).

2.1 Descoberta

Desse grupo de 13 artistas que investigamos neste trabalho, três nasceram no interior do estado de São Paulo e apenas um é nascido em outro estado. Caetano de Almeida nasceu em Campinas em 1964. Durante a adolescência frequentou cursos técnicos na Escola de Desenho da cidade e fazia projetos arquitetônicos quando podia. Por influência de amigos arquitetos, o artista mudou-se para São Paulo e fez curso pré-vestibular voltado para Arquitetura. O seu contato com artistas plásticos surgiu daí e o levou ao curso de artes:

No cursinho, quando comecei a ter aula de linguagem arquitetônica, fui procurando um outro lado, para não ficar muito restrito à arquitetura. Aí comecei a frequentar ateliê de artistas, depois via alguns cursos em ateliês e acabei prestando FAAP. (CHIARELLI, 2012, p.203)

Ele começou a fazer Arquitetura e Artes Plásticas ao mesmo tempo, mas logo abandonou o primeiro e formou-se na FAAP em 1988. Na tentativa de construir uma linguagem própria e desenvolver técnicas para a sua produção artística, iniciou sua pesquisa pelos livros e enciclopédias que tinha na casa da família. Em alguns desses primeiros trabalhos, Almeida recupera imagens de animais, como as reproduzidas pelas enciclopédias, por exemplo, em desenhos sobre papel, sua primeira série de trabalhos chamada “Bestiário”.

Iran do Espírito Santo, nascido em Mococa, em 1963, conta que sua cidade tem certa tradição artística por possuir um patrimônio arquitetônico e por ter sido também a cidade natal do escultor modernista Bruno Giorgi (1905-1993). A cidade abriga esculturas de Giorgi e possui um pequeno museu de arte, com gravuras de Tarsila do Amaral e alguns outros modernistas. Seu interesse por pintura começa pela série “Gênios da Pintura”, coleção bem popular nas duas últimas décadas, e também pelas idas à igreja local, onde podia ver pinturas nas paredes, “que não eram afrescos, infelizmente”, e pensar nas relações entre elas e o espaço. Além disso, começou a

desenhar ainda criança, inspirado pelos desenhos da irmã mais velha, que não veio a se profissionalizar no ofício. Na adolescência, o artista trabalhou como copista de projetos arquitetônicos e também como assistente de um estúdio fotográfico. Essas duas experiências, do desenho de projeção tridimensional no plano e dos processos de revelação e gradação de tons de cinza da imagem preto-e-branco, contribuem para singularizar as questões do artista, segundo o crítico e curador Felipe Chaimovich (CHAIMOVICH, 2000, p.8).

A decisão de prestar Artes Plásticas foi, como ele mesmo conta, “umas das poucas certezas que tive na vida, nunca quis ser outra coisa”. Daí que sua vinda para São Paulo aconteceu para fazer curso pré-vestibular, quando Espírito Santo tinha 17 anos. Não encontrou tanta resistência na sua família, afora o fato de pensarem que arte “era uma coisa que não dava futuro, aquelas histórias” (CHIARELLI, 2010, p.58), mas ele veio sozinho e, sem recursos para manter-se na capital, logo começou a trabalhar com desenhos e ilustrações em um pequeno estúdio de artes gráficas, onde aprende referências e a base instrumental para o seu trabalho. Suas encomendas variavam de desenhos de embalagens, estandes de feiras de exibição a capas de livros. Apesar de não gostar tanto do trabalho, da perspectiva protocolar, de não criar coisas próprias, conta que conseguiu se sustentar nesse período. No vestibular, tentou a USP, na Escola de Comunicação e Artes, e a FAAP, onde passou e se graduou em 1986.

Trajetória parecida tem Paulo Pasta, natural de Ariranha, onde nasceu em 1959 em uma família de origem humilde. Pasta conta que seu pai queria ter sido pintor e seu tio era pintor, “então [a pintura] não era algo completamente longe do gosto da minha família”. Além disso, desde a adolescência Pasta gosta muito de ler e acredita que a literatura “alimenta o espírito e dá uma dimensão de alma para o mundo”, e nesse sentido funciona como uma referência para a sua produção plástica.

Ele conta que sempre soube que faria alguma coisa ligada à arte, mas ainda sem saber o quê. Foi quando sua mãe passou a colecionar os fascículos de “Gênios da Pintura” que teve certeza do que iria ser, aos 13 anos: “foi quando o mundo se abriu para mim”. Os livros apresentavam reproduções de pinturas clássicas da arte ocidental e despertaram seu interesse pelos “mestres” e a inspiração para, assim como eles, pintar as paisagens ao seu redor. As primeiras aquarelas de Pasta remetem a canaviais silenciosos e bucólicos típicos da região, grande produtora de cana-de-açúcar em São Paulo.



3 Paulo Pasta, *Série Canaviais*, 1984. Lápis de cor sobre papel, 33 x 48 cm.



4 Paulo Pasta, *Série Canaviais*, 1984. Pastel sobre papel, 25 x 32 cm.



5 Paulo Pasta, *Série Canaviais*, 1984. Pastel sobre papel, 33 x 48 cm.

Decidido a entrar na FAU-USP, veio para São Paulo aos 17 anos e se matriculou em um curso pré-vestibular, onde foi aluno de Carlos Fajardo e Luiz Paulo Baravelli. Na hora de fazer a inscrição optou por Artes Plásticas sem contar a ninguém da nova escolha – apenas seu irmão mais velho, José Antônio Pasta Júnior²⁵, então estudante de Letras na mesma universidade, sabia da decisão. Quando saiu o resultado, Pasta conta que seus pais não se surpreenderam tanto, afinal arquitetura e artes não pareciam matérias tão distantes e, para o seu pai, o importante era “fazer algo que fosse bonito para você” e não necessariamente seguir carreiras tradicionais como engenharia e direito. A vinda para a capital, segundo Pasta, “já cumpriu o papel da viagem internacional” na vida do artista, e a sua relação com a pintura é de intimidade e vocação, como ele mesmo diz:

Eu não tenho intimidade com quase nada, com pintura eu tenho. Ninguém precisou me ensinar como fazer, eu sabia, de olhar essas coisas você identifica em você mesmo, como uma vocação. Eu acho que tenho uma vocação, não sei se sou bom nem nada disso, mas vocacionado para isso eu acho que eu sou.
(Informação verbal)

Pasta começou a cursar Artes Plásticas na USP em 1978 e já no ano seguinte começou a dar aulas e a trabalhar como monitor na Pinacoteca do Estado, para poder se manter.

A única artista do grupo que não nasceu no estado de São Paulo é Ana Maria Tavares, natural de Belo Horizonte, Minas Gerais. Ela nasceu em 1958 e teve uma educação tradicional na capital mineira, que incluía passeios pelas cidades históricas organizadas pelo colégio, em que percorria principalmente as igrejas barrocas. Sua criação se dá nos arredores do Parque da Pampulha, projeto de Oscar Niemeyer, e daí vem sua inquietação com a arquitetura moderna e seus valores, em contraposição a uma tradição barroca muito presente na região.

Nas missas que frequentava na Igreja da Pampulha, era a pintura de Portinari que lhe chamava mais atenção. Quando passava os fins de semanas no PIC, Pampulha Iate Clube, podia ter uma visão geral do complexo da Pampulha – “natureza construída e carregada de ideologia” – e da relação desta arquitetura modernista com a cidade e com as pessoas ao redor.

Talvez por isso mesmo a artista pensava, ainda jovem, que iria cursar Arquitetura. Na hora da inscrição optou por Belas Artes, na Universidade Federal de Minas Gerais. A reação da família

²⁵ Crítico literário e professor de Literatura da USP.

não foi de muita surpresa, mas uma preocupação em relação à carreira, uma vez que arte era vista como forma de lazer, “uma visão super-romântica do artista”, e não como profissão. No entanto, em pouco tempo cursando a faculdade, Tavares percebeu que aquilo não era bem o que esperava. Assim como relatam alguns de seus pares, a faculdade de Artes Plásticas se mostrou, a princípio, algo traumatizante, presa a conceitos ultrapassados, na sua visão, que privilegiavam o desenho e a pintura nos “códigos de representação renascentista”, saber desenhar o mundo no papel. As únicas aulas que gostava de acompanhar eram as de composição, ministradas pelo escultor Amílcar de Castro (1920-2002). A busca por algo com que se identificasse levou a artista a estudar literatura em inglês, como disciplina optativa.

A figura do pai de Ana Tavares é bastante recorrente em seu relato, sendo ele o principal responsável por motivar a artista a vir para São Paulo estudar Artes Plásticas na FAAP. Vendo que ela estava infeliz com o curso na UFMG,

Ele leva uma quantidade enorme de informação sobre os artistas da FAAP, Regina [Silveira] e Júlio [Plaza] e fala: quer ser artista tem que estudar com essas pessoas. Ele foi então um agente de visão, que me trouxe e eu realmente nunca mais consegui sair. (Informação verbal)

Foi somente em São Paulo, quando começou a FAAP, que a estudante passou a conhecer melhor o universo da arte, de forma categorizada. Passou também a frequentar a Bienal, que considera uma das principais fontes de informação sobre arte, sobretudo naquele período dos anos 80 em que o trânsito de informações acontecia de forma um pouco mais lenta no Brasil, no que diz respeito também a publicações e revistas relacionadas à arte.

Também por influência do pai é que Ciro Cozzolino passou a se interessar por arte. O artista nasceu em São Paulo, em 1959, e desenha desde a infância, quando fazia histórias em quadrinhos, principalmente. Quando criança, diz que passava horas assistindo a desenhos animados na televisão, “era pirado em TV”, e este hábito, conservado até os dias de hoje, transparece na sua obra, pelo reconhecimento imediato a personagens famosos de desenhos e a constante referência a este universo. O maior contato com arte se deu por meio dos fascículos “Gênios da Pintura”, que colecionava junto com seu pai e depois copiava as imagens, “para agradar o pai”. Além disso, com 15 anos, Cozzolino fazia ilustrações para revistas como *freelancer*, quando ainda estudava Desenho de Comunicação no Instituto de Arte e Decoração, colégio técnico conhecido como Iadê, junto

com seu amigo e também artista Sergio Romagnolo. Para ele, a escola foi fundamental e mais importante até do que a faculdade, mais tarde.

A proposta do curso do Iadê, que então ocupava alguns andares de um edifício na esquina das avenidas Angélica com a Paulista, era formar técnicos para trabalhar em publicidade, arquitetura e design, por exemplo. Os professores se dividiam em engenheiros, arquitetos e artistas plásticos, entre eles Luiz Paulo Baravelli.

A ida para a faculdade de artes plásticas foi, então, natural. Cozzolino optou por cursar na Instituição Belas Artes, tradicional escola paulistana. Pouco tempo depois, o artista se viu decepcionado com o ensino muito tradicional e “careta” da faculdade:

O cara punha um vaso de gesso pra gente pintar. Eu achava que isso não existia mais. A minha escola, o Iadê, era muito mais avançada do que isso. No Iadê a gente começou estudando Duchamp, sabe. (Informação verbal)

Foi então que decidiu que iria viajar e foi a Paris, desta vez cursar a École des Beaux-Arts, na França.

Outro artista que fez a opção de estudar Artes Plásticas na Belas Artes de São Paulo foi Sergio Niculitcheff, nascido na capital paulista em 1960. O despertar para a arte, principalmente para a sua facilidade de desenhar, aconteceu ainda no ginásio. O professor de “Desenho” (equivalente hoje à Educação Artística) precisou se ausentar da sala de aula e improvisou uma cadeira com um guarda-chuva aberto sobre a mesa e pediu para que os alunos desenhassem a cena para a próxima aula:

Creio que foi nesse dia que tomei consciência da minha facilidade para desenhar. Certamente o desenho não resultou em nada excepcional, porém, para mim foi uma surpresa e satisfação muito grande. Creio que foi esse acontecimento que desencadeou meu interesse inicial por desenho e, conseqüentemente, depois para a pintura e a arte de uma maneira geral. Pode-se dizer que descobri que sabia desenhar e que gostava desta atividade, numa aula de desenho que o professor não pôde estar presente. (NICULITCHEFF, 2004, p.4)

Na época do colégio, o artista foi estudar no Iadê, onde teve seus primeiros contatos com disciplinas relacionadas às artes plásticas, de forma prática e teórica. Foi nesse período, entre 1975 e 1978, que Niculitcheff começou a desenvolver o seu trabalho, em paralelo aos exercícios didáticos propostos pela escola, e mandá-lo para Salões de Arte. A vontade de dar continuidade “no aperfeiçoamento plástico e nas técnicas pertinentes a essa linguagem” direcionou o artista para fazer o curso de graduação na Belas Artes, “porque era mais barata e também porque oferecia cursos mais demorados” (CHIARELLI, 2010, p.331), e ainda frequentar de maneira informal as aulas na FAAP.

Entre os amigos de Cozzolino e Niculitcheff, Sergio Romagnolo esteve presente desde os tempos da escola Iadê. Romagnolo nasceu na Mooca, bairro da Zona Leste da capital paulista. Naquele tempo, o bairro era mais afastado do centro da cidade e tinha características de cidades do interior, como campos de várzea e uma convivência próxima com a vizinhança. “Quando você ia para o centro, você falava que ia para a cidade”, conta o artista. Quando criança, seus principais passatempos era criar coisas (“eu tinha vontade de ser inventor também”) e fazer brinquedos (pipas, brinquedos de madeira, arame, papel etc.), desenhar e assistir televisão. A referência à televisão, inclusive, é uma das características mais marcantes à primeira vista do trabalho do artista, com os recorrentes personagens de seriados, como Batman e Robin, em suas primeiras pinturas. Mais e antes de propor uma discussão sobre cultura de massa, Romagnolo reitera a relação destes trabalhos com sua biografia:

Eu sempre via muita televisão e a televisão era uma maneira de fazer alguma coisa autobiográfica, em certo sentido. Estes trabalhos não tinham relação *pop*, eles tinham televisão porque televisão fazia parte da minha infância, adolescência.
(Informação verbal)

Na sua família “ninguém sabia o que era arte”, e foi essa inclinação ao desenho e à invenção que o levou a pensar em trabalhar com publicidade, tentativa que se mostrou frustrada porque ele “tinha uma coisa inquieta que não conseguia ficar numa mesa o dia inteiro”. Fez o primeiro colegial na Mooca mesmo, curso técnico em Desenho de Publicidade, mas não se adequou à grade, que incluía uma disciplina de contabilidade. Já o segundo e o terceiro anos passou no Iadê, todo voltado às artes plásticas.

No terceiro ano do Iadê, os professores fizeram uma proposta à Bienal de São Paulo de 1977, cujo projeto coletivo integrava trabalhos de professores e de alunos, inclusive Romagnolo. O projeto foi aceito e, paralelamente, o então estudante mandou outra proposta, individual, de um *happening*. Com 20 anos Sergio Romagnolo apresentava dois trabalhos em sua primeira Bienal.

Ainda tentando procurar uma posição que incluísse seus interesses, o artista prestou vestibular para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, não passou e tentou depois Filosofia, na mesma universidade, e também não passou. Conta que demorou três anos para descobrir o curso de Artes Plásticas na FAAP, onde finalmente completou a graduação em 1984.

Leda Catunda é paulistana nascida em 1961, filha de Geraldo Gomes Serra, arquiteto e professor da FAU-USP, e Vera Catunda Serra, também arquiteta e paisagista. Desde criança, Catunda conta que ia buscar o pai no trabalho e ressaltava a convivência próxima com a arquitetura moderna, indo visitar as obras de arquitetura dos amigos do pai, entre eles Paulo Mendes da Rocha e Ruy Ohtake. Também por conta dos pais, tinha costume de visitar exposições e bienais.

Como sempre gostou de desenhar, seus presentes de Natal costumavam ser papel, guache e lápis, além de também colecionar os fascículos “Gênios da Pintura”. A inclinação para o mundo da arte começou a ser mais explorada nas escolas vocacionais que frequentou durante a infância e adolescência, primeiro o Liceu Eduardo Prado e, mais tarde, o colégio Equipe, “que era totalmente alternativo no meio dos anos 70, era uma ilha de resistência da ditadura militar”. Nesta escola, conviveu com apresentações de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Alceu Valença, organizadas pelo chefe do grêmio na época, o atualmente apresentador de televisão Sergio Groisman, fez aulas de teatro “com os filhos da [atriz] Ruth Escobar, os filhos do [ator Gianfrancesco] Guarnieri”, e considerou até seguir carreira na música, porque queria ser cantora. “A minha formação foi cheia de informação”, sentencia a artista, que primeiro tentou vestibular para Arquitetura, depois Cinema e finalmente optou por Artes Plásticas, quando entrou na FAAP em 1980 e graduou-se em 1984.

Foi inclusive no mesmo colégio Equipe que começou uma frutífera amizade entre os meninos que mais tarde formariam o ateliê Casa 7. Em entrevista com o artista Rodrigo Andrade, que integrou o grupo desde a sua fundação, ele conta que, assim como muitos dos seus pares, como foi visto, desenhavam desde criança: “Era tipo uma criança obsessiva por desenhar. E desde que eu me lembro já queria ser artista”. E assim, o paulistano nascido em 1962, produzia principalmente histórias em quadrinhos, enquanto fantasiava também em ser jogador de futebol, piloto de Fórmula 1 e astronauta, “essas coisas que criança quer”. Além disso, recorda-se dos livros de arte que tinha

em casa, especificamente do pintor russo Wassily Kandinsky (1866-1944) e do espanhol Pablo Picasso (1881-1973). Seus pais, Regis Stephan de Castro Andrade, economista formado pela USP, e Marily da Cunha Bezerra, formada em geografia pela mesma universidade, visitavam exposições e levavam o filho, mas Andrade diz que era muito pequeno e não se lembra.

Já na adolescência, aos 15 anos, o filósofo José Arthur Giannotti (1930), segundo marido de sua mãe, viu sua pasta de desenhos e resolveu perguntar para a desenhista e professora da FAU-USP, Renina Katz (1925), se ela conhecia alguém na faculdade que dava aula de artes. Katz então indicou Rodrigo Andrade para o curso de gravura em metal no ateliê de seu então aluno Sérgio Fingermann (1953). “Eu tinha 15 anos e ali eu entrei definitivamente no mundo da arte”, diz. Nesse período, criou afinidades artísticas que mantém até os dias de hoje, “com certo otimismo”, como por exemplo com o trabalho do gravador Oswaldo Goeldi (1895-1961), Giorgio Morandi (1890-1964) e Aldo Bonadei (1906-1974), que viu em uma exposição no MAM que foi marcante para ele. Sobre a experiência, escreveu: “Quando comecei a fazer gravura em metal, o desenho de observação mudou completamente minha visão, a técnica passou a ser questionada em nome de uma ‘verdade do fazer’” (ANDRADE, 2008, p.188).

Durante as férias, costumava ir visitar o pai, exilado político em Glasgow, na Escócia, onde dava aulas. “Meu pai já tinha sido preso e tal, tive também uma infância revolucionária, isso também na minha formação psíquica e cultural acho que tem alguma influência”, conta. Nessas viagens que fazia para a Escócia, costumava frequentar o Estúdio de Artes Gráficas de Glasgow, por conta própria, e os museus britânicos.

Mas foi no colégio Equipe, “onde meus paradigmas culturais mudaram radicalmente”, que formou um círculo de amigos com a mesma vocação artística. Com o grupo, que incluía Paulo Monteiro, Antônio Malta, Fabio Miguez, Nuno Ramos, Carlito Carvalhosa, nomes com quem iria dividir o ateliê Casa 7, e ainda Marcelo Fromer, Nando Reis, Cao Hamburger, Tônico Carvalhosa, Gisela Moreau, Fernando Salem, Leda Catunda e Branco Mello, fundaram a revista em quadrinhos chamada *Papagaio*. “A influência deles me fez questionar a técnica em favor do humor” (*Idem*).

Aos 18 anos, em 1980, começa a cursar Filosofia na USP, mas interrompe a vida universitária no ano seguinte para frequentar o ateliê de gravura na École des Beaux-Arts de Paris, como estudante livre. O professor do ateliê indicou o aluno para o ateliê de pintura, que Andrade frequentou por cinco meses. “Não era uma frequência muito intensa, não cheguei a ter uma produção, não chegou a ter uma troca que tenha sido significativa, mas também é uma experiência

que eu tive”. O mais marcante e decisivo desta viagem, segundo ele, foi a convivência nos museus, e a descoberta de obras de arte e artistas com os quais cria afinidades. “Acho que dessas experiências ficou uma noção de que as questões da História da Arte diziam respeito a mim, pessoalmente. Uma ligação com a história da arte que eu diria visceral”, diz.

Foi em Paris, junto com o amigo Fabio Miguez, que tiveram a ideia de voltar ao Brasil e montar um ateliê em conjunto. Surgia então o famoso ateliê Casa 7.

Foi no ateliê de Sérgio Fingeremann que primeiro se reuniu o futuro grupo: Fábio Miguez, Carlito Carvalhosa e Paulo Monteiro também tinham passado por lá para estudar gravura. Depois do colegial no Equipe, Carvalhosa e Miguez se encontrariam no curso de arquitetura da FAU-USP, concluído em 1980. Paulo Monteiro, também se forma em 1980 no curso de Artes na Belas Artes de São Paulo.

Já o artista Nuno Ramos interrompeu o colegial no Equipe para poder ter mais tempo para ler. Paulistano nascido em 1960, Ramos é o caçula de três irmãos filhos de Vitor Ramos, que foi professor de francês da Universidade de São Paulo. O artista já quis ser jogador de futebol, mas foi, por incentivo do pai, amigo do crítico literário Antonio Candido (1918), que se tornou um leitor voraz. Na adolescência, quando saiu do Equipe para um “colégio mais fácil”, dedicava de cinco a seis horas de leitura por dia. Como escreve Bruno Moreschi em um perfil publicado na revista *piauí*, “Um dia, disse à mãe que havia feito uma conta: a da quantidade de páginas que deveria ler por dia, até completar 25 anos, para ter a cultura de Antonio Candido na mesma idade” (MORESCHI, 2010).

Seu interesse por artes plásticas só foi estimulado mais tarde, depois de tentativas frustradas de se inserir no mundo literário, pelo amigo e também artista José Roberto Aguilar (1941), de quem ganhou tintas e os primeiros materiais para pintar. Do grupo Casa 7, Nuno Ramos é o único que não frequentou o ateliê de gravura de Sérgio Fingeremann. Ele se formou em Filosofia, na USP, em 1982.

A trajetória do artista Luiz Zerbini, nascido em São Paulo em 1959, é marcada por sua mudança para a cidade do Rio de Janeiro em 1983, elemento que faz sua carreira ter se constituído principalmente na cidade carioca, mas ainda com trânsito entre artistas, galerias e críticos na capital paulista.

Ainda com 14 anos, ele estuda pintura com José Antônio Van Acker, com o objetivo de fazer sua pintura repercutir os *insights* que tinha quando andava na rua, como ele mesmo explica:

Eu tinha uma sensação espacial muito estranha, um senso de direção muito radical, eu sentia, cada vez que eu virava pra um lado, numa esquina, eu percebia a mudança em relação à minha posição anterior, paralela ou perpendicular a todas as coisas que estavam ao meu lado antes, prédios, ruas, sabe? (FARIAS, 2010, p.87)

Do seu professor, ouviu que esses *insights* ocorriam porque ele era um artista, mesmo que ele nunca tivesse ido a uma Bienal (*op.cit.*, p.89). Procura então um caminho para a sua pintura que contemplasse simultaneidade, sincronicidade e detalhe. Em 1978, aos 19 anos, entra para o curso de artes plásticas da FAAP, que frequenta no período da noite, e abandona em 1982, faltando apenas um semestre para se formar.

Percurso mais individual no meio de arte em relação aos seus pares de geração teve Jac Leirner. A artista nasceu em São Paulo, em 1961, em uma família tradicionalmente ligada ao ambiente artístico: seus pais são Adolpho e Fúlvia Leirner que, juntos com seu tio-avô Isai Leirner, são importantes colecionadores de arte no Brasil; sua tia-avó, Felícia Leirner, as tias Giselda Leirner e Jeanette Musatti, o tio Nelson Leirner e a irmã Betty Leirner são artistas; a prima Sheila Leirner é crítica de arte; e o tio Bruno Musatti é marchand (NELSON, 2013, p.31). Mesmo com toda proximidade com a arte, e as frequentes visitas a exposições que fazia principalmente junto com os pais – por conta própria, só durante a faculdade – o seu interesse específico por artes plásticas veio mais tarde.

Assim como muitos dos colegas, a artista desenha desde criança, um gosto que mantém até os dias de hoje. Ela tentou vestibular para a FAU e para FAAP, e foi nesta última que entrou e se graduou em Artes Plásticas em 1984. Já no primeiro semestre de faculdade, Leirner conta que se apaixonou pelo assunto.

A música também sempre esteve presente na vida da artista e foi inclusive um fator decisivo na escolha por estudar artes plásticas:

Quando tive de escolher uma profissão, resolvi que o que eu mais queria era poder ouvir música e trabalhar ao mesmo tempo. Precisava de liberdade para ouvir música, e por isso me tornei artista. [...] eu tinha entre dezesseis e dezessete anos, e costumava fazer retratos dos meus colegas de colégio, ir para casa, ouvir Mahler, ler meu livro sobre Paul Klee e voltar a

desenhar. Levava um tempo enorme para terminar um desenho.
(*op.cit.*, p.33)

O interesse pela música remete à vida familiar, em que seus pais, também amantes de música, ouviam em casa de música clássica à popular, e frequentavam salas de concerto. “A música sempre me proporcionou experiências estéticas muito fortes”, comenta a artista (*Idem*), que em meados dos anos 1980 integrou uma banda de punk, como baixista do grupo “u k c t”. Como ela diz: “Eu não acho que o punk rock seja música, eu acho que é mais uma filosofia de vida, uma estética super específica e eu gostava muito daquele espírito”. A relação de Leirner com o punk em São Paulo e ao mesmo tempo com o ambiente de arte que se construía naquele momento foi bem formulado por Adele Nelson nesta passagem:

O cenário punk em São Paulo ocupava basicamente as zonas periféricas e economicamente marginalizadas da cidade, e as bandas quase sempre eram politicamente de esquerda. Leirner, uma estudante de artes sem atividade política, proveniente de uma comunidade rica, se sentia bem-vinda nesse ambiente, embora, por paradoxo, se sentisse uma pessoa estranha no mundo da arte. (*Idem*, p.50)

Esta “estranheza” de Jac Leirner no mundo da arte se mostra na trajetória profissional da artista, que percorreu caminhos um tanto diferentes de seus pares e de forma individual em um momento da arte brasileira em que os intercâmbios e relações eram mais evidentes e festejados em exposições e matérias de jornal que procuravam identificar um movimento de geração naqueles anos.

2.2 Sociabilidades e parcerias

Ao longo de suas vidas, esses ainda estudantes de graduação se encontrariam diversas vezes e circulariam mais ou menos pelos mesmos ambientes.

Enquanto fazia o curso da FAAP, Luiz Zerbini frequentava as aulas de aquarela do artista Dudi Maia Rosa (1946) no Centro de Artes Visuais Áster, escola criada em 1979 por Júlio Plaza,

Donato Ferrari, Regina Silveira e Walter Zanini, na mesma turma de Jac Leirner e de Leonilson (FARIAS, 2010, p.153). Da sua amizade com Leonilson (1957-1993), com quem morava junto, dividia o ateliê e viajava constantemente a Maresias, litoral norte de São Paulo, passou a questionar mais o próprio trabalho e fez contato com integrantes do grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone, e aí começou a se envolver com o teatro e a desenhar os cenários das peças do grupo. Segundo Farias,

A amizade e o trabalho em conjunto com Leonilson tiveram sua parcela de responsabilidade em mudanças importantes na vida do artista, como o contato com a trupe teatral carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone, de grande impacto na cena paulistana [...] Além do trabalho, a encomenda gerou o casamento com Regina Casé, estrela do grupo, em última análise responsável por sua mudança de São Paulo para o Rio de Janeiro. (*op.cit.*, p.35-37)

Na cidade carioca, Zerbini ampliou suas frentes de atuação e, além de continuar produzindo cenários para peças de teatro, ilustrou capas de discos e até participou como ator das gravações do filme *O cinema falado*, escrito e dirigido por Caetano Veloso.

Em 1982, Zerbini passa três meses em Madri, em uma residência artística na Casa do Brasil²⁶, onde encontrou Sergio Niculitcheff e Ciro Cozzolino, que dividiam o tempo trabalhando em uma galeria e também como assistentes do artista brasileiro Arthur Luiz Piza (1928). Niculitcheff conta que foi influenciado no trabalho dos amigos “pela liberdade de expressão, o despojamento dos materiais” (NICULITCHEFF, 2004, p.334). Em 1983, em São Paulo, Zerbini conheceu Leda Catunda, Sergio Romagnolo e Ciro Cozzolino e voltou a pintar suas telas em grandes formatos.

Leda Catunda e Sergio Romagnolo, inclusive, viriam a se casar em 1985, um ano depois que terminaram a graduação, e passaram então a ocupar as páginas das colunas sociais como o “casal 20” da arte brasileira.

²⁶ A Casa do Brasil em Madri é um um “Colegio Mayor” pertencente ao Governo do Brasil e subordinada à Universidad Complutense de Madrid. Foi criada em 1962 quando firmou-se o Acordo Cultural Brasil-Espanha e tem como finalidade a divulgação da língua, da cultura e da civilização de outros países. Serve de residência para estudantes e de espaço para realização de exposições de artes, conferências, lançamentos de livros, exibição de filmes brasileiros e outros eventos relacionados à comunidade brasileira na Espanha. (Informações: <http://casadobrasil.org/> e http://madri.itamaraty.gov.br/pt-br/a_casa_do_brasil.xml)

Também nesse período da década de 1980, os ateliês coletivos passaram a ser muito comuns entre os artistas, como forma principalmente para eles, ainda jovens em formação, dividirem o aluguel. Os lugares funcionavam como casa e estúdio, não necessariamente nessa ordem.

Paulo Pasta trabalhou um tempo em um ateliê que dividia com artistas também interessados em pintura, Felipe Andery (1954) e José Spaniol (1960). O artista recorda dos debates que tinha no ateliê com os críticos, que visitavam com frequência o lugar. “Na minha época tinha uma coisa muito legal. Quando o mercado não era forte, o que era forte era a relação dos artistas com a crítica”. Nomes como Rodrigo Naves, Alberto Tassinari, Lorenzo Mammì e Tadeu Chiarelli passaram a circular entre os artistas, uma prática facilitada também pelo ateliê coletivo. Como comenta Cozzolino, trabalhar em grupo cria uma força de imposição maior no circuito e, quando um crítico ou curador visita esses espaços, encontra trabalho não apenas de um, mas de vários artistas ao mesmo tempo.

Contudo, para Paulo Pasta, essa dinâmica do ateliê em grupo funciona justamente nesse momento em que os artistas são jovens e ele, atualmente, não dividiria o seu ateliê: “Acho que esse contágio entre trabalhos e ideias é muito próprio da juventude”.

Talvez o caso mais ilustrativo do trabalho em ateliê coletivo dos jovens artistas dos anos 1980 é o do grupo Casa 7. De volta de Paris, Fabio Miguez e Rodrigo Andrade convidaram outros amigos artistas para integrarem o grupo: Carlito Carvalhosa, Paulo Monteiro e Antônio Malta. O lugar do estúdio seria a Casa 7 de uma vila na rua Cristiano Viana, no bairro de Pinheiros, que pertencia à família de Andrade, justamente a casa em que ele passou a infância. Pouco tempo depois, quando Malta deixa o ateliê, entra o artista Nuno Ramos, o que intensificou as discussões conceituais do grupo, como conta Andrade:

O Nuno é superinteligente, supercrítico e super questionador. Era dois anos mais velho, e isso fazia diferença na época. Era um debate constante, um criticismo constante. O seu trabalho sempre tava sob os olhares críticos dos seus amigos.
(Informação verbal)

As primeiras experiências no ateliê que dariam maior destaque ao grupo, fazendo com que os artistas fossem convidados para a 18ª Bienal Internacional de São Paulo, com idades entre 23 e 25 anos, se deram com o uso do esmalte sintético sobre papel kraft, materiais de baixo custo que

permitiam por isso mesmo as diversas experimentações. Foi na Beaux-Arts de Paris que Andrade aprendeu a técnica para produzir a própria tinta²⁷ que era usada pelo grupo todo. Além de serem materiais baratos, “tinha o aspecto vulgar que interessava esteticamente a nós. [...] acabou se tornando uma espécie de uma linguagem meio comum e que deu uma identidade”, explica o artista.

Carvalhosa também relata seu tempo no ateliê Casa 7 como um período de experimentações e descobertas dentro do próprio trabalho: “Na época a presença de outros artistas muito próximos foi importante para que o trabalho não ficasse ensimesmado, de certa forma era como trabalhar em público. Acho que quando se está começando isso ajuda muito”, escreveu.

Quando o ateliê foi convidado a participar da Bienal de São Paulo em 1985, o crítico Alberto Tassinari, que conheceu Nuno Ramos durante a faculdade em um grupo de estudos sobre a “Crítica da Razão Pura” de Kant, escreveu o texto de apresentação do grupo para o catálogo da mostra. Mais tarde, Rodrigo Naves²⁸ e Lorenzo Mammí também se aproximaram dos artistas e continuam até os dias de hoje como importantes interlocutores de suas obras. Esse diálogo e convívio com a crítica especializada contribui para o melhor entendimento e desenvolvimento de uma produção de arte e a formação de um meio cultural fortalecido. Segundo Nuno Ramos, a importância da crítica para o grupo foi de colocar “certa resistência ao nosso trabalho” (CHIARELLI, 2011, p.220), resistência essa que não parecia vir do circuito de arte e da mídia, cada vez mais interessados nessa produção.

A diferença do ateliê Casa 7 em relação aos outros espaços de artistas em conjunto parece se dar na questão da dinâmica de grupo. Os artistas da Casa 7, enquanto durou o ateliê, utilizavam basicamente os mesmos materiais, faziam suas pesquisas juntos e os diálogos entre os trabalhos costumam ser bem próximos, o que na época chega a configurar uma dimensão coletiva entre as obras. Talvez em decorrência disso que o grupo tenha sido classificado pelo circuito como neoexpressionista ou transvanguardista, em um momento em que os próprios artistas não sabiam bem como definir a produção. Por outro lado, pode-se identificar uma posição do grupo Casa 7 em

²⁷ Com pigmento e óleo, os artistas misturavam a tinta com espátulas, um processo artesanal que não garantia a moagem e a mistura perfeita do pigmento no óleo. “A gente comprava [o pigmento] ali no Canindé, em lugar de compra de leilão da Polícia Federal, de importação irregular e tal, e ia no ‘cafundó dos judas’ comprar óleo de linhaça clarificada, um botijão de 18 litros, e o ateliê era uma sujeira absurda. Eu até ganhei um muque de tanto amassar tinta.” (Rodrigo Andrade, Informação verbal)

²⁸ Em 1983, quando era editor do suplemento Folhetim, do jornal Folha de S. Paulo, Rodrigo Naves publicou um artigo de Nuno Ramos sobre Arnaldo Antunes, que inclusive é seu cunhado. (MORESCHI, 2010)

oposição à pintura hedonista que estava em voga naquele momento. Os embates e as dificuldades técnicas transparecidas na pintura são considerados características da identidade desses artistas.

2.3 Formação universitária

Entre os artistas que passaram por cursos em escolas de arte, três declararam-se frustrados com a experiência. Para Ciro Cozzolino, tanto o curso da Belas Artes paulistana quanto o da francesa eram muito “caretas” e ultrapassados em relação à realidade que o artista vivia nos galpões ocupados em Paris que faziam vez de ateliê e “galeria”. Nos anos 1980, os chamados “yuppies”, jovens executivos e abastados que investiam em arte e bens de luxo, iam diretamente a esses lugares comprar obras de arte de artistas ainda desconhecidos ou emergentes no circuito. “Eles eram garotos como nós, comprando obras de artistas jovens com preço bom”, comenta Cozzolino, que viu obras do norte-americano Jean Michel Basquiat (1960-1988) serem vendidas a preços módicos e que hoje atingem a cifra dos milhões de dólares no mercado de arte internacional. O clima era, segundo ele, de caça de talentos, de busca por apostas e investimento. E também por isso, pela dinâmica das relações diretas entre os jovens artistas e os jovens colecionadores, que os exercícios da escola de Belas Artes não pareciam tão interessantes aos olhos do artista, dinâmica esta facilitada pela própria escola, que não exigia presença frequente nos cursos.

Além disso, o fato de estar na Europa investindo em uma linguagem própria que ganhava cada vez mais espaço nestes países fez com que o trabalho do artista fosse impulsionado por um sentimento de sincronicidade, pioneirismo e de reafirmação da escolha pela arte:

A gente sempre teve aquele complexo de estar atrasado. No Brasil a gente sempre tá assim. Um lançamento de um disco demorava cinco anos para chegar aqui. Aí nesse momento, a gente tava mais em sincronia com o mundo exterior. Foi legal, porque a primeira exposição do Keith Haring foi em 1982, a nossa [Pintura como Meio] foi em 1983, então a gente não tava muito defasado. [...]. Lá [Paris] reafirmou o que eu queria fazer como arte, eu vi que tava no caminho certo. (Informação verbal)

Na escola parisiense, apesar dos meios mais tradicionais empregados nas aulas, chegou inclusive a acompanhar o curso de Pierre Alechinsky (1927), pintor belga que foi integrante do grupo COBRA (1948-1951), movimento artístico de vanguarda no pós-guerra europeu. Mas também lá não chegou a concluir o curso, voltando ao Brasil por volta do 1988, em função do seu contrato com a galeria do marchand Thomas Cohn, para fazer uma exposição no Rio de Janeiro e também por uma questão de ter o seu espaço: “Lá você é um dos cem mil artistas que querem se dar bem. Aqui eu já tinha um passado, fazia parte de um movimento já, dos artistas dos anos 80”.

O pintor Luiz Zerbini também relata não ter gostado da experiência na faculdade de Artes Plásticas e, no seu caso, devido a um distanciamento da sua linguagem com as propostas que observava por ali e o desinteresse dos professores do curso pela pintura:

Eu tive uma crise quando entrei na faculdade, porque o que eu fazia não tinha valor nenhum, não existia nenhum pintor figurativo, ainda mais que pintasse a óleo temas quase surrealistas. Foi difícil. (FARIAS, 2010, p.89)

Em 1982, depois de abandonar o curso da FAAP, Zerbini viaja à Alemanha e decide então que queria visitar o ateliê do artista Joseph Beuys (1921-1986), na cidade de Dusseldorf. Ele consegue o telefone do artista e é atendido pelo próprio. Quando chega no ateliê, Beuys o recebe pessoalmente e Zerbini aproveita para lhe mostrar seus trabalhos. O alemão aconselha Zerbini a voltar para o Brasil, porque na Europa não havia mais nada para se fazer. Na volta para o Brasil, o artista passa pelo México, para ver os murais de Diego Rivera, no Palácio Nacional da Cidade do México.

Paulo Pasta é outro artista que não encontrou interlocução da sua pintura dentro do curso de Artes Plásticas, que fazia na ECA-USP. Ele entrou na faculdade em 1978, quando a escola vivia o fim da arte conceitual, baseada na crise do suporte e na obsolescência da pintura. As aulas que mais lhe interessavam eram as de gravura, que contemplavam o “fazer”, o processo de produção da obra, e por isso se aproximou mais do professor Evandro Carlos Jardim (1935). Pasta conta ainda que cumpriu o curso burocraticamente e foi pintar. Quando saiu da faculdade, em 1983, o cenário já se mostrava cada vez mais aberto à pintura.

Desde que entrou na faculdade, ele não parou de dar aulas. Primeiro começou a dar aulas para crianças e, logo que se formou, para faculdades de artes plásticas. Como exigência do

Ministério da Educação para dar continuidade à sua carreira como professor, concluiu o mestrado em Artes, na ECA-USP, em 2002, sob orientação de Carlos Fajardo.

O trio de professores Regina Silveira, Júlio Plaza e Nelson Leirner são nomes que aparecem invariavelmente nas entrevistas com os artistas que fizeram seus cursos na FAAP. Caetano de Almeida, por exemplo, ressalta a importância de Nelson Leirner para sua escolha por linguagens distintas, nesse caso o objeto. Já direcionado para as artes plásticas, depois de um período que passou cursando Arquitetura, o artista experimenta vários suportes, primeiro o desenho, que sempre gostou de fazer, depois a gravura, que aprendeu com Evandro Carlos Jardim, e também o objeto. O interesse pelo objeto se deu, segundo o artista, pela necessidade de se distanciar de vícios de formação que adquiriu enquanto estudava desenho e das aulas sobre tridimensional que teve com Nelson Leirner na FAAP (CHIARELLI, 2010, p.207).

O artista Sergio Romagnolo relata ter achado a experiência universitária positiva para a formação profissional, sobretudo no que concerne à participação e circulação no meio de arte e à criação de vínculos com professores e artistas. Durante o curso, dividiu ateliê com Leonilson e Ciro Cozzolino, enquanto moravam juntos, mas a parceria não se estendeu para a produção artística. Paralelamente, Romagnolo dava aulas de arte para o ensino fundamental. Para ele, “a faculdade é um lugar de experimentação e de encontro”, comenta, ao citar professores que marcaram a sua formação na FAAP, entre eles Walter Zanini, que dava aulas de História da Arte.

As Bienais de São Paulo de 1981 e de 1983 foram organizadas por Zanini e o processo de montagem dessas exposições foi acompanhado mais de perto pelos seus alunos, como ressalta Leda Catunda. Dessa forma, os processos do sistema de arte não pareciam muito distantes desses artistas ainda jovens e em início de carreira, que puderam conhecer como este sistema funciona na prática e que, talvez por isso mesmo, tivessem eles interessados em intervir diretamente na produção do meio.

Além disso, para Catunda a experiência na faculdade foi mais valorizada ainda pelo interesse que todos demonstravam ali. O fato de ter bons e exigentes professores e alunos interessados, impulsionou o ambiente e a produção de arte naquele tempo:

Tinham muitos professores artistas muito bons e ainda por uma coincidência dessas que não tem como explicar, os meus colegas também depois se tornaram artistas muito bons. Então tinha um nível bastante alto, com todo mundo investindo tudo.
(Informação verbal)

Foi inclusive por incentivo do amigo, e mais tarde marido, Sergio Romagnolo, que a artista começou a mandar suas obras para salões e a procurar exposições:

Ele [Romagnolo] achava que eu tinha um trabalho bom, mas era preguiçosa. Ele tinha uma visão mais profissional, de pintar para expor, procurar exposições. Enquanto eu estava lá “tocando flauta”, ele puxava alguma coisa para a gente desenhar juntos. [...] acho que minha profissionalização veio muito por influência dele. (CHIARELLI, 2011, p.95)

A artista Jac Leirner foi a única entrevistada a citar o nome do professor Donato Chiarella (1946), com quem teve aulas no primeiro semestre da faculdade. No seu curso, aprendeu sobre a teoria da cor, tema que desperta seu interesse até os dias de hoje. “Eu falo que eu faço escultura com a cabeça de pintora, descobri ali a potência das cores. Ele foi realmente fundamental na minha formação”. Do início da faculdade até o fim, Leirner foi monitora de Chiarella e por isso circulava pela faculdade durante todo o dia, fazendo contato com alunos dos turnos da manhã e da noite.

Em 1981, aos 20 anos, a artista passou um mês nos Estados Unidos, em Nova York, e um mês viajando pela Europa. A viagem foi um mergulho em arte e cultura para a artista, onde teve contato direto com um repertório que já vinha de casa e a fez pensar melhor no trabalho plástico que iria desenvolver:

Fui ouvir *Die Walüre* de Wagner, concertos de Luciano Berio e Black Flag, e obviamente vi toda arte que pude, principalmente em museus e espaços públicos. Em Amsterdam, vi obras de Philip Guston e Piet Mondrian. O velho Stedelijk Museum, com sua escala moderna, me encantou. Em Nova York, entrei em contato com círculos de arte e descobri novas dimensões e propostas dedicadas à arte nas galerias do Soho e nos ateliês dos meus amigos. Tudo era muito emocionante. Voltei com a convicção de que as coisas tinham mudado: havia um novo modo de enfocar o mundo – intelectual, mas ainda assim muito visual. (NELSON, 2013, p.37-38)

Já em São Paulo, a artista conseguiu vender algumas de suas obras, mas também precisou trabalhar para se manter. Ela fez desenhos para arquitetura e também *paste-up* para uma gráfica, tarefa que consistia em colar letras, fotos e linhas impressos em papel fotográfico, para a

composição de cada página de um livro para ser então reproduzido. Como ela diz, “os dois trabalhos que eu tive antes, profissionais para ganhar dinheiro, são obsoletos hoje, não existem mais. É o que hoje o computador faz”.

O professor Chiarella também aparece no discurso de Mônica Nador (1955), e com ele a artista aprendeu a desencadear seu próprio processo criativo, a ser sujeito do seu discurso (CHIARELLI, 2010, p.34). A artista teve atritos com alguns professores, mas se identificou mesmo quando teve aulas com Regina Silveira e Júlio Plaza, já no sétimo semestre do curso. Mesmo com seu interesse por pintura, Nador encontrou interlocução nesses professores para entender o próprio trabalho em desenvolvimento. “Acho impossível a gente fazer pintura sem entender os anos 70” (*op.cit.*, p.35). Silveira inclusive foi responsável por motivar a aluna a mostrar o seu trabalho para o público de fora da FAAP, e quando precisou fazer um trabalho para a disciplina de Plaza, um painel dentro da escola, ele sugeriu que fosse um *outdoor*. Essa mostra de *outdoor* de Nador parece ter sido o embrião para a exposição que dois anos mais tarde iria coordenar ao lado da amiga Ana Maria Tavares, “Arte na Rua”, em 1983.

Durante o curso na FAAP, Tavares havia trabalhado como monitora de Regina Silveira e criou uma forte relação com a professora e artista. Ela fala do dia em que se conheceram, quando Silveira viu seus trabalhos no ateliê de gravura da faculdade e pediu para se encontrarem: “A Regina fala nesse dia pra mim: você é uma grande artista, você tem que levantar duas bandeiras por dia, porque primeiro você é mulher, e segundo você é artista no Brasil”. Os professores do curso eram grandes entusiastas de seus alunos e estimulavam que eles saíssem e mostrassem seus trabalhos em exposições e salões.

Na faculdade, Tavares conta ter encontrado um eco para suas inquietações, um entendimento do artista como pesquisador, e não necessariamente como especialista em técnica. A possibilidade de transitar entre linguagens e universos artísticos sem precisar se ater a um “mundo rotulado em pintura-escultura-gravura” foi aprendida com os professores artistas da geração anterior à sua. “O meu legado é Regina [Silveira], Júlio [Plaza] e Nelson Leirner, basicamente”, sentencia.

Depois do curto período em que deu aulas na FAAP, Tavares vai para os Estados Unidos, em 1984, fazer mestrado em artes plásticas na School of the Art Institute of Chicago:

Eu vou para Chicago e me sinto meio uma desertora, porque eu saio dessa cena de efervescência do mercado [dos anos 80],

meus amigos todos em galerias, vendendo para coleções, e eu fazendo um trabalho que era de outra natureza. (Informação verbal)

Em Chicago, a artista pesquisa questões da crítica institucional e da ideia de não-neutralidade da obra de arte. A investigação remete à ideia da obra de arte carregada de ideologia e de relações contextuais com o ambiente, isto é, a obra não separada do seu contexto físico. Esse movimento de artistas que voltam a procurar espaços nas galerias e instituições toma força na década de 1980 e por isso essas questões críticas emergem no pensamento do período.

Além da experiência acadêmica, Chicago proporcionou maior contato com arte pública, devido à tradição da cidade norte-americana em arquitetura, quando recebeu grandes arquitetos no período pós-guerra, e em esculturas públicas. “Foi uma experiência absurda, muito incrível, a experiência da escala da cidade, experiência do espaço urbano, foi muito forte eu acho”, comenta.

Mesmo de idades próximas, Iran do Espírito Santo foi aluno de Ana Maria Tavares na FAAP, logo que a artista se formou e foi contratada pela Fundação para dar aulas no lugar da professora Regina Silveira, que nesse momento voltava ao curso de artes da USP.

A questão da escolha dos materiais e os custos de se produzir um trabalho é bastante pertinente para artistas que, nesse período inicial, ainda não possuíam independência financeira e viviam de trabalhos paralelos. Em certo sentido, é a condição econômica que estabelece a princípio quais as possibilidades de trabalho e de materiais que serão usados. A preocupação com o custo de alguns materiais é demonstrada desde as primeiras obras desenvolvidas por Espírito Santo. Em entrevista ao crítico Tadeu Chiarelli (2011, p.65) em 1986, quando ele tinha 23 anos e terminava a faculdade, ele comentou de sua experiência com a gravura em *offset*, que custava caro para ele na época: “O trabalho da gente acaba sendo moldado por uma condição de vida”. Ao retomar este assunto atualmente, o artista reitera a dificuldade que tinha no acesso a materiais no período em que frequentou a FAAP: “a gente dividia caixa de papel fotográfico. [...] não tinha material, não tinha papel, tinha pouquíssima coisa. Hoje continua sendo uma fortuna, mas tem uma variedade de escolha maior”. Este histórico de escassez permeia toda a sua produção plástica, em que se observa a importância e valorização dos materiais para o trabalho do artista.

Para ele, a experiência da FAAP foi positiva, porque encontrou nos professores uma afinidade, no que diz respeito à herança conceitual deste grupo de artistas dos anos 1970 que ensinavam no curso.

Ao contrário do clima propício à produção artística da FAAP, principalmente vindo por parte dos professores, Sergio Niculitcheff encontrou o cenário um pouco diferente na sua faculdade. Segundo ele, a produção artística na Belas Artes era mais impulsionada pelos próprios alunos, que se enturmavam em grupos, do que pelos professores do curso (CHIARELLI, 2011, p.331). No entanto, isso não fez com que o artista deixasse de manter suas atividades paralelas à escola, como dar aulas de pintura em um curso livre em São Bernardo do Campo e enviar suas obras aos salões de arte enquanto ainda era estudante.

Depois da temporada que passou na Europa, Niculitcheff voltou ao Brasil e deu aulas de Educação Artística no ensino fundamental e de Pintura na Casa da Arte de São Bernardo do Campo. Em 1987 começou a lecionar disciplinas no curso de Artes da Faculdade Alcântara Machado e na Universidade São Judas. Por conta da pressão das instituições para que os professores tivessem curso de Pós-Graduação, o artista fez primeiro um curso *Lato Sensu* em Didática do Ensino Superior na própria Universidade São Judas, e depois partiu para o mestrado na Universidade Estadual Paulista, a Unesp.

2.4 Exposições e capital de relações

Conforme os artistas passaram a produzir suas primeiras obras, chegava o momento de enviá-las a salões, um caminho para a exibição de obras por meio do qual “se fazia currículo”, isto é, tornava-se conhecido no meio de arte, ou então de procurar por espaços em museus e/ou galerias que estivessem dispostos a exibir trabalhos de artistas desconhecidos.

A tendência da retomada da pintura vinha sendo observada nos primeiros anos da década em exposições e nos salões onde concorriam os ainda estudantes. À emergente geração de artistas foi atribuído o prazer de pintar, celebrado enfim na exposição “Como vai você, Geração 80?”, nas dependências da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 1984. A mostra, de forte apelo publicitário, foi responsável por reunir os “jovens artistas” sob o nome genérico de “Geração 80”. Mais do que um rótulo, a exposição criou um mito e sinalizou uma identificação entre os artistas, e assim pode ser considerada como um marco geracional no meio de arte brasileiro.

Em São Paulo, as tentativas de inserção de uma produção nova no circuito de arte se dá por iniciativas levantadas principalmente pelo Museu de Arte Contemporânea da USP e também pelas edições da Bienal Internacional de São Paulo ao longo da década. O MAC organizou, entre outras, “Pintura como Meio”, em 1983, “A Nova Dimensão do Objeto”, em 1986, e “Imagens de Segunda Geração”, em 1987.

Essas exposições apontam um interesse por parte das instituições em exibir uma produção de arte dos jovens que ainda começavam suas carreiras, mas muitas vezes esse interesse parecia estar restrito a um conjunto específico de linguagens e suportes. Em contrapartida, tomando as trajetórias dos artistas de maneira individual, é possível dizer que outras tantas exposições tenham sido fundamentais para a circulação de suas obras no meio de arte e que podem ter sido impulsionadas por um *capital de relações* entre nomes já conhecidos e consagrados no circuito, a exemplo dos professores da FAAP. Assim, partindo de duas populações, alunos da FAAP (e agregados vindos da Belas Artes, como Ciro Cozzolino e Sergio Niculitcheff) e o grupo Casa 7, as exposições são apresentadas por ordem cronológica e daí se cruzam com as experiências individuais de cada artista.

2.4.1 Primeiros anos

Nos três primeiros anos da década de 1980, grande parte desses artistas pesquisados ainda estava na faculdade, mas isso não impediu que participassem de exposições e mandassem suas obras para salões de arte.

Ao lado de seus professores, a turma da FAAP participou de diversas exposições, a maioria delas realizadas no Museu de Arte Contemporânea da USP, entre elas “Foto/Ideia”, de 1981, a primeira exposição coletiva de que participa Ana Maria Tavares, e “Arte & Mulher”, de 1982, resultado do primeiro Festival das Mulheres nas Artes, promovido pelo mesmo museu e a primeira coletiva com trabalhos de Leda Catunda, ainda estudante²⁹. Nesse mesmo ano, Ana

²⁹ Em 1981, Ana Maria Tavares participa da exposição “Foto/Ideia”, no MAC-USP, ao lado dos seus professores na FAAP Regina Silveira e Júlio Plaza, e outros colegas contemporâneos como Rafael França e Hudinilson Júnior. Nesse mesmo ano, Ciro Cozzolino, Luiz Zerbini e Sergio Niculitcheff realizam exposições coletivas na Casa do Brasil em Madri, na Espanha, como resultado de suas residências artísticas realizadas no país por três meses. Em 1982, Ana

Tavares realiza sua primeira individual na Pinacoteca do Estado de São Paulo, “Objetos e Interferências”. Fora do circuito comercial, a galeria Tenda realiza a primeira exposição individual de Jac Leirner.

Em 1983, as exposições coletivas foram grandes pontos de encontro naquele ano. Ana Tavares, Leda Catunda, Sergio Romagnolo, mais Sergio Niculitcheff e Ciro Cozzolino, que vinham da Belas Artes, foram reunidos no projeto da exposição “Pintura como Meio”, organizado por Romagnolo e apresentado à diretora do MAC, Aracy Amaral. A exposição repercutiu nos grandes meios de comunicação, como o jornal Folha de S. Paulo, Estado de S. Paulo e ganhou ainda uma página na revista Veja, de circulação nacional, em virtude de um trabalho de divulgação dos artistas – que levaram às redações dos jornais textos e fotos da mostra – e do empenho de Aracy Amaral em promover a exposição no circuito (CHIARELLI, 2011, p.155). Segundo Romagnolo, foi Leonilson quem comentou sobre essa exposição com o marchand Thomas Cohn, que logo ficou interessado no trabalho desses jovens e procurou conhecê-los, relação que no ano seguinte leva esses artistas ao Rio de Janeiro para exposições na galeria (*op.cit.*, p.156).

A turma da FAAP também integrou o projeto “Sobre Videotexto”, apresentado pelo professor Júlio Plaza à Bienal de São Paulo daquele ano. Entre os nomes incluídos por Plaza, estavam diversos de seus alunos, além dos já citados, Mônica Nador e Jac Leirner. Regina Silveira também apresentou sua leitura de videotexto no projeto de Plaza. Nesse caso, pode-se perceber como os professores do curso de Artes Plásticas se empenhavam em exibir e integrar obras e trabalhos de seus em alunos em seus próprios projetos artísticos.

Mas foi em 1984 que, de fato, muitos desses artistas se viram inseridos no meio. Os amigos que vinham do curso da FAAP – Ana Maria Tavares, Leda Catunda, Leonilson, Mônica Nador e Sergio Romagnolo – mais Ciro Cozzolino e Sergio Niculitcheff, foram até o Rio de Janeiro participar da mostra “Como vai você, Geração 80?”, acompanhados também por Luiz Zerbini, que já morava na cidade³⁰. O convite para a exposição, embora não fosse condição para expor

Maria Tavares participa também de outra mostra coordenada por sua professora Regina Silveira juntamente com Rafael França, chamada “Artemicro”, que aconteceu no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo, passou pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e foi exibida em Lisboa e Coimbra, em Portugal. Na Espanha, Luiz Zerbini faz sua primeira individual ainda na Casa do Brasil em Madri. No ano de 1983 apenas Paulo Pasta fazia uma exposição individual, a primeira de sua carreira, na galeria DHL.

³⁰ Outros paulistas que participaram da exposição “Como vai você, Geração 80?” são: Carlos Matuck (1958), Esther Kitahara (1954), Felipe Andery (1954), Fernando Stickel (1948), Jeanete Musatti (1944), Roberto Micoli (1953), Manoel Fernandes (1944). A artista Ester Grinspum (1955), embora nascida em Recife (PE), mudou-se para São Paulo ainda jovem e fez FAU-USP. (REINALDIM, 2012, p.250-253)

trabalhos³¹, veio em função de outra mostra, realizada na galeria do marchand Thomas Cohn pouco tempo antes, chamada “Stand 320: Jovem pintura brasileira”³². Ao chegar ao Rio de Janeiro, esses artistas paulistas, além de conhecer e fazer amigos de outros estados, foram apresentados a esse “movimento” de “Geração 80” e identificados como tal por uma semelhança de suas propostas artísticas, ainda em fase de desenvolvimento.

Sobre a sua participação nas duas exposições, primeiro em São Paulo e depois no Rio de Janeiro, Sergio Romagnolo comentou, em 1986:

Quando a gente fez “Pintura como Meio”, eu me sentia muito bem porque me sentia ativo no negócio, sentia que estava fazendo a coisa, estava comandando o que eu queria fazer, eu me sentia ativo. Na mostra “Como vai você, Geração 80?” eu me sentia levado como numa onda no mar, para lugares que eu não queria. Fizeram aquela coisa toda, de que era a coisa de gesto, coisa de energia, coisa que a gente nunca pensou. (*Idem*, p.158)

Para ele, naquele tempo, os artistas e as obras foram diminuídos para que outras coisas fossem valorizadas, justamente pela criação de um marco no meio de arte, a que ele compara à Semana de 22 e a um salão, por se caracterizar como um agrupamento de obras, sem conceito que as fizessem dialogar (*Idem*, p.159).

Em paralelo à mostra carioca, galerias de São Paulo e do Rio de Janeiro, como a Thomas Cohn e a galeria Luísa Strina, aproveitaram a oportunidade para exibir obras de artistas que participaram do evento no Parque Lage em coletivas. Segundo Mônica Nador, a aceitação de jovens artistas por parte das galerias remonta a essa exposição: “ela só existiu porque havia uma predisposição para aceitar a moçada indiscriminadamente”³³ (*Idem*, p.42).

Ao mesmo tempo em que a pintura gestual e “emocional” tomava conta da Escola de Artes Visuais carioca, o Paço das Artes, na Universidade de São Paulo, recebia uma coletiva exclusivamente de pintura, mas que parecia não dialogar com a produção vista no Rio de Janeiro.

³¹ A exposição “Como vai você, Geração 80?” se mostrava como um espaço aberto para alunos e não alunos da Escola de Artes Visuais exporem qualquer tipo de trabalho artístico nas suas dependências.

³² Participaram da mostra na galeria Thomas Cohn: Ciro Cozzolino, Cláudio Fonseca (RJ, 1949-1993), Hilton Berredo (RJ, 1954), Leda Catunda, Leonilson e Sergio Romagnolo.

³³ O depoimento de Nador continua: “Liguei pra Regina Boni, da Galeria São Paulo, aí ela perguntou: o que você já fez? Eu respondi: fiz isso, aquilo, fiz a “Geração 80”. Ah, “Geração 80”? Então vem me mostrar os trabalhos.” (CHIARELLI, 2011, p.39)

Já organizados no ateliê Casa 7, Nuno Ramos, Rodrigo Andrade e Paulo Monteiro exibiram seus painéis enormes de papel kraft e tinta acrílica e lá mesmo ficaram sabendo da exposição carioca por meio do crítico Casimiro Xavier de Mendonça. Foram recebidos com entusiasmo pela crítica local, e também pelo mercado – o colecionador Fernando Millan comprou todos os trabalhos (MORESCHI, 2010) – numa mostra que parecia sinalizar o convite para que o ateliê participasse da Bienal Internacional de São Paulo no ano seguinte. Nesse ano de 1984 Nuno Ramos recebeu o Prêmio Viagem ao Exterior, do Salão Nacional de Artes Plásticas, e o Prêmio Aquisição do Salão Paulista de Arte Contemporânea. Seu parceiro de ateliê, Rodrigo Andrade, foi premiado no mesmo salão pela Secretaria de Estado da Cultura como artista revelação.

2.4.2 18ª Bienal Internacional de São Paulo

A 18ª edição da Bienal, em 1985, reuniu artistas jovens e pouco conhecidos ao lado de artistas já consagrados na montagem da “Grande Tela”. Além da Casa 7, outros jovens brasileiros vistos como “Geração 80” – e que tinham integrado a mostra do Parque Lage – apresentaram suas obras ao lado de pintores do mundo todo: Daniel Senise e Fernando Barata. Ao redor da “Grande Tela”, outros contemporâneos foram expostos, como Leda Catunda, Leonilson, Rafael França e Guto Lacaz.

É possível dizer que a experiência precoce de expor em uma Bienal pode ser o motivo de uma permeabilidade das inclinações artísticas internacionais nos jovens brasileiros, mas que também serviu como impulso para se repensar o próprio trabalho. O carioca Daniel Senise aponta para uma necessidade de tomar outras posições no meio, uma vez que o artista sentia, na ocasião da Bienal, de estar “no lugar certo, na hora certa” e que “aquilo não podia continuar” (FARIAS, 2009, p. 59).



6 Nuno Ramos, *Sem título*, 1984. Esmalte sintético sobre papel kraft, 230 x 190 cm.

Já em 1986, Nuno Ramos concluiu que “faltou uma certa resistência do meio” aos trabalhos do grupo (CHIARELLI, 2011, p.219), mas não minimiza a importância da participação e da repercussão pública gerada por um evento dessa abrangência. Ao falar sobre a experiência nos dias de hoje, ele comenta que não houve uma ruptura em sua produção *em função* da Bienal, mas que a mostra funcionou como um primeiro confronto internacional desse movimento, que parecia resgatar a pintura e que foi chamado de transvanguarda e

neoexpressionismo. Essa confrontação impulsionou reflexões acerca da obra, a busca por mudanças e as pesquisas por linguagens mais próprias a cada artista e a consequente dissolução³⁴ do grupo e do ateliê coletivo.

Esse momento de reflexão é percebido também por Rodrigo Andrade, que expande a necessidade de mudança da obra para o contexto do meio que aparecia naquele momento, “aquela sensação de futilidade que a gente via no mundo da arte, junto com o que a gente via ali de limitação nas coisas institucionais”. A Bienal fez com que essas questões, para ele, se tornassem mais agudas: “acho que se criou uma crise em relação a essa própria situação pública que nosso trabalho se inseria e era feito um pouco para isso” (Informação verbal).

Nesse ano de Bienal, Leda Catunda abre sua primeira individual na galeria Thomas Cohn. Ela não seria a única a conseguir espaço em galerias depois da exposição “Como vai você, Geração 80?” e também de sua participação na Bienal. Luiz Zerbini no mesmo ano fez sua primeira individual no Brasil na galeria Subdistrito, em São Paulo. Em 1986, Sergio Romagnolo consegue

³⁴ Dissolução simbolizada também pela demolição da casa que ocupavam. A vila no bairro de Pinheiros, zona oeste de São Paulo, foi vendida para uma construtora na época, em 1986, e já não existe mais.

finalmente realizar a sua individual na galeria Luísa Strina, depois de tentar inúmeras vezes contato com a marchand, que até aquele momento não parecia interessada em exhibir artistas jovens (CHIARELLI, 2011, p.154). Sergio Niculitcheff é premiado com viagem no Brasil no VIII Salão Nacional de Artes Plásticas.

2.4.3 Dissoluções tardias

Já na segunda metade da década de 1980, os sentidos comuns atribuídos aos jovens, sobretudo no que diz respeito à pintura, foram sendo dissolvidos conforme se criava mais espaço para a exibição de outras linguagens e suportes. Alguns elementos podem ter impulsionado essa transição de interesse por parte do circuito – uma vez que por parte do artista, muitos deles empenhados em produções voltadas ao objeto e outros meios, eram mantidos à margem do mito de geração uníssona.

É importante levantar, nesse caso, a exposição realizada no MAC-USP em 1986 chamada “A Nova Dimensão do Objeto”. Dela participaram, entre outros, Nelson Leirner, Abraham Palatnik, Waltércio Caldas e Regina Silveira. Alguns jovens artistas não foram deixados de fora pela diretora Aracy Amaral, como Luiz Zerbini, Leonilson e Ângelo Venosa (1954), que já tinham certa notoriedade no meio, e também dois nomes distintos figuram nessa exposição: Jac Leirner e Iran do Espírito Santo.

Amaral entrou em contato com a obra da paulistana Leirner na casa do também artista Guto Lacaz e mostrou interesse por seu trabalho, pois, apesar de ser contemporânea de tantos pintores, voltava sua produção para o objeto, dialogando diretamente com artistas da geração anterior à sua. Ao contrário de obras de Cildo Meireles que, por exemplo, interferem na vida cotidiana, Leirner tira sua matéria-prima do cotidiano para transportá-la para o mundo da arte. Além do convite para a exposição do MAC, Aracy Amaral articulou a participação da artista na V Bienal Americana de Artes Gráficas, em Cali, na Colômbia, naquele mesmo ano. Até então, a artista havia feito apenas uma exposição individual, em 1981, na galeria Tenda, fora do circuito comercial, e duas coletivas no MAC e na Pinacoteca, em 1983 e 1984, respectivamente.

Também Iran do Espírito Santo, no seu ano de formatura, participa da exposição “A Nova Dimensão do Objeto” ao lado de importantes nomes “veteranos” da arte brasileira. No ano anterior, o artista havia participado da mostra “E o desenho?”, realizada em uma galeria dentro de uma loja, Humberto Tecidos, em São Paulo, que tinha como mote justamente questionar o espaço do desenho dentro de um cenário que vinha privilegiando a pintura.

No ano seguinte, em 1987, Espírito Santo foi chamado pelo curador Tadeu Chiarelli para a exposição “Imagens de Segunda Geração”, no MAC-USP. A mostra procurou lançar um ponto de vista crítico sobre a produção artística emergente na década, com especial atenção aos artistas paulistas e suas condições de formação. A hipótese de Chiarelli, explicitada no dossiê “Jovens artistas paulistas”, organizado pelo crítico, diz respeito à construção de um repertório comum entre os artistas, oriundo principalmente de reproduções de imagens veiculadas pela televisão, jornais e revistas, que fizeram parte de suas formações sociais e profissionais. Na mesma exposição foram incluídos seus contemporâneos Caetano de Almeida, nesta que seria sua segunda exposição em instituição (a primeira foi em 1985 na Pinacoteca), Felipe Andery, Leda Catunda, Alex Flemming (1954), Roberto Micoli (1953), Sergio Nicolitcheff, Sergio Romagnolo, Edgard de Souza (1962), prêmio “Casa do Artista” do IV Salão Paulista de Arte Contemporânea, Florian Raiss (1955) e Paulo Pasta.

Neste ano, a Bienal de São Paulo tinha como tema norteador “Utopia *versus* Realidade” e apresentou trabalhos de alguns “jovens”, como Ana Maria Tavares (prêmio revelação nesse ano pela Associação Paulista de Críticos de Arte e que fazia parte da Comissão de Arte e Cultura da Fundação Bienal), Ângelo Venosa, Georgia Creimer (1964), Karin Lambrecht (1957), Luiz Hermano (1954), Luiz Zerbini e Sergio Romagnolo.

Na segunda metade da década começavam a ser realizadas as primeiras exposições individuais do grupo Casa 7: Rodrigo Andrade, em 1986, na Subdistrito; Carlito Carvalhosa em 1987 na mesma galeria, um ano depois de ser premiado com viagem ao exterior pelo Salão Nacional de Artes Plásticas; e Nuno Ramos, também em 1987, na Funarte do Rio de Janeiro e no MAC-USP, consequência da premiação com a primeira bolsa Emile Eddé³⁵ de Artes Plásticas, concedida pelo museu.

³⁵ A bolsa Emile Eddé era concedida para artistas jovens que ainda não tinham realizado uma primeira exposição individual. O segundo artista contemplado foi Paulo Pasta, em 1988, e depois Mário Pastore, em 1990, ano em que foi cancelada.

Embora tenha investido sua arte na pintura no momento em que esse suporte era privilegiado nas montagens de exposições, Paulo Pasta é um artista que começa a circular no cenário de São Paulo mais para o fim da década, bastante tempo depois da sua formatura na ECA-USP, em 1983. No início de carreira, ele participou de vários salões de arte, sendo os mais importantes o Salão Nacional e o Salão Paulista. Em 1987, ele ganhou o prêmio de pintura do V Salão Paulista de Arte Contemporânea, em 1988 foi contemplado com a segunda bolsa Emile Eddé e, em 1989, foi premiado com viagem pelo Brasil no XI Salão Nacional.

Na Bienal de São Paulo que fechou a década de 1980, em 1989, participaram alguns artistas da geração, como Ester Grinspum (1955), Flávia Ribeiro (1954), Daniel Senise, Fábio Miguez, Nuno Ramos e Jac Leirner. Naquele momento, a relativa distância temporal permitiu observar que o trabalho desses artistas havia avançado tanto na pesquisa como no domínio artístico, o que era um sinal de maturidade. Como escreve Farias, essa 20ª edição da Bienal apresenta “os primeiros notáveis frutos resultantes da maturidade artística dos jovens da Geração 80” (FARIAS, 2009, p.65).

2.5 Costurando pra fora

Alguns artistas trilharam caminhos paralelos à carreira. Enquanto alguns se inseriram no mercado de trabalho em empregos muitas vezes relacionados com arte, como ilustração e artes gráficas, outros se dirigiram principalmente para a universidade. O trânsito entre o campo da arte e o campo acadêmico parece acontecer como consequência do trabalho plástico para a maioria deles, sobretudo daqueles que consideravam a universidade também como um lugar natural do artista, na condição de investigador de cultura e linguagem. Além disso, a universidade proporcionava um horizonte de trabalho estável.

Iran do Espírito Santo trabalhou com artes gráficas desde a sua mudança para São Paulo, no início da faculdade. Mesmo quando esteve fora do Brasil, fez ilustrações como forma de se manter.

Desde criança tinha vontade de conhecer a Europa, viagem que na época custava uma pequena fortuna. Sua ideia inicial era conhecer a Itália ou a França, principalmente Paris, “aquela

coisa meio clichê do artista que vai para Paris, meio século atrasado, mas tudo bem”, ironiza. Depois de formado, Espírito Santo foi para Londres, convencido por um amigo que já morava na cidade e que, portanto, facilitaria alguns processos, como encontrar residência. Em 1987 ele se muda para a capital inglesa, onde permaneceu por dois anos e conseguiu um emprego em artes gráficas para arcar com suas despesas. O artista trabalhava praticamente só com ilustrações de embalagens, marca que também é presente na sua obra plástica de certa forma, como ele mesmo comenta: “As questões de invólucros persistem até hoje, não sei se vem bem daí, talvez seja um repertório, não seria uma motivação assim” (Informação verbal). Além de frequentar os museus de Londres, como a Tate Gallery e a National Gallery, fez algumas poucas viagens pelo continente. Conheceu a Holanda e a Áustria, e considera que houve uma “imersão” cultural, porque teve contato pela primeira vez com arte produzida nesses lugares de vários momentos da História da Arte.

De volta ao Brasil, o artista não deixou de trabalhar com ilustrações e conta que o desenho pagou suas contas por um longo tempo. Mesmo em 1999, quando já era artista de uma importante galeria, a Camargo Vilaça, e depois de ter sido indicado para representar o Brasil na Bienal de Veneza, ao lado de Nelson Leirner, Espírito Santo ainda fazia suas ilustrações para ganhar dinheiro. Ele conta que quando chegou da viagem sentou-se para desenhar embalagem de cimento, encomenda que deveria entregar naquele mesmo dia. O artista diz que só foi viver exclusivamente de arte aos 40 anos.

Tão logo as pinturas da Casa 7 começaram a ganhar maior espaço no circuito, com a participação na Bienal de São Paulo em 1985, os artistas do grupo conseguiram recursos para manter a produção e a pagar parte de seus custos de vida com alguma facilidade. Já na segunda metade da década o mercado de arte passou por uma crise, motivada principalmente pela alta inflação do período, e muitos deles foram procurar emprego.

Durante toda a década de 1990, Nuno Ramos trabalhou na empresa Suzano Papel e Celulose. “Sua função era redigir cartas para os chefes com argumentos para lançar novos tipos de papéis” (MORESCHI, 2010). Como era um emprego de meio período, Ramos continuou a trabalhar com arte paralelamente.

Já Rodrigo Andrade, por exemplo, conta que pagou suas contas no ano de 1987 com o dinheiro que recebeu por uma música que compôs enquanto tinha uma banda. Chamada Metrópolis, a banda contava com Paulo Monteiro, também artista da Casa 7, e atuava no circuito

underground de São Paulo em lugares em que se apresentavam bandas conhecidas da década de 1980 como Ira! e Capital Inicial. A música de Andrade, “Garota em Berlim”, fez sucesso na interpretação de Supla. No ano seguinte, ele foi trabalhar como artista gráfico para revistas e livros e, de 1991 a 1998, foi responsável pelas capas da revista Veja. Ele continuou pintando seus quadros em paralelo, mas com menos frequência e mais distante do meio. Conta que “foi o período de maior ostracismo” na sua carreira, embora fosse representado pela galeria Camargo Vilaça, a mais importante galeria de arte do país durante a década de 1990. Mais tarde, já nos anos 2000, Andrade coordenou um grupo de estudos em seu ateliê e passou cinco anos como professor do curso “Temas da Arte Contemporânea” no MAM-SP.

Caetano de Almeida foi por muitos anos responsável pela disciplina de composição na FAAP – que na sua época era dada por Nelson Leirner –, mas hoje se dedica exclusivamente ao trabalho no ateliê. Para ele, dar aulas significa uma experiência de “olhar inocente” e um instrumento retórico de troca de olhares para o próprio trabalho: “Você convivendo com aluno é quase sempre uma experiência enriquecedora. Era muito legal de ver a explosão criativa, aquela coisa contida que podia crescer. Uma mudança no olhar”, conta.

Outros cinco artistas atuam na interface da arte e da universidade são Ana Maria Tavares, Leda Catunda, Sergio Romagnolo, Paulo Pasta e Sergio Niculitcheff.

O processo de profissionalização de Ana Maria Tavares começa quando a artista, ainda estudante, escreve projetos e faz propostas de exposições para museus e instituições. Em um momento em que esses espaços passam por crises financeiras, são os próprios artistas que tomam a iniciativa de promover suas mostras, procurar patrocínios e arcar com os produtos adjacentes, como catálogos e convites. Tavares reconhece na própria trajetória uma ação afirmativa nesse sentido, de fortalecimento do circuito local de arte, em conjunto com outros artistas e colegas que investiam no adensamento do meio.

Depois de concluído o mestrado em Chicago, a artista foi dar aulas de arte na FATEA, Faculdades Integradas Tereza D’Ávila, na Faculdade Santa Marcelina e também na FAAP. Nos tempos de estudante ela já começa a escrever sobre o seu trabalho e a pensar sua obra “de maneira muito articulada com uma linguagem”. O caminho para o doutorado, que fez na USP sob orientação de Regina Silveira, aparece então como consequência desse trabalho de reflexão sobre a sua produção artística, que já carrega nela mesma a investigação de conceitos. Para ela, o artista é naturalmente um pesquisador:

Eu só vou para a academia porque eu faço o que eu faço. Meu doutorado não é uma teoria que entra no trabalho. Ele é o contrário, ele formula uma teoria, uma hipótese teórica que tem isso no trabalho. A obra formula a hipótese que eu trato de investigar. (Informação verbal)

Por isso Tavares considera que não é necessário que o artista esteja na universidade, mas antes que ele trabalhe na construção de conhecimento e de um repertório que permita a elaboração de conceitos e ideias sobre a obra de arte. Além disso, sua experiência em sala de aula remete a um processo de transmitir conhecimento para outras gerações e compartilhar um modo de pensar e construir um universo comum. Atualmente dá aulas e orienta trabalhos na graduação e pós-graduação em Artes na Universidade de São Paulo.

A artista e colega de Tavares, Leda Catunda também foi professora de Artes na USP, mas há pouco tempo resolveu se dedicar exclusivamente ao seu trabalho de ateliê. Ela também chegou a dar aulas por muitos anos na Faculdade Santa Marcelina. Na FAAP ficou de 1984, ano de sua formatura, até 2006 lecionando. Nesse caminho, trabalhou com comunicação visual, mas, como sempre gostou de estudar e “o mercado de arte não era tão aquecido”, fez doutorado direto, sem passar pelo mestrado, sob orientação do professor Júlio Plaza, concluído em 2003. No entanto, achou complicado manter as duas frentes de trabalho, também porque a universidade, com o formato de tempo integral, impossibilitava a dedicação à sua produção plástica.

Para Sergio Romagnolo, o trânsito do artista entre o meio da arte e o meio acadêmico possibilita que ele tenha uma certa independência do mercado. Por estar acostumado a escrever sobre o seu trabalho e a trabalhar conceitos, e também por influência indireta dos professores artistas que também ocupavam lugares na academia, tomou a iniciativa de escrever uma espécie de Trabalho de Conclusão de Curso para a FAAP, não obrigatório, com bolsa de iniciação científica do CNPq. Só dez anos depois de formado, em 1995, que o artista resolveu se inscrever no mestrado em Artes, orientado por sua professora Regina Silveira. “Achei que o lugar do artista na universidade é muito natural, porque na universidade todo mundo é meio artista”.

Romagnolo dá aulas no curso de Artes da Unesp desde 2007 e seu envolvimento com o curso se dá em todos os níveis, dando aulas e ajudando a construir o ambiente universitário, que, segundo ele, está crescendo no ensino de arte. As aulas ajudam o artista a refletir sobre o próprio trabalho e meio:

É interessante quando a gente dá aula de uma coisa que a gente faz [...]. As aulas ajudam muito, falar sobre arte também é fazer arte. E a gente pensa não só na arte o tempo inteiro como a gente pensa o ensino da arte. Enquanto eu tô dando aula, eu fico pensando se esse é o melhor jeito de ensinar arte. (Informação verbal)

Esse sentido apresentado por Romagnolo, da carreira acadêmica como forma de proporcionar independência do mercado de arte, é compartilhado por Paulo Pasta. Segundo ele, “todo artista trabalhava em alguma coisa para poder viver, raríssimas exceções de artistas viviam de sua produção. Eu já contava com isso, então desde cedo me encaminhei para dar aula”. Pasta já tinha feito mestrado, por exigência das instituições em que dava aulas, e hesitou em fazer o doutorado, mas depois pensou que seria bom, “porque a gente mora no Brasil e você nunca está em lugar nenhum”. E continua:

Por mais que você conquiste coisas na sua carreira artística, você não baliza elas, nada coloca ela de fato num lugar real. Então o doutorado seria uma espécie de dar uma realidade para minha vida profissional. Não que eu acredite que o doutorado me torna melhor pintor, mas se um dia eu precisar de trabalho, essas coisas, o doutorado vai ajudar. (Informação verbal)

O artista inclusive já passou por muitas universidades dando aula de pintura: foi professor na FAAM, Faculdade de Arte Alcântara Machado, na FASM, Faculdade Santa Marcelina, na Universidade Mackenzie, na FAAP e também na USP. No entanto, preferiu a exclusividade do trabalho no ateliê e atualmente continua apenas com seu curso livre de pintura no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, que só recebe alunos já iniciados e selecionados por portfólio. “Eu só dou aula porque sou pintor”, explica.

Assim como Romagnolo, Pasta cita a importância de dialogar sobre arte e sobre pintura durante os cursos, sobretudo depois de mais velho, em que “você vai perdendo certas confusões de mocidade e vai ganhando falsas certezas, algum conhecimento maior” para transmitir aos seus alunos. “Certas questões do mundo da arte estão mais claras e isso ajuda a clarear também o universo artístico, cultural, para eu poder dar aula”, conta.

Também por exigência das instituições de ensino é que Sergio Niculitcheff começou a trilhar seu caminho no mundo acadêmico. Depois do mestrado na Unesp, ele fez doutorado na Universidade Estadual de Campinas.

Sobre a experiência em sala de aula, dessa vez como professor, Niculitcheff diz que é difícil mensurar quanto uma atividade informa a outra, já que são trabalhos de natureza distinta. Enquanto a pintura é “individual, e na maioria das vezes um trabalho isolado e solitário”, a dinâmica da atividade de professor envolve “questões interpessoais com o coletivo” e a troca constante de informações.

Ainda assim, o diálogo entre as práticas é, mais do possível, necessário:

Pode parecer um chavão, mas eu realmente aprendo muito com os alunos na minha atividade didática. É um processo de retroalimentação, o que eu realizo no ateliê me ajuda na formulação dos conteúdos de aulas e o resultado dos trabalhos dos alunos me estimulam e sugerem, de certo modo, opções estéticas para a realização de minhas obras. (Depoimento por e-mail)

É interessante notar como esse trânsito para a universidade tem por motivação uma preocupação profissional, também como forma de alguma “garantia” de trabalho. Fato é que a realidade do sistema de arte brasileiro, dada a instabilidade e a precariedade, no sentido de consolidação do circuito e das instituições, contribui para essa situação. Contudo, esta não parece ser uma condição isolada, como escreve Bourdieu em *As regras da arte*:

A “profissão” de escritor ou de artista é, com efeito, uma das menos codificadas que existem; uma das menos capazes também de definir (e de alimentar) completamente aqueles que dela se valem e que, com muita frequência, só podem assumir a função que consideram como principal com a condição de ter uma profissão secundária da qual tiram seu rendimento principal. (1996, p. 257)

Por outro lado, o autor não esquece de mencionar os “proveitos subjetivos oferecidos por a dupla condição”, como a circulação nos meios específicos onde se estabelecem relações, se adquirem proteções e se conquistam posições de poder, no sentido do reconhecimento e da manutenção das estratégias de legitimação.

2.6 Considerações de perfil social

Desses relatos biográficos percebem-se pontos em comum e particularidades na vida de cada artista apresentado que fornecem elementos para a construção de uma síntese desse movimento e dessas relações que perpassaram a década de 1980 e que contribuíram para a construção do campo da arte e do ambiente artístico em São Paulo.

A começar pelas disposições familiares, percebe-se que boa parte do grupo possui convívio ou proximidade com o ambiente artístico e/ou universitário durante a infância e a adolescência, elemento que vem acompanhado de certa frequência em exposições e bienais. Da mesma forma, amigos da família são figuras que aparecem como incentivadores ou sinalizadores de um caminho de inserção no meio de arte.

É presente também entre eles a formação escolar em colégios com intenção artística, como o Iadê, colégio técnico, e o Equipe, vocacional. Aqueles que não tiveram contato com artes plásticas nesses primeiros anos de formação, seja morando “longe do centro”, como é o caso de Sergio Romagnolo, ou vindos do interior do estado, foram encontrar essa aproximação somente nos anos de faculdade.

Por outro lado, vale destacar a presença de livros e revistas na formação dos artistas, principalmente da coleção “Gênios da Pintura”, lançada pela Abril Cultural em 1967. Os livros, divididos em fascículos, apresentam reproduções dos cânones da pintura ocidental e aparecem como importante repertório imagético e como instrumento para o desenvolvimento de habilidades de desenho e pintura entre os artistas. A coleção teve mais duas edições, em 1972 e 1980, em que foram vendidos em torno de 300 mil exemplares e “as pesquisas da editora indicaram ter havido entre as várias edições, um aumento progressivo da participação de leitoras mulheres e de classes de consumo mais modestas”, como aponta Durand (2009, p.179). A coleção “Gênios da Pintura” foi citada por Iran do Espírito Santo, Paulo Pasta, Ciro Cozzolino, Sergio Nicolitcheff e Leda Catunda.

Além das reproduções de pinturas conhecidas da História da Arte, muitos desses artistas, ainda na infância e adolescência, tinham o desenho como principal interesse e hábito. Caetano de Almeida, Jac Leirner, Iran do Espírito Santo, Sergio Romagnolo, Leda Catunda e Rodrigo Andrade contam desenhar “desde sempre”.

Sobre o estudo formalizado em Artes Plásticas, vimos que as possibilidades de ingresso nos cursos específicos consistiam em três opções principais: FAAP, Escola de Comunicação e Artes da USP e Instituto Belas Artes. É interessante notar também que a maioria do grupo de artistas tinha Arquitetura como interesse, o que, para alguns, significou a primeira opção para o vestibular e a tentativa frustrada que os leva ao curso de Artes Plásticas.

A viagem de formação, principalmente direcionada para a Europa, permitiu o contato com obras de arte que só eram conhecidas através de reproduções. Muitos artistas foram para Espanha, França e Itália logo depois que se formaram, onde adquiriram conhecimento e repertório acerca da História da Arte presente nos museus.

Eles também frequentaram cursos livres, como do Centro de Artes Visuais Áster e do ateliê de gravura de Sérgio Fingerhann, e circularam entre os cursos, a faculdade e artistas de diferentes escolas. Os trânsitos no ambiente artístico contribuem para a formação de uma base de sociabilidades para a introdução no meio de arte, onde vale destacar a importância de professores entusiastas e o convívio próximo com críticos e curadores. Dos professores, principalmente do trio de artistas da FAAP, Regina Silveira, Júlio Plaza e Nelson Leirner, aprendem a importância da pesquisa e do conhecimento em linguagem e cultura na articulação de conceitos em obras de arte. Do relacionamento com a crítica e outras instâncias do meio, apresentam-se oportunidades e reconhecimento. Nesse caso, é importante ressaltar a atuação de Aracy Amaral que, durante a sua gestão do MAC-USP abriu as portas do museu à produção emergente. A pesquisa em arte e a aproximação das instituições aponta para uma preocupação não apenas técnica, mas profissional dessa geração de artistas.

3

OBRAS:

exame e fortuna crítica

Dentre os atores sociais presentes no campo da arte, destacamos o papel do crítico de arte como agente de inserção, legitimação e consagração de obras e artistas e de construção do meio de arte. É através da crítica e da veiculação de suas ideias do estado do campo da arte que o crítico constrói noções acerca do seu desenvolvimento e contribui para a consolidação e autonomia do campo. Entendemos a crítica de arte como prática social no campo da arte, com contribuição na produção da obra e também na sua veiculação, entendimento e construção. De acordo com Bourdieu,

A obra é feita não duas vezes, mas cem vezes, mil vezes, por todos aqueles que se interessam por ela, que têm um interesse material ou simbólico em a ler, classificar, decifrar, comentar, reproduzir, criticar, combater, conhecer, possuir. (1996, p.198)

Para a construção dessa análise, levantei artigos em jornais e revistas que discorrem ou sobre a geração de artistas como um todo, em sua maioria utilizando-se do termo “Geração 80” de forma abrangente e generalizada, ou sobre obras, exposições e artistas, em particular. Esse material tem origem nos jornais Folha de S. Paulo e Estado de S. Paulo, em matérias publicadas por jornais de outros estados, aos quais tive acesso em uma pesquisa no arquivo da Fundação Bienal, e nas revistas Veja e Galeria, esta última especializada em arte. É notável, entretanto, em muitos textos publicados nesse período, o deslocamento da crítica de arte para um tipo de jornalismo cultural interessado em reportagens e matérias informativas e, em alguns casos mais destoantes, na vida pessoal do artista. Fato é que lidamos com textos que, no entanto, não apresentam uma teorização crítica sobre essa produção, carência que já era sentida no meio desde a sua emergência, como é possível perceber neste texto escrito pelo artista Ricardo Basbaum em 1988, em que observa a tendência da pintura no Brasil e em outros países:

Se no nível da crítica internacional encontramos um corpo teórico sistematizado legitimando (institucional e

mercadologicamente) a nova pintura, no contexto brasileiro o acompanhamento da crítica de arte em relação à nova geração de artistas processa-se de forma diversa: a nova pintura brasileira legitima-se no circuito local desprovida de um discurso crítico que a objetive como produto pictórico portador de uma conceituação específica. (BASBAUM, 2001, p.307)

A crítica e historiadora Aracy Amaral, que foi responsável por divulgar grande parte do trabalho dessa população de artistas da década de 1980, também salienta a dificuldade do circuito em absorver e refletir sobre as obras de arte produzidas nesse novo tempo. Ainda em 1987, de acordo com Amaral, a crítica não estava em condições de acompanhar, no nível teórico, o “deslanche da problemática da criatividade brasileira na área das artes visuais”. E continua:

Reafirmo, portanto, o que já disse em outra ocasião: parece-me estar ocorrendo um desequilíbrio palpável, uma desproporção, pois nem os museus brasileiros em sua fisicalidade e em sua atuação parecem estar à altura da arte que os bons artistas produzem neste país, nem os críticos estão acompanhando com o nervo e a presença necessária, por todas essas limitações, inclusive de espaço, um momento, a nosso ver, excepcional. (AMARAL, 2006a, p.249)

Neste ponto, cabe levantar nomes de críticos contemporâneos aos artistas que ao longo da década se aproximam deles e se alinham às suas produções, como Rodrigo Naves e Alberto Tassinari, que passam a frequentar, principalmente, o grupo de artistas do ateliê Casa 7. Com o espaço reduzido para a crítica especializada nos jornais, eles vão escrever principalmente em catálogos de exposições desses artistas.

Tendo em vista a produção e os jovens artistas como um todo, procura-se entender como a crítica de arte, no período da década de 1980, se mobilizou em torno da geração de artistas emergentes e suas obras. A análise dos textos críticos tenta evidenciar os signos de inclusão desses artistas no meio e as categorias nativas dos críticos que foram utilizadas para a construção de sentido dessa produção e sua posterior legitimação.

As categorias críticas foram divididas por palavras-chaves que aparecem nos textos e que podem ser agrupadas como “otimismo e ruptura”, em que predominam comparações da nova geração em relação às anteriores e o sentimento de expectativa do meio de arte sobre essa produção; “arte e vida”, com a crítica direcionada a avaliar fatores internos da obra de arte e também externos

sobre a geração de maneira geral, em que prevalecem elementos da subjetividade na construção das obras e a aproximação com o público; “roupa da moda”, em que separei normalmente avaliações que ressaltam o apelo midiático e efêmero da geração e demonstram certa cautela do circuito; e, finalmente, “intelectualidade”, que vem a desmentir a carga subjetiva e individualizada nos trabalhos artísticos como vistos naqueles primeiros anos a partir de uma investigação teórica e técnica formulada pelos próprios artistas.

É importante observar que as críticas levantadas nesse primeiro momento dizem respeito a exposições ou artigos sobre a geração de artistas da década de 1980, inclusive do que se convencionou chamar por “Geração 80” e seus desdobramentos anos mais tarde da exposição-evento “Como vai você, Geração 80?” no Parque Lage, no Rio de Janeiro. Portanto, os textos normalmente apresentam tentativas generalizantes de apreender o momento nas artes plásticas. Quando tomamos os artistas individualmente, a inclinação crítica parece se dar numa tentativa de descolar esses nomes do que era visto como um movimento em diversos casos raros, em que o desenvolvimento e a maturidade do artista contam para essas interpretações.

Dentro das categorias, divide-se a crítica por ordem cronológica em que foram publicadas originalmente em jornais e revistas entre os anos de 1980 e 1989. O critério de delimitação da pesquisa dentro da década de 1980 implica que alguns nomes de artistas não apareçam a princípio na crítica de arte, dado que pode ser explicado principalmente pela natureza de sua obra plástica, deixada à margem mais pela mídia do que pelo circuito de arte até pelo menos o início da década seguinte.

3.1 Otimismo e ruptura

Quando a crítica de arte passou a se interessar mais pelos jovens que surgiam na cena artística do país naquele momento, seus escritos se direcionaram em uma tentativa de ressaltar elementos dessa produção que servisse de contraponto à geração de artistas imediatamente anteriores. A noção de ruptura surge de fatores vindos do contexto social e político da década, a saber, o gradual fim da ditadura militar e a abertura política, e de fatores internos da obra de arte, como a linguagem e as sintaxes propostas.

A exposição “Pintura como Meio” teve bastante repercussão na mídia paulista e, mesmo sendo uma mostra pequena, de artistas desconhecidos, contou com o empenho de divulgação da diretora do MAC, Aracy Amaral. Nos textos críticos dessa mostra, publicados em veículos de grande circulação, já começam a se delinear os sentidos atribuídos a esses jovens artistas antes mesmo de serem chamados por “Geração 80”.

Em sua crítica no jornal Estado de S. Paulo, Sheila Leirner hesita em comparar diretamente os “novos” aos “velhos”, mas direciona seu entendimento das obras no sentido apresentado pelo próprio nome da exposição, da pintura como um meio, como linguagem em que se procura características primárias, “da mesma forma como o fariam com qualquer meio contemporâneo, como o vídeo, performance, xerox, etc., ou seja, “isentos dos vícios formalistas da arte objetual”, e continua:

Suas pinturas não possuem moldura e isso é muito significativo para uma geração que não usa a linguagem como circunscrição mediadora de um pensamento, e sim como a sua análoga imediata. Esta “nova” pintura está mais perto do corpo e se constitui num tipo mais rude de depoimento. Anti-intelectual, antitecnológica, é também anti-interpretativa – a vivência mesma (e primária) dos elementos que quer exprimir. (LEIRNER, 1983).

A noção da pintura “desmaterializada”, pensada como linguagem, surge, segundo Leirner, com a convivência com os novos meios e com a procura de “pressupostos conceituais da pintura”, entendimentos estes que remetem à preocupação formal e técnica desses artistas formados em escolas de arte. Retomando o conceito de “antiarte” apresentado por Mário Pedrosa acerca de uma produção de arte pós-moderna, a nova geração, como apresentada, parece ter também a vocação de negar os adjetivos estabelecidos neste campo, como as características de intelectual, tecnológica e interpretativa. Em suma, a pós-modernidade traduzida em suporte primário, tradicional.

Enquanto Sheila Leirner apresenta a iniciativa do MAC de exhibir e refletir acerca de uma nova produção de arte como cumprimento do papel fundamental do museu, pela “possibilidade crítica de reflexão sobre o que já existe, de prospecção sobre o que está por vir e sobretudo um estímulo para a criação artística do presente”, o crítico de arte da revista Veja, Casimiro Xavier de Mendonça aponta para este fato com boa dose de ironia:

Uma exposição organizada pela atual diretora do museu, Aracy Amaral, com o título de *Pintura como Meio*, decreta que aos 23 anos – a idade dos participantes da mostra – pode-se atingir a maioridade para exhibir quadros nas solenes paredes de um museu que guarda alguns dos mais bonitos exemplares da pintura brasileira – o seu acervo inclui Tarsila do Amaral, Ismael Nery, Volpi e Di Cavalcanti. (MENDONÇA, 1983)

Em seguida, o crítico compara a tendência da pintura naquele momento com as investigações artísticas das décadas anteriores:

Nos anos 60 e 70, o jovem artista precisava gostar dos novos meios tecnológicos, fazer videoteipe, arte conceitual, eventos fora dos padrões, mas corria o risco de ser tachado de conservador se gostasse de pintura. Agora, ao que parece, os preconceitos acabaram de parte a parte. Um museu se dispõe a abrigar a arte tecnológica e, em contrapartida, os jovens convivem sem problemas com pincel, tinta e tela. (*op.cit.*)

Por outro lado, atribui um sentido de vanguarda quando sugere que mesmo se tratando de uma linguagem tradicional, a pintura dos jovens artistas apresenta elementos – tais como o uso da ironia em “traços divertidos” e a representação do “novo cotidiano” – que indicariam uma vontade de transformação do mundo daqueles que foram criados em um ambiente “de cores dramáticas”, ou, em outras palavras, da tirania militar que viveram na infância e adolescência.

Mais tarde, a referência à ditadura militar entre as décadas de 1960 e 1980 seriam cada vez mais frequentes nas críticas destinadas a essa emergente produção artística, principalmente enquanto duraram os efeitos da exposição “Como vai você, Geração 80?”, em 1984. Mais do que a experiência vivida por esses anos, a crítica buscou ressaltar as diferenças entre as produções artísticas que viveram sob o controle do Estado e aquelas que representariam a tardia liberdade.

O crítico Frederico Moraes, ao escrever que a arte da década de 1970 é predominantemente “hermética, purista e excessivamente intelectual”, projeta a produção contemporânea, já sob o nome de “Geração 80”, como um movimento de reação no sentido da subjetividade artística. E continua:

O que muitas vezes passava por rigor e objetividade na arte da década de 1970 era, na verdade, um excessivo hermetismo, e este, por sua vez, era um álibi que escondia a empáfia dos

artistas conceituais tratando de matérias – filosofia, economia, política, matemática – que não eram de sua competência. Contrariamente, quando os novos artistas propõem um retorno à subjetividade e à individualidade, eles estão querendo restabelecer a comunicação com o público, a partir de temas mais próprios ao universo da arte. (MORAIS, 2001, p.225)

Para ele, a arte dessa geração é uma “luta contra toda forma de autoritarismo” (*op.cit.*, p.226). O tom otimista do texto, publicado primeiramente numa edição especial da revista *Módulo*, que servia de catálogo para a exposição, procura um sentimento comum entre os artistas e aponta para elementos que poderiam configurar um movimento artístico naquele momento, como mostra, por exemplo, essa passagem:

Alegres, limpos, bem vestidos, bem paginados, os jovens da Geração 80, mesmo depois de vinte anos de ditadura, não estão com a cuca fundida, não resistem, querem viver, acontecer, pintar. (*op.cit.*, p.224)

O fim dos “anos de chumbo” resultaria então em uma necessidade de liberdade e busca pelo prazer. O crítico não descarta que existia um sentimento de expectativa em torno da geração artística do período em relação à produção de arte anterior, à “evolução política interna” do país – em que cita a anistia, as eleições para governadores e a campanha das Diretas Já – e também em face às tendências internacionais da arte (MORAIS, 1984).

No entanto, mesmo que questões políticas informem a produção artística naquele momento, para Frederico Moraes elas não apareciam nas atitudes nem nas obras desses artistas de maneira direta. Pelo contrário, a posição que eles pareciam tomar era de indiferença ao cenário artístico e/ou político:

Diferentemente das vanguardas dos anos 1960 (artísticas, políticas) que sonhavam colocar a imaginação no Poder, que acreditavam ser a arte capaz de transformar o mundo, que se iludiam com as utopias sociais, os jovens artistas de hoje descreem da política e do futuro. Mas não são exatamente pessimistas, ou melhor, preferem deixar as grandes questões de lado (MORAIS, 2001, p.226).

Enquanto que para Frederico Moraes o dado do não engajamento das obras de arte é visto com certa empatia, Paulo Herkenhoff, crítico e então diretor do Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte, aponta para esta contradição na seguinte passagem de um texto publicado no jornal Folha de S. Paulo sob o título *Também para a “Geração 80”, alegria é a prova dos nove*:

O país vive sua crise econômica, social e política mais profunda e isto não esteve presente nas obras expostas. Estes artistas emergentes não são nada miserabilistas. Ninguém propôs realismo social, protesto, engajamento. E não se poderá dizer que seja uma geração alienada. Ela se vestiu de amarelo e gritou diretas já! Parece ser muito mais a consciência dos limites e da especificidade da arte. (HERKENHOFF, 1984)

Para ele, a falta de interesse dos artistas para os assuntos da vida se justifica por uma preocupação com a arte internamente, com a sua especificidade. Sobre “Como vai você, Geração 80?”, Herkenhoff critica a maneira como o circuito recebeu a mostra, uma vez que, para ele, “alguns críticos insistem em transformar a mostra em momento de consagração da transvanguarda, do neoexpressionismo e da pintura energética do Brasil”, explica, citando passagens recorrentes entre os textos publicados na ocasião, e continua: “Isto seria ignorar, para alcançar os efeitos de retórica ou resultados de mercado, a maior parte dos artistas participantes. A mostra pretende sempre consagrar a diversidade, que evidentemente não está no elenco dessas tendências”. A questão do mercado reaparece quando o autor comenta que um livro para a exposição foi editado com patrocínio de galerias, “sintoma de um senso novo de responsabilidade entre marchands”.

Também na ocasião dessa exposição no Rio de Janeiro é que Sheila Leirner caracteriza a geração de artistas como agentes em sincronia com a produção artística internacional e nega que esta produção seja, portanto, fruto unicamente dos processos políticos do momento brasileiro. Para ela, o discurso artístico da década de 1980 não diz respeito à libertação política, “explosão luminosa do pós-obscurantismo”, mas à liberdade da alma, “a verdadeira motivação dos jovens artistas” no Brasil e no exterior (LEIRNER, 1984).

É então com bastante otimismo que Leirner avalia os artistas reunidos na mostra do Parque Lage, uma geração que “possui claros e estimulantes caminhos a serem percorridos” e que ainda corresponde ao estado presente do pós-modernismo, enquanto apresentam a possibilidade do nomadismo estilístico, temas que ela levantaria no ano seguinte no texto introdutório como curadora da 18ª edição da Bienal Internacional de São Paulo.

Leirner, em sintonia com seus pares também críticos de arte, caracteriza a diferença entre a arte dos anos 80 e a dos anos anteriores como resultado de uma atitude consciente por parte dos artistas, em uma tomada de posição no campo artístico:

Geração 80 é um apanhado amplo, que engloba também questões estéticas, filosóficas e mesmo ideológicas. Todas elas marcadas pelo sentido dialético de contrariar seus precedentes imediatos (*op.cit.*)

As oposições entre as produções artísticas ficariam a cargo do culto da subjetividade, individualidade, emoção e irracionalidade, na “Geração 80”, porque esta se coloca “frontalmente contra o rígido cultivo da linguagem, conceitos e consciência ética e estética característicos da década de 70”. É curioso notar na posição de Leirner a contradição entre os sentidos que esses artistas parecem representar, plurais enquanto iguais:

Não é um movimento. E nem poderia ser, já que por si só representa o cerne do pluralismo indistinto, uma característica marcante de nossa época fragmentada. Ali está uma soma de procuras individuais – sincrônicas na linguagem, diversas no conteúdo (*Idem*)

Não é apenas na exposição do Parque Lage que a pintura de jovens artistas seria vista com otimismo pelo circuito crítico. Em São Paulo, o grupo de amigos do ateliê Casa 7, Nuno Ramos, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade, mostravam seus painéis de “estética trágico-vulgar-neoexpressionista”, nas palavras de Andrade, no Paço das Artes e já foram considerados como “artistas amadurecidos” pela crítica Radha Abramo, em texto publicado na Folha de S. Paulo. No entanto, Abramo não investe em uma classificação definitiva da tendência que observa nesses trabalhos, ao contrário, por exemplo, da crítica à exposição “Como vai você, Geração 80?”, que procurou nas tendências internacionais uma chancela para a produção brasileira. Para ela,

Os três pintores do Paço das Artes não são nem abstratos, nem construtivos ou figurativos. São livres, estão fora da ortodoxia artística que imperou durante décadas, impedindo o artista de expressar-se com desenvoltura. (ABRAMO, 1984)

No ano seguinte, a Casa 7 apresenta seus trabalhos em uma exposição no MAC-USP, pouco antes de integrarem a Bienal Internacional de São Paulo daquele ano e, mais uma vez, são elogiados por Radha Abramo, para quem suas obras representam “a melhor e a mais promissora das manifestações plásticas da pintura atual” (ABRAMO, 1985). Para ela, o grande mérito desta nova pintura é a individualidade que os artistas elegem como dado fundamental para expressar suas imagens, e as posições que tomam no ambiente artístico:

Diria até que o gestual impulsivo que caracteriza a pintura de hoje é antes de tudo um gesto de liberdade proposto pelos jovens para a conquista de um espaço artístico pela pluralidade manifesta e consequente a um universo generosamente configurado pelo sal particular de cada artista presente neste mundo. (*op.cit.*)

Portanto, mesmo valendo-se da pintura, os artistas do Casa 7 se diferenciam de seus pares, sobretudo da vertente hedonista como vista no Rio de Janeiro. A historiadora Aracy Amaral ressalta a preocupação com a fatura pictórica, com a técnica e também com a formação intelectual destes ainda jovens artistas:

Se esse tipo de arte nova (*bad painting*, transvanguarda, neoexpressionismo, ou outra que tal denominação) não se ensina nas escolas de arte locais, por mais arejadas que sejam, deve-se supor que estes jovens estejam folheando revistas, vendo o que ocorre fora de nossas fronteiras artísticas, posto que sua atitude não é tentar alcançar seus professores ou os artistas reconhecidos daqui, mas fazer uma proposta imagética externa, nova aos que são seus mestres. (AMARAL, 2006c, p.141)

Assim como a exposição que batizou a “Geração 80”, Aracy Amaral também privilegiou seu olhar às manifestações pictóricas no suporte da pintura nos primeiros anos da década. Os muitos artistas que investiam em outras linguagens emergentes no período, como a vídeo-arte, o grafite e a performance, só passam a ganhar espaço no circuito de exposições e na mídia a partir no fim da década de 1980, quando finalmente se apresenta o pluralismo de produções artísticas do período tão faladas até então. Da mesma forma, artistas que investiam em investigações conceituais e

produções voltadas para o objeto demoram a figurar na crítica de arte, mesmo que espaços do circuito, principalmente museus e instituições, já apresentassem seus trabalhos.

Em ocasião da primeira exposição individual de Jac Leirner em uma galeria do circuito comercial do Rio de Janeiro, a Petite Galerie, em 1987 – em que a artista apresentou uma de suas obras mais famosas, a série chamada “Os Cem” – Marcos Augusto Gonçalves, então editor do caderno Ilustrada da Folha de S. Paulo, ressalta que a artista tenha ficado à parte da movimentação em torno de seus contemporâneos:

Jac, como artista, é um caso raro de sua geração. Não enveredou pela pintura e, talvez por isso, não tenha participado ativamente dos quinze minutos de fama alcançados por alguns de seus colegas. (GONÇALVES, 1987)

As obras de Jac Leirner têm forte inspiração na arte conceitual dos anos 60 e 70 no Brasil. “Os Cem” consiste em uma série de trabalhos em que a artista coletou cerca de 70 mil cédulas de cem cruzeiros durante um ano e meio. Em período de alta inflação como o da década de 1980, as notas já não tinham mais valor real e foram colecionadas e organizadas pela artista em 14 obras da série. Nelas, Leirner tira o dinheiro da circulação para colocá-lo em um ambiente de arte e, no caso dessa individual, o da galeria de arte. Como escreve Gonçalves, o trabalho é permeado por ambiguidades e ironias,

A começar pelo simples e corrosivo deslocamento de uma nota corrente para uma função na qual o caráter próprio de mercadoria do dinheiro – que funciona como medida de valor e corporalmente como meio circulante – é destruído. Neste percurso, a moeda de Jac realiza um ciclo complexo, onde deixa de ser primordialmente mercadoria universal – embora oficialmente continue sendo dinheiro – e torna-se valor de uso para uma artista que deseja criar objetos de arte. (*Idem*)

É interessante notar que o trabalho mais barato da série estava sendo vendido por Cr\$ 42 mil, o que faz com que, de acordo com Gonçalves, o comprador troque “dinheiro pequeno por dinheiro grande”.

Em 1987 a artista expõe sua nova série de trabalhos chamada Pulmão³⁶, que consiste em obras feitas a partir do material das embalagens de maços de cigarro, como o papel e o celofane, que ela juntou ao longo dos anos. Dessa exposição, o crítico Nelson Ascher sentencia a sua herança conceitual e aproxima a produção de Jac Leirner à geração de artistas anteriores a ela:

Para todos os efeitos, ambos os trabalhos [Os Cem e Pulmão] podem ser classificados como arte conceitual. Embora Jac Leirner não seja absolutamente palavrosa e sua criação dispense os recursos verbais necessários a boa parte da arte conceitual, e por mais que os trabalhos “falem” por si mesmos, neles a ideia inicial não só antecede e delimita como também sobrepuja o resultado final, que reconduz ao ponto de partida. (ASCHER, 1987)

A investigação conceitual dos objetos do cotidiano feita por Jac Leirner perpassa toda a década de 1980 e em 1989 ela apresenta mais uma série de trabalhos da mesma natureza dos anteriores. Dessa vez, a artista coleciona sacolas plásticas de lojas e museus e as dispõe organizadas sobre uma parede, instalação que não pretendia ser um ambiente e que foi exibida na Bienal Internacional de São Paulo naquele ano.

³⁶ Duas obras dessa série foram vendidas ao Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA, em 1991.



7 Jac Leirner, *Os Cem*, 1986. *Notas de cem cruzeiros, dimensões variáveis.*



8 Jac Leirner, *Pulmão*, 1987. *Embalagens de maços de Marlboro penduradas por corda de poliuretano, dimensões variáveis.*

O desvio da trajetória da artista em relação a seus pares – ela não participa de mostras que privilegiam o caráter de novidade ou ruptura da geração – é apresentado na crítica escrita por Marcos Augusto Gonçalves, que, entretanto, considera elementos de sua obra que a distinguem da tradição conceitual:

Há três anos, quando Jac Leirner expôs sua série de trabalhos intitulada "Os Cem" – formas tridimensionais e "quadros" construídos a partir de notas de cem cruzeiros – não havia dúvida de que quem batia à porta não era apenas mais uma "jovem artista" candidatando-se ao estrelato dos rebuliços regados a brindes de vinho branco usualmente promovidos pelas galerias. A espessura formal-conceitual daqueles objetos; sua inclinação a não se deixar reduzir aos imperativos do modismo mercadológico; sua trama de significações, ironia fina e claros enigmas transcendiam as próprias fronteiras dos clichês consagrados pela vertente à qual, à primeira vista, os trabalhos seriam assimilados (genética e imprecisamente, a "tradição conceitual"). (GONÇALVES, 1989)

De maneira geral, portanto, a crítica que se apresentava otimista, tanto em relação ao ambiente social e político, que parecia permitir que o sentimento de liberdade fosse expressado nas obras de arte do período, quanto à subjetividade própria da arte emergente, diz respeito sobretudo a uma produção direcionada para a pintura e a sensação de ruptura surge dessa mesma característica, que contrapõe as décadas de 1970 e 1980. Por outro lado, parte da crítica ilumina a geração da perspectiva daquela produção desviante, exemplificada aqui no caso da artista Jac Leirner.

Apesar de a crítica ter percebido e exaltado um movimento de ruptura consciente entre os artistas, no discurso deles próprios não se encontram evidências dessa tentativa de romper com a produção de arte de gerações anteriores. Entre os artistas paulistas, aqueles formados na FAAP se colocam como agentes da continuidade, tendo em vista sobretudo seus professores artistas. Entre o grupo do ateliê Casa 7, permanece uma investigação pictórica e técnica que também remete à história da arte como um todo, não apenas no Brasil.

3.2 Arte e vida

Uma parte das temáticas encontradas nas obras de arte desse período faz referência ao mundo da vida. A noção de “arte e vida” neste caso não se apresenta no sentido de aproximação da arte com a práxis vital, como propuseram movimentos da vanguarda histórica europeia (BÜRGER, 2012), que supunham a crítica da autonomização e a retomada da relação da arte com a vida social na condição de agente de sua transformação. A aproximação entre arte e vida aqui aludida se dá na ordem das referências e símbolos que são comuns ao ambiente do cotidiano e, portanto, próximos da vida do público espectador. As incursões da produção da década de 1980 na história da arte ocidental aliada a recursos e materiais do cotidiano produzem sintaxes na linguagem artística que a aproxima do público.

Além disso, podemos observar também o livre trânsito de referências e a investigação dos nexos entre cultura erudita e cultura popular – problema que remete aos primórdios do movimento modernista brasileiro e que parece persistir pelo menos até o fim do século passado.

Em algumas ocasiões a crítica de arte vê nas obras dos anos 80 um caráter narcisista, isto é, um excesso de individualismo em produções que remetem a experiências particulares, ambientes e relações autobiográficos. O crítico Reynaldo Roels Jr. aponta para essa característica e outras que fizeram com que a geração, tomada como um movimento nascido no Parque Lage, se enfraquecesse apenas dois anos depois da exposição “Como vai você, Geração 80?”:

A descrença na positividade da arte em revolucionar (ou apenas reformar, que seja) o mundo em si, nada tem de mais. Mas o antirracionalismo que tomou conta de muitas de suas facetas – justificado pela ausência de marcos que dessem ao artista, *a priori*, uma orientação para o seu trabalho – foi uma manifestação de ingenuidade absoluta. Os artistas acabaram se comportando, como disse uma vez [o artista Carlos] Vergara, como se acabassem de descobrir o umbigo. [...] muitos passaram a se colocar para o espectador apenas munidos de seus “baratos” individuais, como se isso fosse tudo o que interessasse. A viagem particular de cada um pode ser muito atraente... para si próprio. (ROELS JR, 1986)

Os símbolos da cultura de massa, mesmo que apropriados de forma individualizada, ainda podem ser apreendidos por uma sociedade que sofre os efeitos da indústria cultural. Assim, ao mesmo tempo em que se apresenta individualista, a obra desses artistas é também multiculturalista, elementos que podem configurar como características de uma arte pós-moderna ou ainda produzida por uma sociedade pós-moderna.

A exposição “Pintura como Meio” apresenta já uma certa sensibilidade ao uso de elementos do cotidiano e da vida doméstica, como a cultura de massa veiculada principalmente pela televisão e revistas, que parece formar uma característica comum entre os trabalhos dos jovens artistas participantes da mostra: Ana Maria Tavares, Ciro Cozzolino, Leda Catunda, Sergio Romagnolo e Sergio Niculitcheff.

Visto que eles tinham entre 23 e 26 anos, a menção a personagens da cultura pop e das histórias em quadrinhos evidencia um referencial biográfico daqueles que cresceram em um contexto em que a televisão era o principal meio de comunicação. Além disso, a crítica Aracy Amaral identifica algumas características que unem os trabalhos apresentados, como a pintura integrada ao ambiente, o suporte “pano”, com o quadro sem chasis, e presença do humor, que funciona nas obras

Como elemento de perplexidade, ligeiro sorriso no observador desavisado, incorporação das contradições dos meios de comunicação de massa – inclusive o desenho animado e os malabarismos cenográficos da mais alta tecnologia – às artes chamadas tradicionais. (AMARAL, 2006b, p.127)

O diálogo entre cultura de massa e arte clássica é percebida nos trabalhos de Ciro Cozzolino como combinações, aposta do artista neste período e que resiste até os dias de hoje. Em muitas de suas obras o artista combina imagens conhecidas da história da arte habitadas por personagens da cultura de massa, entre eles os desenhos animados da Disney, por exemplo. Uma de suas obras de 1983, “Trompe l’oeil”, faz uso do artifício da ilusão, comum em pinturas do renascimento e do barroco, com Mickey Mouse em uma cena também popular nas animações, em que a intervenção desenhada no ambiente a torna real dentro deste universo.

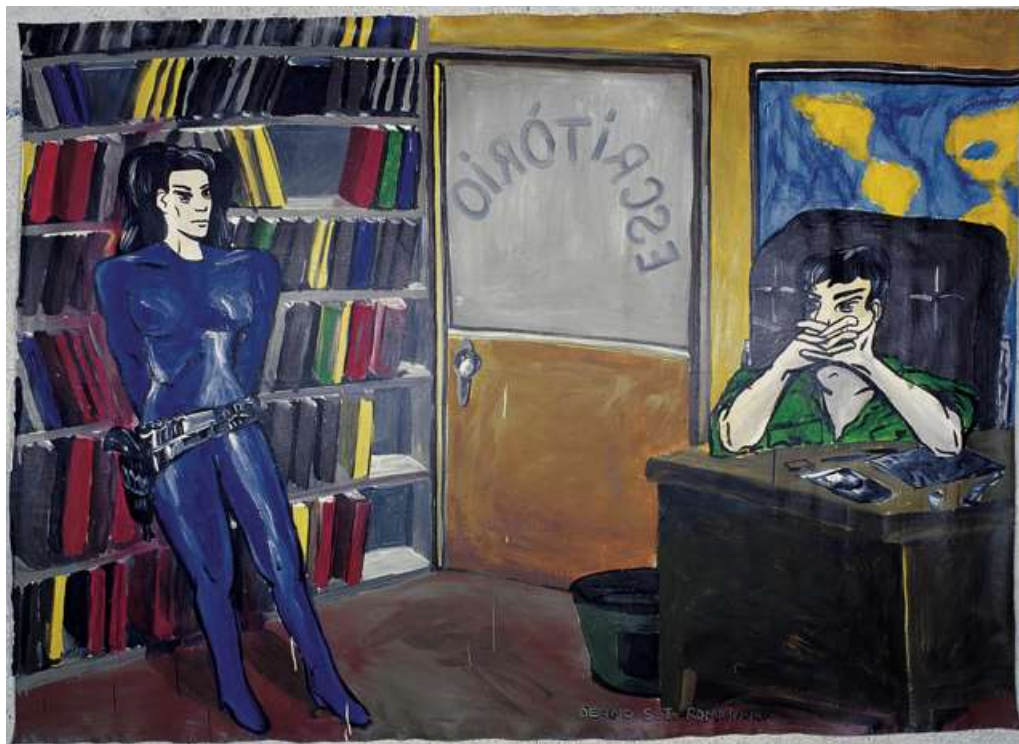


9 Ciro Cozzolino, *Trompe l'oeil*, 1983.

Os personagens conhecidos de desenhos e histórias em quadrinhos também são fonte das primeiras obras de Sergio Romagnolo. Em suas telas, Batman e outros super-heróis aparecem em cenas inusitadas e sobrepostas que parecem imitar a difusão do seriado pelo precário sinal da televisão nas décadas de 1970 e 1980. Mais tarde, o artista passa a trabalhar com plástico moldado e produz objetos cotidianos, como botijão de gás e chinelos. A escolha do material não é ao acaso, uma vez que para o artista o plástico está presente hoje em variados arranjos, inclusive nas obras de arte.



10 Sergio Romagnolo, *Sem título (Batman na armadilha)*, 1983. Acrílica sobre tela, 101x160 cm.



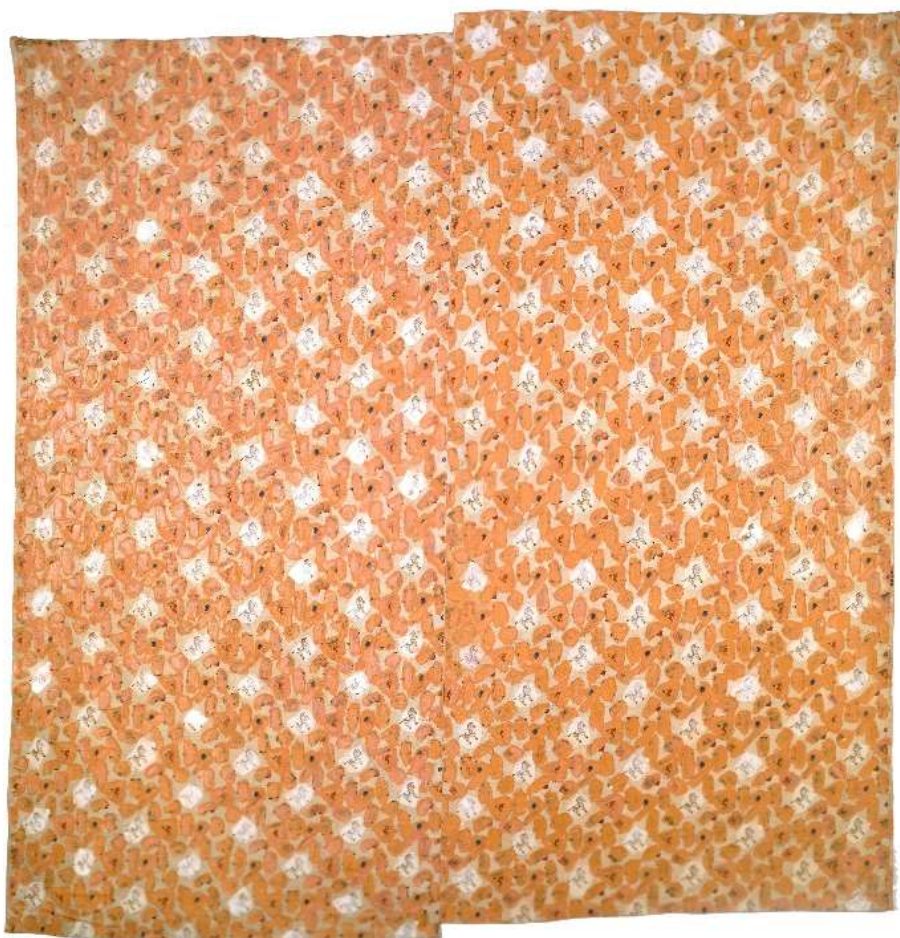
11 Sergio Romagnolo, *Casal no escritório*, 1985. Acrílica sobre tela, 170 x 210 cm.



12 Sergio Romagnolo, *Rosto na caravela*, 1984. Acrílica sobre tela, 126 x 166 cm.

A representação aparece nas telas de Sergio Niculitcheff como construção poética ligada à abstração informal, e a imagem pré-concebida é utilizada também por Leda Catunda, que expôs nesta mostra no MAC-USP duas obras sem título, semelhantes na técnica usada.

Catunda se vale de tecidos estampados industrialmente para a partir deles criar suas obras, na vedação ou intervenção em cima dessas imagens existentes. Está presente em seu trabalho a relação entre a indústria e a artesanania, uma vez que a artista utiliza, em um primeiro momento, tecidos estampados produzidos pela tecnologia da indústria têxtil com a intervenção do trabalho manual. A referência à vida doméstica fica por conta dos suportes escolhidos, além dos tecidos, tapetes, cortinas e peças de roupas.



13 Leda Catunda, Vedação laranja, 1983. Acrílica sobre tecido, 180 x 190 cm

O trabalho de Ana Maria Tavares foi incluído na mostra por se tratar de uma instalação com pintura. A artista coloca questões da construção do espaço interno e externo concebida pelo espectador a partir das imagens que percorrem os painéis em branco montados para a exposição. A discussão do espaço para Tavares chega a uma investigação crítica da modernidade, em seus valores e concepções do espaço.



14 Instalação de Ana Maria Tavares na exposição "Pintura como Meio", 1983. Divulgação MAC-USP.

Em uma fase de experimentações combinadas, os artistas parecem às vezes “vestir a roupa da moda”, como aponta o crítico Olívio Tavares de Araújo:

Sente-se a sinceridade e o empenho de todos eles, apesar de um claro clima de “contemporaneidade” procurado – que pode levar a certos truques. É o que se nota, por exemplo, no fato de pendurar todas as telas diretamente nos painéis, sem chassi – mesmo que em um ou outro caso existam vestígios do chassi original. Mas isso é apenas uma espécie de roupa da moda. (ARAÚJO, 1983)

Uma certa dicção coletiva não impede que as investigações artísticas encontrem potencialidades e motivações suficientes para uma produção de qualidade. Araújo ainda, em um momento de extremo otimismo, precocemente declara que “o corpo vestido”, ou seja, a obra de cada artista da exposição “já está bem firme e forte”.

Já no ano seguinte, em decorrência da exposição do Parque Lage, Sheila Leirner retoma a questão da “contemporaneidade” nas obras de arte, mas nesse caso em desacordo com Araújo. Para ela, a “Geração 80” hedonista e despreocupada da exposição no Rio de Janeiro direciona seu entendimento da arte para uma reprodução simbólica do mundo com interesse antropológico:

A geração 80 sempre acaba prestando um tributo especial ao mito, ritualismo e ancestralidade do ego, sociedade e arte, em contraposição à noção exacerbada de “contemporaneidade” (para a qual muitas vezes também a tecnologia contribui) igualmente tão de acordo com as gerações anteriores. (LEIRNER, 1984)

Esse movimento de desilusão da arte na modernidade é refletido com ironia das obras desse período, segundo o organizador da mostra carioca, Marcus de Lontra Costa. Ele identifica uma aproximação com o debate pós-moderno:

A futura geração de artistas descobre os simulacros da modernidade através das peças produzidas pelo mercado publicitário, pelos filmes classe B da televisão, pelos desenhos animados japoneses e pelas histórias em quadrinhos. A modernidade é vista como sinônimo de fracasso, responsável pela ganância, pela corrupção, pela ausência moral. Busca-se uma história qualquer, difícil recomeço: fala-se em pós-moderno, produz-se o pré-moderno. (COSTA, 1989)

Na tentativa de estabelecer parâmetros teóricos que dialoguem com a produção de arte contemporânea, Tadeu Chiarelli resgata a ideia dos simulacros da modernidade para explicar um movimento que se torna mais agudo na década de 1980, o uso de “imagens de segunda geração” – hipótese formulada pelo crítico no catálogo da exposição homônima no MAC-USP em 1987. De acordo com Chiarelli, a recorrência do “citacionismo”, principalmente entre os artistas de São Paulo, é fruto da acumulação de imagens produzidas pela humanidade através da história e disponíveis a todos pelos emergentes meios de comunicação de massa. Sendo nascidos no período

pós-Segunda Guerra Mundial, quando começam a se popularizar novas tecnologias de difusão, como a televisão e o cinema, além do aumento do mercado editorial e a facilidade de acesso a revistas estrangeiras, essa geração de artistas vivenciou e recebeu “sem nenhum tipo de resistência preconcebida um universo de informações fragmentado, cheio de imagens das mais diversas épocas e procedências, todas elas homogeneizadas em suas diferenças por essas mesmas mídias” (CHIARELLI, 2002, p.106).

O crítico percebe na produção contemporânea uma necessidade do olhar retrospectivo para a elaboração de “outros sistemas visuais significativos, criados a partir da conjugação de imagens e procedimentos linguísticos preexistentes (e muitas vezes conflitantes)” oriundos deste universo de imagens comuns (*op.cit.*, p.100). Chiarelli, na esteira de um pensamento pós-moderno não declarado, coloca ainda nesse movimento uma sensação de sincronia com a produção de arte mundial, uma vez que os “artistas de todo o mundo passaram a ter um *background* comum” que ele aproxima de uma ideia de “cultura planetária”. A diferença entre as obras e os artistas viria então da mistura com “índices de culturas particulares que, juntamente com o exercício de escolha sensível de algumas imagens (e não outras), os distingue uns dos outros” (*Idem*, p.107).

Os artistas selecionados por Chiarelli para integrarem a exposição foram Leda Catunda, Caetano de Almeida, Ester Grinspum (1955), Roberto Micoli (1953), Florian Raiss (1955), Felipe Andery (1954), Paulo Pasta, Sergio Niculitcheff, Sergio Romagnolo, Edgard de Souza, Iran do Espírito Santo e Alex Flemming. Prevalece nesta seleção o uso de suportes tradicionais, principalmente a pintura e a escultura que servem de apoio para uma linguagem contemporânea buscada pelos artistas.

O que na exposição “Como vai você, Geração 80?” é visto como reflexo do hedonismo e da despreensão dos artistas pode ser encarado, portanto, como dados autobiográficos e tão subjetivos quanto uma sensibilidade artística na escolha de linguagens e propostas. Ainda de acordo com Chiarelli, essas obras retomam o valor retórico e anedótico da arte, “descrevendo climas, situações, histórias” (*Idem*, p.107), elementos que mais uma vez parecem aproximar a arte do mundo da vida.

Algumas vezes, as aproximações de referências das mais diversas nas obras de arte podem conduzir, nas palavras do crítico e curador João Cândido Galvão, a certas “confusões astrais”. O crítico faz uma analogia entre os procedimentos dos artistas de 1980 e o movimento feminista da década de 1960: assim como as mulheres queimavam seus sutiãs para mostrar independência, os

pintores aboliam os chassis, para mostrar o espírito lúdico e a ironia que “estavam em alta”. “Valia tanto a pintura acabada quanto a anotação. Aliás, a anotação era a pintura acabada” (GALVÃO, 1988). Para ele, os mandamentos da transvanguarda de Bonito Oliva permitem combinações das mais imprevisíveis: *Bad painting*³⁷ e Marcel Duchamp. Expressionismo e baianidade. Circo Voador³⁸ e *Paris-Texas*³⁹. Regina Casé e Nastasia Kinski⁴⁰.

Além do uso de imagens prontas, as relações com o corpo, a artesanania e a indústria parecem relevantes nas investigações artísticas e são apresentadas em uma exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo, chamada Arte Híbrida, de iniciativa dos próprios artistas, em 1989. A “turma” da FAAP, Leda Catunda, Ana Maria Tavares, Mônica Nador e Sergio Romagnolo, já unida desde o início da década, se organiza para apresentar suas obras no museu de São Paulo e também, mais tarde, na Funarte no Rio de Janeiro, e no Espaço Cultural BFB, em Porto Alegre.

Sergio Romagnolo, como em outras situações semelhantes, faz as vezes de crítico e procura sistematizar a ideia da exposição. O hibridismo da arte brasileira, segundo o artista,

Se manifesta seja na identificação com que os artistas produzem suas obras que mais tarde se transforma em liberdade, seja na contradição existente em fases diferentes de um mesmo artista que mais tarde se transforma em criatividade e questionamento dos dogmas vindos de fora. (ROMAGNOLO, 1989)

Romagnolo aproxima seus trabalhos do que ele vai chamar de “artesanato da indústria”, característica que também pode ser vista nas obras de seus colegas na mesma exposição. Deixando de lado, nesta segunda metade da década de 1980, as pinturas sobrepostas, Romagnolo trabalha com plástico moldado à mão e constrói objetos do cotidiano, como vasos e violão – e mais tarde, botijão de gás e chinelos – e também de imagens religiosas, como São Jorge, que culminam depois em releituras de obras já conhecidas como os profetas de Aleijadinho. Essas obras feitas em plástico não mascaram o efeito de inacabado e as marcas da mão do artista e, de acordo com Aracy Amaral, são evidenciadas rudemente e expõem a incoerência do processo (AMARAL, 2006b, p.198).

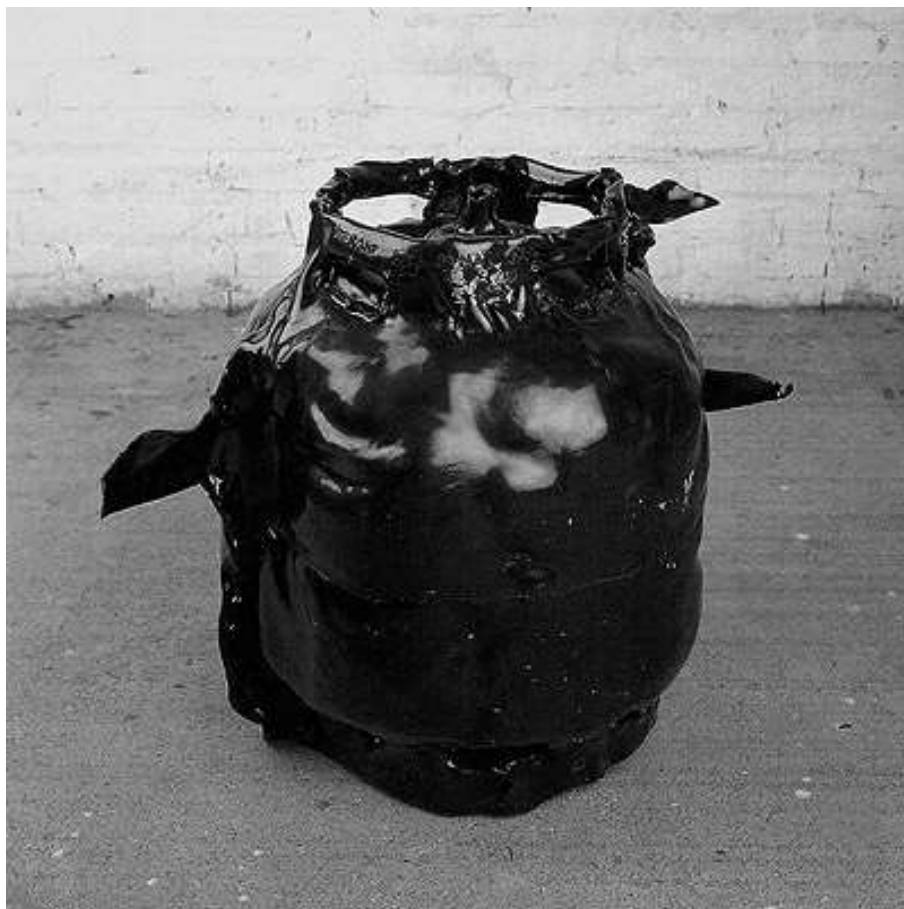
³⁷ Ou “pintura feia”, nome dado à tendência da pintura figurativa nos Estados Unidos na década de 1970, que seria deliberadamente feia, no sentido de causar reações estéticas específicas.

³⁸ Tradicional espaço cultural do Rio de Janeiro criado em 1982, no bairro da Lapa.

³⁹ Referência ao filme de 1984 dirigido pelo cineasta alemão Wim Wenders.

⁴⁰ Atriz alemã que atuou em *Paris-Texas*.

15 Sergio Romagnolo, *Botijão de gás*, 1990. Plástico moldado, 44 x 53 x 38 cm.





16 Sergio Romagnolo, *São Jorge e o dragão atrás*, 1998. Plástico modelado, 282 x 144 x 195 cm.



17 Vista geral da exposição de Sergio Romagnolo, Galeria São Paulo, 1993.

A crítica Sheila Leirner escreveu sobre essas peças de Romagnolo no ano anterior, quando o artista abriu sua segunda exposição individual na galeria Luísa Strina. Para Leirner, Romagnolo atua no papel do não-artista, isto é, do homem comum,

Para quem o consumo industrializado, a vivência cotidiana das aparências e a falta de um significado para elas são a sua experiência. Os produtos dessa prática autobiográfica, cuja linguagem evidentemente soa próxima e compreensível para o espectador, são objetos profanos de plástico, mônadas escultóricas, falsos ícones que discutem os símbolos da mística e da vivência prosaica do dia-a-dia. Fragmentos fetichistas que celebram o próprio artificialismo: o móvel, a cruz, o santo, o símbolo festivo, o instrumento musical. (LEIRNER, 1988)

Além dos elementos explicitamente cotidianos, a escultura de Romagnolo deixa à vista o gesto e a ação humana sobre a obra e por isso, de acordo com Leirner, o artista desmistifica a escultura como obra inviolável.

Nessa fase, Leda Catunda insere não mais apenas tecidos como roupas inteiras em suas obras, como em “Vestidos” e “Meias” pintados com tinta acrílica. A discussão das relações com o espaço volta em Ana Maria Tavares, que passa a manipular aço carbono nas “mesas” que implicam também, além do espaço construído, o entorno pelas sombras das formas curvilíneas responsáveis pelo contraste com a rigidez do material. Seu trabalho já aponta para a investigação que conduz nas décadas seguintes, em que problematiza a dominação da natureza pelos espaços modernos, a crítica ao projeto moderno e as relações corporais e sociais nesses ambientes ambíguos.



18 Leda Catunda, *Vestidos*, 1988. Acrílica sobre vestidos, 240 x 180 cm.



19 Ana Maria Tavares, *Aquário*, 1989.
Aço carbono, alumínio anodizado e
rodízios, 194 x 150 x 50 cm.
Foto: Eduardo Brandão.



20 Ana Maria Tavares, *O Beijo*,
1989. Aço carbono e alumínio
anodizado, 120 x 60 x 200 cm.
Foto: Eduardo Brandão

Em Mônica Nador, a presença do corpo é reivindicada por experiências extra artísticas e psicológicas que remetem ao uso decorativo da arte, como escreve Amaral:

A psicanálise, exercícios com o inconsciente, a meditação e mesmo a prática de exercícios físicos começaram a moldar seu corpo. Aos poucos, a meditação, a religiosidade via Oriente, passaram a desempenhar um papel significativo em sua vida, alterando sua visão de pintura. Mônica nos fala com naturalidade do papel de decoração e da função da arte de enfeitar a vida. (AMARAL, 2006b, p.197)

O valor comunicativo das obras dessa geração chega ao público e o leva a exposições diversas, que repercutem na mídia local e nacional. A “hibridez” de trabalhos que resgatam o conceito na obra de arte que é representado na sua forma e matéria cruas, em imagens já conhecidas e comuns, aproximam a experiência do artista à do público.

Em alguns casos, essa aproximação pode se dar também pelo estranhamento causado pelo objeto ou referência cotidiana. Em Edgard de Souza, por exemplo, os elementos conhecidos são subvertidos sem perder suas características de identidade, como na obra “Travesseiros”, de 1991, em que o artista reproduz o objeto em madeira e o dispõe como um quadro na parede. Souza também foi aluno de Regina Silveira na FAAP, entre 1980 e 1984, e é possível perceber nos trabalhos do artista elementos que remetem aos métodos e obras de Silveira, como em Vasos, de 2004. Parte da identificação com a vida e o público acontece em função da ironia de que essas obras são carregadas. Em Iran do Espírito Santo, essa ironia pode vir seguida, em algumas obras, de uma discussão quase platônica das formas conhecidas, como copos, pratos e até um buraco de fechadura reconstituído em aço inoxidável que reflete aquele que tenta observar através.



21 Edgard de Souza, *Sem título (Vasos)*, 2005. *Pele de vaca colada e costurada, dimensões variáveis.*



22 Edgard de Souza, *Travesseiro*, 1991. *Laca sobre madeira, 80 x 110 x 27 cm.*



23 Iran do Espírito Santo, *Sem título (buraco de fechadura)*, 1999. Aço inoxidável, 8 x 3,6 x 1,8 cm.

3.3 Roupas da moda

Por conta da repercussão da exposição “Como vai você, Geração 80?” e da consequente mobilização do circuito em torno dos “jovens artistas”, alguns críticos apontaram na época para o apelo publicitário que seguia a criação do mito da “Geração 80” e a instabilidade deste cenário para artistas que estavam em início de carreira. Nos textos escritos sobre a exposição do Parque Lage, é pertinente a questão do consumo desta produção e da imagem de seus produtores.

Mesmo Sheila Leirner, que mantém tom elogioso ao longo de seu escrito sobre a mostra, manifesta cautela tanto na recepção dos artistas quanto no exame interno de suas obras:

Todavia, as possibilidades criativas, esse fazer compulsivo estimulado por uma nova permissividade e por necessidades mercadológicas (há três dignos representantes da Geração 80 expondo trabalhos precocemente exauridos na Galeria Luísa Strina: Cozzolino, Romagnolo e Catunda), colocaram a chamada “geração do rock e da tinta” na maior instabilidade jamais experimentada. Toda ascensão contém em si a imagem do abismo. É o perigo. Onde é que o perigo espreita? Primeiro, dentro da própria arte, com a gratuidade e estetização, o maneirismo e a mentira. Depois, em seus bastidores obscuros naquilo que a envolve. O sucesso fácil, por exemplo. (LEIRNER, 1984)

No entanto, segundo Leirner, esses fatores não teriam tanta influência a longo prazo, com o amadurecimento dessa produção artística:

Contudo, o painel otimista prefigurado na exposição carioca merece a garantia de que os perigos que ele aponta seja o motivo de uma transformação: da instabilidade da geração 80 para a certeza de uma “geração atenta”. (*op.cit.*)

Muitos artistas que ficaram conhecidos em função da mostra carioca eram retratados nas páginas dos jornais como celebridades, em fotos em que pareciam formar bandas de rock, e matérias que diziam mais sobre os artistas pessoalmente do que sobre os seus trabalhos. A ideia de que esses artistas vivenciavam as propostas de sua arte fez surgir uma analogia da obra de arte

como vestimenta para o corpo que reflete também um estilo de vida. Nas palavras de Frederico Morais,

A arte como vestimenta para a vida. O barroco, mais do que qualquer outro estilo, de hoje ou do passado, foi um estilo de vida, um estilo total. Hoje vivemos um novo barroquismo, uma fase de excessos e faustosidades, de brilho e retórica. (MORAIS, 2001, p.230)

O hedonismo das atitudes artísticas era refletido nas obras, despreocupadas com estilos, e a sensação de que tudo seria possível. É por isso também que, segundo Morais, o futuro não parecia ser uma questão naquele momento para os artistas:

E na medida em que não estão preocupados com o futuro, investem no presente, no prazer, nos materiais precários, realizam obras que não querem a eternidade dos museus nem a glória póstuma. Como me dizia Hilton Berredo: “é preciso investir na preguiça, no supérfluo. O importante é sentir-se no palco, como um *star*, acontecendo”. (*op.cit.*, p.226)

Já para Reynaldo Roels Jr., essa atitude não deixa de ser ingênua e responsável pelo arrefecimento do que se entendia por um movimento artístico da “Geração 80”. O crítico entende que os artistas tenham sido levados pela moda sem muita reflexão sobre aquilo que estavam fazendo:

O recurso à história, em um bom número de casos, passou pela parodia que trazia um sorriso que nada tinha de ingênuo. Mas, por outro lado, uma das consequências foi a de que, como nem todos tinham o mesmo nível de compreensão dos fenômenos, muitos acabaram por aderir ao inimigo que antes combatiam. Boa parte da arte realizada nesses últimos anos absorveu a essência da sociedade de massas mais alienante, durante muito tempo mantida a distância pelas barricadas da vanguarda. (ROELS JR., 1986)

Ele aproxima ainda essa produção da sua dimensão do consumo, em um momento em que as galerias passaram a apostar nos jovens para o aquecimento do mercado que, segundo ele, “depois de anos entre comercializar o atraso ou comercializar o intangível, os marchands tiveram algo de

mais substancial para propor a seus clientes”, em referência ao mercado de arte brasileiro voltado para a venda de pinturas dos modernistas históricos (“o atraso”) e a dificuldade com a inserção da produção conceitual no mercado. Já com os trabalhos dos artistas da década, em sua maioria pintores, a inserção das obras foi mais rápida do que a sua reflexão:

A arte quis fazer tanto sucesso quanto os produtos descartáveis que, com muito menos pensamento envolvido, arrastavam atrás de si um cortejo de adoradores sem fim. Os artistas entoaram “We are the world”, como na música, não dizendo que podiam transformar o mundo por serem eles o mundo, mas se propondo a tarefa de conquistar para si o mundo. Exatamente como as fábricas de cigarro e as usinas nucleares o fazem. (*op. cit.*)

É perceptível nas críticas destinadas à “Geração 80”, como um todo, a dificuldade de apreender o momento e de se escrever “no calor da hora”. Mesmo que algumas análises tenham mudado seus rumos ao longo dos anos, a crítica que se faz sobre o presente contribui para a construção e reflexão sobre esse ambiente artístico, mas não descarta a crítica mais afastada, mesmo que seja por pouco tempo. É o caso, por exemplo, de Sheila Leirner, que do tom otimista do texto de 1984 passa por questionar a atenção dada à geração já em 1986, depois de “a imprensa juvenil” ter oferecido “páginas inteiras para a superficialidade dos novos mitos”, mais uma vez, como em outros casos, tomando os artistas de maneira geral:

Hoje, em qualquer parte, o artista depende da inclusão de seu trabalho na imprensa cultural. Está cada vez menor o espaço que separa o consumidor e o consumido. A voga é a lenda que mantém artistas e tendências deliberadamente vagos, algo parecido com mistificação. Até os depoimentos dos artistas tendem a obscurecer os processos mundanos por meio dos quais eles criam. O seu trabalho, hoje, é duplo: criam obras e criam imagem. Com a eficiente ajuda da imprensa, são artistas e publicitários de si mesmos. (LEIRNER, 1986)

Após a abertura política, o país se viu frente a uma realidade socioeconômica na qual o consumo ampliou-se de forma exponencial, inclusive no âmbito dos bens simbólicos, o que modificou a maneira como os brasileiros, artistas ou não, relacionavam-se entre si. Essas transformações repercutiram na produção artística sob formas individualizadas e subjetivas. O

consumo não só foi discutido nas obras como também surgiu para formalizar as relações entre os artistas e os aparatos culturais pela necessidade institucional de se fazerem vistos e serem vendidos. É possível afirmar que a atuação se dá, portanto, na interface entre mercado e instituição.

Por outro lado, artistas como Iran do Espírito Santo, Edgard de Souza e Caetano de Almeida, por exemplo, embora sejam contemporâneos e tivessem integrado exposições durante a segunda metade da década de 1980, só serão tratados pela crítica e expostos na mídia em meados dos anos 1990. Como boa parte dessas exposições aconteceu em salões ou em instituições, como o MAC-USP e a Pinacoteca do Estado de São Paulo⁴¹, esses artistas são primeiro reconhecidos nesses espaços antes de figurarem na crítica de jornal, especificamente. Não apenas a natureza de seus trabalhos e o tempo de maturação da obra podem explicar esse movimento na contramão em relação a outros artistas do mesmo período – que apareciam nos jornais enquanto simultaneamente procuravam voz em seus primeiros trabalhos –, mas também o esgotamento do interesse da mídia por artistas que já não eram tão novos assim. A questão da obsolescência colocada nos primórdios da “Geração 80” já mostra seus efeitos, pelo menos em relação à exposição midiática, em que surgem gerações sucessivas de artistas.

3.4 Intelectualidade

Pode até ser que a crítica tenha acertado em alguns casos ao colocar obras e artistas dos anos 80 como anti-intelectuais e voltados para uma atitude hedonista do presente. Porém, ao aprofundar-se a interpretação de seus contextos e seus trabalhos, a tônica intelectual, quer ou não conceitual, se faz presente nas pesquisas e investigações artísticas, pictóricas e/ou teóricas, traduzidas nas obras. As características de anti-intelectual e antirracional, construídas principalmente depois do evento no Parque Lage, são desmentidas quando alguns artistas começam

⁴¹ Edgard de Souza participa do Salão Paulista de Arte Contemporânea nos anos de 1984, 1985 e 1986. Em 1985, Caetano de Almeida também expõe no mesmo Salão Paulista e em uma coletiva na Pinacoteca do Estado, “A Sinhazinha, o Mulato, o Negão e o Carrasco”. Iran do Espírito Santo integra a coletiva “Arte na Rua”, em 1984, e “A Nova Dimensão do Objeto”, em 1986, ambas no MAC-USP. Os três artistas participam em 1987 da exposição “Imagens de Segunda Geração”, também realizada no MAC. Em 1989, o marchand Thomas Cohn abre as primeiras individuais de Caetano de Almeida e Edgard de Souza. Iran do Espírito Santo só expõe individualmente em 1991, na galeria Plug-In, em Winnipeg, no Canadá.

a ser tratados de maneira particular. Eles então são vistos pela crítica como casos raros dentro da constelação de seus pares, mesmo que já tivessem sido incluídos em análises da geração como um todo. Essa interpretação individualizada aparece, em sua maioria, já nos últimos anos da década de 1980 e decorre não apenas da natureza dos trabalhos, mas da maturidade que aos poucos chegava a essa produção e aos próprios artistas. Nas palavras do crítico João Cândido Galvão,

A moçada, inquieta, começou a notar que, para existir, precisava mais do que pintar hoje, agitar cenário para um show de rock amanhã e fazer participação especial, isto é, figuração além de cenários e figurinos para o filme da namorada na semana que vem. Precisava-se de ideias. Ficou claro que tinha passado a hora de fazer gracinha em festas familiares, e era chegada a vez dos profissionais. (GALVÃO, 1988)

O crítico escreve sobre uma exposição realizada na galeria Arco-Arte Contemporânea – que pertencia ao marchand João Pedrosa – com 12 artistas, chamados de “Geração 80”: Fábio Cardoso (1958), Leda Catunda, Jorge Guinle Filho (1947), Guto Lacaz, Jac Leirner, Leonilson, Roberto Micoli, Paulo Pasta, Nuno Ramos, Flávia Ribeiro, Daniel Senise e Ângelo Venosa. Para ele, a essa altura, em 1988, a maioria dos artistas já se mostrava “surpreendentemente” madura:

Surgem então o raciocínio claro de Jac Leirner, o elaborado trabalho de matéria de Paulo Pasta, a segurança da palheta de Daniel Senise, a inventividade delirante de Guto Lacaz e a seriedade conceitual de Nuno Ramos. (*op.cit.*)

É de Nuno Ramos a obra que Galvão atribui como monumento à luta dessa geração de artistas. A coluna de madeira recheada de cal virgem é vista, pela sua fugacidade e pelos seus materiais, como “uma pungente profissão de fé na sua arte”. Esta obra de Ramos, inclusive, faz parte de uma série de trabalhos realizada pelo artista depois da superexposição a que foram submetidos – ele e outros jovens artistas – com a polêmica mostra da “Grande Tela”, na Bienal de São Paulo de 1985.



24 Nuno Ramos, *Cal*, 1987. *Colunas – sarrafos de madeira de 10 cm. e cal.*

A “ressaca” na produção artística provocada pela Bienal foi explorada nos jornais, principalmente em relação aos artistas do ateliê Casa 7, em textos que procuram estabelecer uma relação de causa e consequência entre os trabalhos neoexpressionistas que fizeram a fama do grupo e as novas experimentações, e ainda dar identidades individualizadas a cada um do grupo.

Em uma matéria publicada na Folha de S. Paulo em 1986, em ocasião da primeira individual de Rodrigo Andrade, Wilson Coutinho afirma que o ateliê “está de pernas para o ar”, uma vez que aparentemente as coisas tenham mudado radicalmente por lá depois da “Grande Tela”: Paulo Monteiro aposenta por um tempo seus pinceis para trabalhar com esculturas com ferro galvanizado; Nuno Ramos investiga questões da matéria pura, nesse caso a cal; Rodrigo Andrade,

“o primeiro a expor publicamente o estado de crise que abalou os alicerces estilísticos do grupo”, busca a simplicidade tornando cada tela “uma espécie de sítio arqueológico dos procedimentos contemporâneos”, com o uso de papelão, jornal, tinta óleo e esmalte sintético; Carlito Carvalhosa explora técnicas de encáustica e Fábio Miguez procura saturar as cores fortes de suas pinturas (COUTINHO, 1986).

No ano seguinte, Carlito Carvalhosa abria também sua primeira individual, que fez com que a jornalista e crítica Lisette Lagnado atestasse qualidades individuais no grupo do ateliê. Nessa mostra, Carvalhosa apresentou seus primeiros trabalhos experimentais com cera derretida que, segundo Lagnado, “conseguem contornar o impasse que a onda neoexpressionista colocou”. Bastante otimista com as jovens promessas, a crítica sentencia que “nunca mais se falará que os artistas da Casa 7 dividem a mesma paleta” (LAGNADO, 1987).



25 Carlito Carvalhosa, *Sem título*, 1987. Encáustica sobre madeira, 75 x 220 cm.

Com o passar dos anos e com as oportunidades de expor individualmente, aos poucos cada artista da já extinta Casa 7 passa a ganhar reconhecimento na mídia e entre os críticos. Em 1988, Fábio Miguez e Nuno Ramos abrem exposições que já apontam seus caminhos particulares e diferentes. A jornalista Vera de Sá escreve que nas mais recentes telas de Miguez não se encontram mais nenhum dos elementos figurativos presentes nas suas obras anteriores. E completa:

Não mais a precariedade de materiais e a velocidade de produção que acabou associada à Casa 7, nem o que Fábio chama de “ingenuidade” da primeira fase, aplicada tanto ao

trabalho quanto à maneira de encarar o sucesso precoce que o grupo alcançou. (SÁ, 1988)

A dimensão intelectual do grupo só se torna mais evidente com a distância física e estética dos trabalhos. Enquanto investiam em experimentações a partir dos mesmos materiais disponíveis no ateliê, a pesquisa e os interesses de cada um dos artistas eram menos aparentes. Depois da dissolução do grupo anos antes, em 1988, Nuno Ramos produz telas que ultrapassam o espaço bidimensional com carga visceral a partir dos inúmeros materiais utilizados: além da cera e da parafina, Ramos vale-se de linhaça, feltro, corda, pano e até gavetas.



26 Nuno Ramos, *Sem título*, 1989. Vaselina, parafina, óleo de linhaça, terebintina, pigmento, tecidos, tela de nylon, feltro, cobertores, borracha, folha de ouro e metais sobre madeira, 360 × 320 cm.



27 Nuno Ramos, *Sem título*, 1989. Vaselina, parafina, óleo de linhaça, terebintina, pigmento, tecidos, tela de nylon, feltro, cobertores, borracha, folha de ouro e metais sobre madeira, 340 × 280 cm.

O então crítico de arte do jornal Folha de S. Paulo, Nelson Aguilar, compara as obras de Nuno Ramos a dois importantes artistas brasileiros: José Resende (1945), pelo uso da parafina como matéria e luz ao mesmo tempo, e Mira Schendel (1919-1988), a quem Ramos dedica uma obra neste ano de sua morte, pela polifonia móvel e espacial das peças (AGUILAR, 1988).

Os atritos entre as muitas camadas de materiais dessa série de trabalho de Nuno Ramos produzem, de acordo com Rodrigo Naves, uma “diferenciação radical em relação às imagens do

mundo cotidiano e, conseqüentemente, um corte abrupto entre esses trabalhos e os modos corriqueiros de percepção” (NAVES, 1988, p.72). A continuidade entre os sentidos e a realidade não é proporcionada, segundo o crítico, em obras que falam do mundo contemporâneo, a exemplo das peças de Ramos.

O sentido da contemporaneidade nesses artistas não parece, como em outros, dar-se na ordem dos modismos, mas na pesquisa das expressões próprias aos materiais utilizados. Também ex-integrante do ateliê Casa 7, Rodrigo Andrade aproxima essa investigação contemporânea a movimentos e artistas internacionais, como observa Olívio Tavares de Araújo sobre sua exposição na galeria Subdistrito em 1989. Araújo ainda compara a carga expressiva das telas de Andrade – alcançada pelo grande volume de tintas – às obras de Iberê Camargo, “o mais vigoroso dos nossos mestres gestuais” (ARAÚJO, 1989).



28 Rodrigo Andrade, *Sem título*, 1989. Óleo sobre tela, 170 x 190 cm.

Neste mesmo texto, Araújo comenta obras de outro contemporâneo da geração de Rodrigo Andrade, o artista cearense Luiz Hermano (1954). Nessa exposição de que trata o crítico, Hermano apresenta gravuras criadas dentro de um universo lírico com figuras de uma mitologia pessoal do artista. Por serem obras bem mais fáceis de entender, segundo Araújo, provam que a boa arte não corresponde a uma fórmula, em alusão às tendências artísticas surgidas no início da década, principalmente à transvanguarda italiana de Bonito Oliva. De acordo com o crítico, Rodrigo Andrade e Luiz Hermano teriam trabalhos igualmente contagiantes, mas “opostos pelo vértice”:

Além de sua poética intrigante, a bela exposição de Hermano conquista ainda pela coragem de ser fiel a si mesma, beber nas próprias fontes, sem tentar ser “moderninha”. Critérios opostos servem, pois, para valorizar fenômenos opostos. Hermano é bom por conseguir não estar na moda. Rodrigo é bom por conseguir se inserir na contemporaneidade (da qual a moda é parte), porém com convicção interior e força expressiva. (*op.cit.*)

Assim como os artistas do ateliê Casa 7 conseguiram encontrar voz própria dentro da produção contemporânea, outros que antes eram considerados expoentes de uma tendência de geração passam a se distinguir dos seus pares. Muito dessa interpretação se dá em função da referência conceitual que remete à tradição por onde se apoiam esses trabalhos.

O trabalho de Paulo Pasta é visto pela crítica como o mais próximo exemplo de artista que transita entre a tradição e as questões contemporâneas do fazer artístico. Em 1989, Pasta foi contemplado com a segunda bolsa de estudos Emile Eddé, concedida pelo MAC-USP, e a exposição decorrente do prêmio recebeu uma das poucas críticas de jornal durante a década de 1980 a discutir o trabalho do artista. Marco Veloso, também artista plástico, escreve que

A ausência de temas nestas pinturas não significa a exclusão dos significados ou dos sentidos da pintura. Ocorre que nestas telas de Paulo Pasta é a própria gênese do sentido que ganha corpo, na variação das linhas e dos planos de cor. É o próprio jogo de constituição da cultura, entre a memória e o esquecimento, que toma aparência no plano criado pelo artista. (VELOSO, 1989)

Mais tarde, Paulo Pasta seria ainda comparado a Alfredo Volpi, considerado um os grandes mestres da pintura no Brasil. O crítico Antonio Gonçalves Filho sentencia que Pasta é um artista que honra seus predecessores e a herança pictórica brasileira para a construção de seus trabalhos, “provas de um autêntico compromisso com o projeto moderno e uma atitude respeitosa com o passado da pintura” (GONÇALVES FILHO, 1991). Além disso, a pintura de Paulo Pasta desponta como o oposto daquela tendência que, no início da década, foi chamada de “Geração 80”. Isso porque Pasta trabalha uma pintura mais silenciosa, em que o tempo de depuração é mais longo do que o “gestual impulsivo” atribuído a grande parte de seus contemporâneos. Como escreve Gonçalves,

Numa época em que a pintura virou um carnaval de texturas, uma orgia de cores em pigmento acrílico e spray, não deixa de ser surpreendente que essa pintura afronte, destemida, a nova ordem. (*op.cit.*)



29 Paulo Pasta, *Sem título*, 1987. Óleo e cera sobre tela, 50 x 50 cm.



30 Paulo Pasta, *Sem título*, 1994. Óleo e cera sobre tela, 24 x 30 cm.

Já a referência da construção conceitual na arte é mais evidente sobretudo nos trabalhos de artistas que se formaram no curso de Artes da FAAP. A herança deixada por seus professores Regina Silveira, Nelson Leirner e Júlio Plaza, principalmente, muitas vezes é resgatada pela crítica para explicar suas obras, além de uma formação sólida em História da Arte, por onde caminham com segurança nessa produção.

O crítico Tadeu Chiarelli enfatiza, por exemplo, o trânsito da artista Leda Catunda pela tradição artística na utilização de suportes pouco ortodoxos e que remetem à vida doméstica, como tapetes e tecidos, em uma produção inusitada. No entanto, ao escrever sobre a segunda individual da artista na Galeria Luísa Strina, em 1987, Chiarelli aponta para o problema de uma produção oscilante, capaz de criar peças muito estimulantes e, ao mesmo tempo, outras quase irreconhecíveis

de sua autoria, tamanha a discrepância de qualidade. A “capacidade da artista em lidar concomitantemente com influxos da ‘alta cultura’ e de visualidades alternativas – marca da singularidade e significação do trabalho de Leda” não parece estar ainda devidamente acertada na mostra. Por outro lado, faz-se perceber a herança conceitual e o domínio do seu “território”:

Essa preferência por materiais “estranhos”, pelos códigos cristalizados da nossa visualidade e o gosto pela discussão de seu território – a História da Arte – aproximariam o trabalho de Leda a uma certa “tradição conceitual”, típica da década passada. No entanto, a artista sempre mesclou a esta tradição herdada (foi aluna de Nelson Leirner, Regina Silveira e Júlio Plaza) uma sensibilidade mais livre e mais “quente” – característica dos anos 80 – perceptível em seu trabalho, sobretudo pela utilização de estilemas próprios de artistas ingênuos e das crianças. (CHIARELLI, 1987)

A menção aos professores do curso da FAAP segue seus alunos e discípulos muitas vezes como chancela de qualidade a esses trabalhos. Os métodos aprendidos na faculdade levam alguns artistas a desenvolverem suas pesquisas na interface com a academia, movimento no qual sistematizam os conceitos explorados para então atribuir hipóteses ao trabalho plástico, característica marcante na produção de Ana Maria Tavares, por exemplo, que conduz suas pesquisas entre o campo da arte e o campo acadêmico.

O sentido de profissionalização e a acolhida institucional não minimizam a perspectiva crítica dos artistas, das relações contextuais com o ambiente e do lugar da obra de arte na contemporaneidade. Além da discussão museológica ou mesmo da análise interna de algumas obras, um caso exemplar é visto, por exemplo, na atuação social da artista Mônica Nador. Ela deixa o “grande circuito” comercial para atuar em conjunto com comunidades carentes de serviços e interesse públicos, principalmente da periferia de São Paulo. Seu projeto do Jardim Miriam Arte Clube, o JAMAC, fundado em 2004, promove uma aproximação da população que vive no bairro com a arte e os processos artísticos que visam uma transformação do ambiente a partir da apropriação da arte como elemento decorativo dos muros e paredes das casas desta região.

O resgate cronológico e temático das críticas de arte aponta que, com o passar dos anos, o guarda-chuva polissêmico de “Geração 80” mostrava-se vago e generalizante para tentar definir uma heterogeneidade de produções artísticas que estavam sendo exploradas nesse momento, também porque essa definição se referia mais a uma necessidade de criar um movimento do que

propriamente uma aproximação pictórica e/ou ideológica entre esses artistas contemporâneos. No processo de seleção e amadurecimento dos artistas no campo, a denominação sai aos poucos de cena para dar lugar a interpretações mais densas e aprofundadas acerca desta produção. Os interesses dos artistas são percebidos por parte da crítica de arte, em uma abordagem mais individualizada que aponta elementos biográficos de formação e desenvolvimento profissional – como a formação técnica e universitária e o contato com publicações especializadas em arte, normalmente estrangeiras – que direcionam suas pesquisas artísticas.

No caso dos artistas atuantes em São Paulo, a elaboração conceitual da produção artística, como aprendida por seus professores, é a tônica das investigações pictóricas e teóricas, e desmentem o caráter de ruptura que essa produção possa apresentar em relação a sua herança artística. Os assuntos explorados nas obras de arte remetem igualmente à problematização de questões como as relações entre o que chamamos de baixa cultura e cultura erudita, a artesanaria e a indústria. Seja pela apropriação de elementos cotidianos, seja pela estranheza causada por aquilo que seria comum, essas obras se aproximam do público e da experiência deste público na vida cotidiana, sem perder de vista os processos históricos que contextualizam essas experiências, como a própria História da Arte ocidental e o contexto brasileiro.

Referências

Catálogos

Catálogo 16ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, out-dez, 1983.

Catálogo 18ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, out-dez, 1985.

Catálogo 19ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, out-dez, 1987.

Catálogo da mostra “Arte Híbrida”. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1990.

Cronologia das artes plásticas: referências 1975-1995. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, IDART, 2010. Disponível em: http://www.centrocultural.sp.gov.br/publicacoes_online/publicacoes_livros.htm

Fontes primárias

ABRAMO, Radha. Funeral do neoexpressionismo gestual. Folha de São Paulo, São Paulo, p. 81, 06 out 1985.

_____. Pintores atravessam o rubicão. Folha de S. Paulo, São Paulo, 24 jul. 1984, p.31.

_____. Os jovens e o gestual impulsivo. Folha de S. Paulo, São Paulo, 17 mai. 1985, p.43.

AGUILAR, Nelson. A matéria se transforma em luz nas pinturas de Nuno Ramos. Folha de S. Paulo, São Paulo, 18 set. 1988, Ilustrada, p.E-7.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. A afirmação de dois estilos. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 20 mai. 1989, p.67.

_____. Novos pintores à paulista. Istoé, São Paulo, 17 ago. 1983, p.9.

ASCHER, Nelson. Jac Leirner mostra produção com embalagens de cigarro. Folha de S. Paulo, São Paulo, 29 out. 1987, p.42.

CHIARELLI, Tadeu. Leda Catunda expõe produção oscilante. Folha de S. Paulo, São Paulo, 23 mai. 1987, p.30.

CORRÊA, Thomaz Souto. Aviso: é a guerra. São Paulo: Arte em Revista, n.1, v. 1, jan./mar., 1979, p. 82-83.

COSTA, Marcus de Lontra. As influências marcantes da arte legada pela Geração 80. Hoje em Dia, Belo Horizonte, 12 abr. 1989, p.28.

COUTINHO, Wilson. Obras de Wega na Subdistrito. Folha de S. Paulo, 23 set. 1984, p.40.

_____. O ateliê Casa 7 não é mais aquele. Folha de S. Paulo, São Paulo, 23 out. 1986, p.104.

GALVÃO, João Cândido. A Geração 80, num momento de transição. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 04 nov. 1988, p.43.

GOMES, Márión Strecker. São Paulo ganha um espaço aberto. Folha de S. Paulo, São Paulo, 16 mai. 1985, p.37.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Uma visão da crítica em São Paulo. Revista Arte em São Paulo, São Paulo, n° 14, mar. 1983.

GONÇALVES, Marcos Augusto. No Rio, Jac mostra o valor do seu dinheiro. Folha de S. Paulo, São Paulo, 31 mai. 1987, p.A61.

_____. Jac Leirner mostra série feita de sacos. Folha de S. Paulo, São Paulo, 02 out. 1989, Ilustrada, p. F-1.

GONÇALVES FILHO, Antônio. Galerias investem no consagrado em 88. Folha de S. Paulo, 29 dez. 1987, p.A27.

_____. Paulo Pasta usa tradição como alavanca. Folha de S. Paulo, São Paulo, 03 out. 1991, Ilustrada, p.12.

HERKENHOFF, Paulo. Também para a “Geração 80”, alegria é a prova dos nove. Folha de S. Paulo, São Paulo, 11 set. 1984, p.26.

LAGNADO, Lisette. Carvalhosa inova com uso da cera. Folha de S. Paulo, São Paulo, 03 jul. 1987, Ilustrada, p.A-36.

LEIRNER, Sheila. Antes que a náusea.... O Estado de S. Paulo, São Paulo, 17 abr. 1986, p.79.

_____. Geração 80, perigo e transformação. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 30 ago. 1984, p. 20.

_____. MAC, cumprindo o papel fundamental do museu. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 28 ago. 1983, p.44.

_____. O artista no papel do homem comum. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 08 set. 1988, p.50.

MARTÍ, Silas. “Outros tomaram o meu lugar, não faço mais falta”. Folha de S. Paulo, São Paulo, 01 fev. 2012, p.E6.

_____. A poderosa chefona. Folha de S. Paulo, São Paulo, 15 dez. 2014, p.E1.

MENDONÇA, Casimiro Xavier. A revanche do desenho. Veja, 28 ago. 1987, p.148.

_____. Trânsito livre: a novíssima geração chega finalmente aos museus. Veja, São Paulo, 17 ago. 1983, p.135.

MIRANDA, Tavares de. Coluna Estilo e Prazer. Folha de S. Paulo, 20 mai. 1985, p.22.

MORAIS, Frederico. No currículo informal da Geração 80, a gênese social de sua arte. O Globo, Rio de Janeiro, 14 ago. 1984.

NAVES, Rodrigo. Texturas que sugerem mundos e renovam ideias. São Paulo, O Estado de S. Paulo, 17 set. 1988, p.72.

PACCE, Lilian. Essas mulheres e suas artes. Folha de S. Paulo, 25 mai. 1985, p.49.

Painel. Folha de S. Paulo. 20 out. 1986 p. 4.

PLAZA, Júlio. A festa e a fresta. Folha de São Paulo, p. 58, 14 dez. 1985.

PONTUAL, Roberto. Arte brasileira, anos 80: entre a crise e a abertura. Arte Leilões, n. 2, Lisboa, dez. 1989/ jan. 1990. P.65-70

ROELS JR, Reynaldo. Onde está você, Geração 80? Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 13 dez. 1986.

SÁ, Vera de. Miguez expõe só após a demolição da Casa 7. Folha de S. Paulo, São Paulo, 31 mai. 1988, p.A-31.

SCALZO, Fernanda. Subdistrito reage à crise com obras invendáveis. Folha de S. Paulo. 16 abr. 1990, p.E6.

VELOSO, Marco. Ganador da bolsa Emile Eddé expõe no MAC. Folha de S. Paulo, São Paulo, 11 set. 1989, Ilustrada, p.F-2.

Entrevistas

Ana Maria Tavares, entrevista concedida em 13 de abril de 2015.

Caetano de Almeida, entrevista concedida em 25 de maio de 2015.

Carlito Carvalhosa, entrevista por e-mail em 11 de março de 2015.

Ciro Cozzolino, entrevista concedida em 24 de março de 2015.

Iran do Espírito Santo, entrevista concedida em 27 de julho de 2015.

Jac Leirner, entrevista concedida em 30 de abril de 2015.

Leda Catunda, entrevista concedida em 23 de abril de 2015.

Nuno Ramos, entrevista concedida via Skype em 30 de maio de 2015.

Paulo Pasta, entrevista concedida em 24 de abril de 2015.

Rodrigo Andrade, entrevista concedida em 06 de maio de 2015.

Sergio Niculitcheff, entrevista por e-mail em 31 de agosto de 2015.

Sergio Romagnolo, entrevista concedida em 22 de abril de 2015.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Aracy. Quatro artistas [1990]. In.:_____. Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980-2005). Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006b. p.194-201.

_____. Situação da crítica no Brasil [1987]. In.:_____. Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980-2005). Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Editora 34, 2006a. p. 246-250.

_____. [1983] Uma jovem pintura em São Paulo. In: _____. Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol.3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006b. p.126-128.

_____. [1985] Uma nova pintura e o grupo Casa 7. In: _____. Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol.3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006b. p.141-148.

ANDRADE, Rodrigo. Roteiros de um pintor. In: TASSINARI, Alberto; PALHARES, Taisa. Rodrigo Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BASBAUM, Ricardo. [1988] Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. In.: _____. (org.) Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. A gênese dos conceitos de habitus e de campo e Sobre o poder simbólico In.: _____. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BUENO, Maria Lucia. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. In: Sociedade e Estado, Brasília, v.20, n.2, p.377-402, mai/ago. 2005.

BÜRGER, Peter. Teoria da vanguarda. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CHAIMOVICH, Felipe. Introdução. In: Iran do Espírito Santo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

CHARLE, C. A prosopografia ou biografia coletiva: balanço e perspectivas. In: HEINZ, F. M. Por outra história das elites. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2006.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. Arte Internacional Brasileira. Ed. Lemos, 2002. 311 p.

_____. [1987] Imagens de Segunda Geração. In: _____. Arte Internacional brasileira. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002. p.100-110.

_____. No calor da hora: dossiê jovens artistas paulistas, década de 1980. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

_____. Paulo Pasta. São Paulo: Cosac Naify: Pinacoteca, 2006.

CHAIMOVICH, Felipe. Espaço e democracia: Lugares para a Arte Brasileira desde os anos 1980. In.: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (Org.). A arte brasileira no século XX. São Paulo: ABCA: MAC USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

DURAND, José. Carlos [1989]. Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FARIAS, A. A. C. 80/90, modernos, pós-modernos etc. São Paulo. Instituto Tomie Ohtake, 2009.

FARIAS, A.A.C. Arte Bra – Luiz Zerbini. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

FREIRE, Cristina. O latente manifesto: arte brasileira nos anos 1970. In.: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (Org.). A arte brasileira no século XX. São Paulo: ABCA: MAC USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

LEIRNER, Sheila. Introdução. In.: Catálogo 18ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo, outubro-dezembro, 1985.

MAMMÍ, L. O que resta: arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MANNHEIM, K. [1927] O problema sociológico das gerações. In: FORACCHI, Marialice Mencarini (org). Sociologia: Karl Mannheim. São Paulo: Ed. Ática, 1982.

MORAIS, Frederico. [1984] Gute Nacht Herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você? In: BASBAUM, Ricardo (Org.). Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001. p.224-230.

MORESCHI, Bruno. O disforme. Revista Piauí, n.40, jan. 2010. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-40/anais-das-artes-plasticas/o-disforme>

NAVES, Rodrigo. O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NELSON, Adele. Jac Leirner conversa com Adele Nelson. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

NICULITCHEFF, Sergio. Vocabulário Iconográfico – O Processo de Construção de um Discurso Plástico. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo.

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. 2012. 286f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PEDROSA, Mario. Acadêmicos e Modernos. Edusp, São Paulo. 1998.

REINALDIM, Ivair. Moto Contínuo: uma visão expandida da arte brasileira da década de 1980. In: XXVIII Colóquio do CBHA/1808-2008: Mudanças de Paradigmas para a História da Arte no Brasil, 2008, Rio de Janeiro. Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: CBHA, 2008. v. 28. p. 153-161.

WISNIK, Guilherme. Brasília 50 anos: trilha torta por linhas certas. In.: BRAGA, Milton. O concurso de Brasília: sete projetos para uma capital. São Paulo: Cosac Naify, Imprensa Oficial do Estado, Museu da Casa Brasileira, 2010. p.7-27.