

Geração 80:

sentidos atribuídos e produção
de contexto para a arte
contemporânea em São Paulo

Fabiana Della Coletta Monteiro | PUC-SP

Graduada em Jornalismo e mestra em Ciências Sociais pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atua principalmente nos seguintes temas: sociologia da cultura, arte no Brasil e estudos de gerações e grupos.

Resumo. Os sentidos precocemente atribuídos pelo circuito de arte à chamada “Geração 80” implicavam, entre outros, o caráter de ruptura em relação à produção plástica precedente e o otimismo frente à vida social. Entretanto, tais características mostraram-se insuficientes para estabelecer um movimento artístico na primeira metade da década de 1980. As sociabilidades e trajetórias profissionais dos jovens artistas apontam para um processo de continuidade em que o senso de profissionalização contribui para o fortalecimento do meio de circulação de obras de arte no Brasil.

Palavras-chave. arte contemporânea, Geração 80, profissionalização, produção de contexto.

Geração 80: meanings attributed and context production for contemporary art in São Paulo

Abstract. The early meanings attributed by the art circuit to the so called *Geração 80* are, among others, the rupture against the previous plastic production and the optimism about social life. However, these two main senses are insufficient to establish an artistic movement in the first half of the 1980's. The sociability and professional trajectories of these young artists point to a continuous process in which the sense of professionalization contributes to consolidate the way works of art circulate in Brazil.

Keywords. contemporary art, Geração 80, professionalization, production of context.



Em meados da década de 1980, a emergência de uma nova geração atuante no campo das artes no Brasil parece ter provocado um sentido de ruptura com a produção artística das gerações anteriores. Esse sentido foi dado principalmente pelo circuito de arte e as críticas de jornal resultantes das exposições realizadas no período com a intenção de mostrar as tendências artísticas de então. A mostra *Como vai você, Geração 80?*, realizada nas dependências da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, na cidade do Rio de Janeiro em 1984, foi responsável por batizar e festejar essa emergente geração e ainda introduzir a produção no circuito artístico do país, sobretudo, evidentemente, no eixo Rio-São Paulo¹.

Dentro desta denominação de “Geração 80” pode-se compreender, a partir das críticas de arte publicadas no período, entre outros, os sentidos de ruptura em relação à herança artística, e otimismo, no que diz respeito ao contexto político e social do período. Por outro lado, percebe-se também um conflito entre os próprios artistas do período, que se dividem entre aqueles que se identificavam com o chamado grupo “Geração 80” e aqueles que negavam ou se distanciavam dessa vertente.

Com o objetivo de jogar luz sobre a produção artística brasileira a partir da referida década, influenciada pela abertura política do país pós-ditadura e pelos movimentos culturais resultantes do período, a pesquisa tratou do ambiente artístico especificamente paulista a partir de três frentes de análise teórico-metodológicas. O estudo de geração de Karl Mannheim (1986) foi articulado com a teoria dos campos de Bourdieu, sobretudo em relação ao campo da arte (1996), para, a partir de entrevistas com os agentes, elaborar-se uma biografia coletiva e perfil social das trajetórias desses artistas paulistas atuantes desde a década de 1980 na cidade de São Paulo, tendo em vista a questão da permanência como essencial para o entendimento de uma produção autônoma e sistemática no campo da arte. Além disso, levantou-se a fortuna crítica da recepção desta geração, com foco nos signos de inclusão e categorias mobilizadas pela crítica especializada como estratégias de legitimação dessa produção.

Os artistas foram entrevistados durante o primeiro semestre de 2015. São eles: 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).



O levantamento crítico foi feito a partir do recorte da década de 1980, em textos escritos na ocasião de exposições realizadas em instituições com poder de consagração e publicados nos principais jornais e revistas de São Paulo, como a Folha de S. Paulo, Estado de S. Paulo, revista Veja e algumas revistas especializadas, e foram, portanto, responsáveis por inserir e refletir acerca desta produção artística. Entende-se o papel da crítica como momento de produção da obra de arte, de seu sentido e de seu valor (BOURDIEU, 1996).

Do ponto de vista da produção plástica, a chamada “Geração 80” parecia apontar para uma espécie de retorno da tradição, a partir do uso dos suportes tradicionais da arte – como a pintura, o desenho e a escultura – e experimentações que tomavam o lugar da arte conceitual, concretista e neoconcretista imediatamente anteriores. O caráter de ruptura foi atribuído por alguns críticos, como veremos adiante, inclusive como forma de ressonância ao momento político brasileiro durante o início da década, com o gradual fim da ditadura militar, e, portanto, essa produção parecia refletir um sentimento de liberdade e otimismo de uma sociedade não mais controlada por poderes opressores vindos do Estado.

O crítico carioca Frederico Moraes contribuiu diretamente para promover esta nova geração salientando suas diferenças em relação à arte produzida na década anterior. No início dos anos 1980, a produção artística, como vista por ele no Rio de Janeiro, parecia mais interessada na investigação subjetiva do artista e sua relação direta com a pintura, valendo-se de temas próprios do universo da arte, com o uso da cor e do gesto expressivo do artista. Essa nova produção carioca tinha origem principalmente nos cursos livres da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, ministrados por professores como 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).

Numa edição especial da revista *Módulo*, que serviu como catálogo da exposição do Parque Lage, Moraes (2001, p. 225) 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.



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” (MORAIS, 2001, p. 226). A sensação otimista da geração aparece também na pintura produzida pelo prazer e hedonismo, categorias que surgem como lugar-comum nas críticas destinadas a essa produção artística, derivadas da aparente postura despreocupada que foi festejada na exposição *Como vai você, Geração 80?*

O fim dos “anos de chumbo” resultaria então em uma necessidade de liberdade e busca pelo prazer. Moraes (1984), em outra passagem, 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.

Também na ocasião dessa exposição no Rio de Janeiro é que Sheila Leirner (1984), sob o sugestivo título *Geração 80, perigo e transformação*, 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, 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. (LEIRNER, 1984, p. 20)

Além disso, a emergente produção artística contemporânea, nos primeiros anos da década de 1980, veio acompanhada de um aquecimento significativo do mercado de arte no país e, com o aumento do poder aquisitivo das classes médias, da figura do colecionador de arte brasileiro. A retomada da pintura, por parte de muitos artistas do período, significou também uma circunstância oportuna, uma



vez que a pintura possui maior apelo mercadológico em relação, por exemplo, à arte produzida nos anos 60 e 70, voltada em sua maioria ao objeto e às intervenções no cotidiano. Nesse sentido, algumas críticas e reportagens levantaram o “sucesso” imediato da geração de 1980, em que artistas recém-saídos das escolas de arte, com seus 20 e poucos anos, passaram a estampar jornais e revistas e integrar importantes exposições, como a Bienal Internacional de São Paulo, a partir de 1985.

Mesmo Sheila Leirner (1984), que mantém tom elogioso ao longo de seu escrito sobre a mostra do Parque Lage, 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.

O crítico Reynaldo Roels Jr. (1986), que ainda em 1986 já se perguntava no título de seu artigo *Onde está você, Geração 80?*, aproxima 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, naquele período, para a venda de pinturas dos modernistas históricos (“o atraso”) e a dificuldade com a inserção da produção conceitual no mercado.

A princípio, percebe-se que a construção da imagem da “Geração 80” vem de um impulso midiático e publicitário tomado pela imprensa, pelo mercado e outras instâncias de poder do campo artístico (inclusive de alguns artistas) que de certa forma facilitou sua inserção no circuito e no mercado, mas que também pode ter criado uma espécie de “mito” de um movimento artístico. A este se associava as tendências apresentadas com mais relevância neste período tanto por artistas brasileiros quanto por estrangeiros, com movimentos considerados análogos principalmente na Alemanha, com o que foi chamado de neoexpressionismo, e na Itália, com a transvanguarda, termo criado pelo crítico italiano Achille Bonito Oliva. Algumas características comuns nestes trabalhos de forma geral são o uso



do suporte da pintura, a preferência pela pintura expressionista, o citationismo e a escolha da disposição da tela sem chassi.

Embora o sentido de ruptura tenha forte significação em relação ao passado imediato desses jovens artistas, a noção de “geração” diminui de importância com as suas trajetórias profissionais e não é capaz de definir esta produção plástica como resultado de um movimento artístico, como se tentou fazer durante a década sob o nome de “Geração 80”. Da perspectiva sociológica dos agentes – os artistas, observados a partir do contexto paulista que foi contemplado pela pesquisa – percebe-se um sentido de continuidade em relação à herança artística, tanto no que diz respeito aos procedimentos propriamente artísticos como também no sentido de uma atuação profissional voltada para a produção de contexto de circulação desses trabalhos. 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 e o fortalecimento de ambientes de circulação e reflexão de obras de arte, como as revistas especializadas, a crítica e as instituições.

Assim, ao observar o ambiente artístico de São Paulo no período, percebe-se que 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 Julio Plaza (1938-2003); e, entre os artistas que se inseriam no campo artístico por caminhos particulares, sem passar necessariamente por cursos formais, como é caso do ateliê Casa 7², por exemplo, estes indicam em seus discursos um confronto quase físico com a tela, em uma tentativa de evidenciar a diferença dentro da própria geração. As controvérsias internas do grupo geracional, no sentido de sua produção plástica, parecem tomar dois eixos: aquele que não se identifica com a “Geração 80”, no que concerne sobretudo o movimento de volta da pintura expressiva e autorreferente; e aquele que, embora resgate este suporte, não se identifica com o caráter hedonista do trabalho de pintar, mas reflete uma investigação pictórica e técnica que também remete à história da arte como um todo, não apenas no Brasil. Percebe-se, inclusive, um discurso de consciência profissional entre os artistas, que se opõem à ideia do prazer enquanto descompromisso e certa atitude vista como amadora.



as investigações desses artistas, atentos aos movimentos e referências exteriores, é apresentado pela professora Regina Vasconcelos (2011). Vasconcelos aponta que a crítica nega à prática desses pintores sua natureza política ou sua natureza histórica, enquanto a produção deles leva a uma incorporação da experiência ao universo institucional da prática artística.

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 por referir-se também 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 vai chamar de “museu imaginário” (CHIARELLI, 2011, p. 67), retomando o conceito de André Malraux (1965), 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 por meio de livros e revistas. Vale mencionar como exemplo a coleção Gênios da Pintura, fascículos lançados pela Abril Cultural em 1967 com reproduções dos cânones da pintura ocidental, e apontada como primeira referência artística para muitos dos entrevistados.

Junto das vivências de formação, a experiência universitária contribui igualmente para uma atuação direcionada e maior proximidade com o meio de arte. Em São Paulo, a maioria dos artistas plásticos que começaram suas carreiras na década de 1980 passou pelo curso de Artes Plásticas da FAAP, ou da Escola de Comunicação e Artes da USP ou ainda pelo curso da tradicional Belas Artes. Nesses lugares, tiveram aulas com professores-artistas já consagrados no meio, especialmente na FAAP onde figuram os nomes de Leirner, Silveira e Plaza, constantes referências entre eles.

Um dado interessante sobre a participação dos professores-artistas no processo de aprendizado e inserção dos jovens no meio de arte é que as grades dessas escolas, em São Paulo, não mais incluíam a pintura como disciplina obrigatória. Dessa forma, artistas que exploravam este suporte o faziam fora da demanda das escolas, em suas investigações individuais, sem perder de vista os conceitos teóricos aprendidos nos cursos que serviam de perspectiva, para alguns,



para a criação de pinturas que não tinham um fim em si. Nesse sentido, os artistas estudados se colocam como agentes da continuidade em relação ao passado artístico, o que parece desmentir o caráter de ruptura aparente por suas escolhas de suporte. Como afirma o artista Sergio Romagnolo,

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)

Já as iniciativas profissionais correspondiam a realizar propostas e projetos de exposições próprios ou que integrassem trabalhos de seus colegas, ou ainda participar de projetos coletivos de seus professores, na tentativa de criar um contexto de circulação para essas obras de arte. Estes procedimentos de inserção e circulação no ambiente artístico não ficam muito distantes do que estes mesmos artistas-professores realizavam para seus próprios trabalhos, como a criação, nas décadas anteriores, de revistas especializadas, espaços expositivos e até escolas de arte, a partir de uma reflexão mais atinada com as questões relativas ao campo artístico do que com suas condições externas.

Exemplos ilustrativos podem ser observados com a exposição *Pintura como meio*, realizada em 1983 no Museu de Arte Contemporânea da USP, idealizada e proposta a partir de um texto do próprio Sergio Romagnolo que foi unido ao projeto de Ana Maria Tavares, e incluiu os artistas Ciro Cozzolino, Leda Catunda e Sergio Niculitcheff.

Também com o fim da ditadura militar, os artistas voltavam a tomar os espaços institucionais para exposições. A Bienal Internacional de São Paulo que, durante a década de 1970 sofreu um boicote internacional (ALAMBERT, CANHÊTE, 2004) devido à repressão e censura sofridas por alguns artistas, já na década seguinte contempla diversos artistas jovens contemporâneos em suas mostras. Em 1983, a proposta de Julio Plaza, *Sobre videotexto*, foi aceita para a 17ª edição da Bienal Internacional de São Paulo e incluía nomes de seus alunos e também da colega e professora da FAAP, Regina Silveira.

Ainda em 1983, o projeto *Arte na Rua 1*, também realizado pelo MAC-USP, é outro exemplo de iniciativa vinda dos artistas. Ana Maria Tavares e Mônica Nador, então com 25 e 28 anos respectivamente, procuraram a diretora do museu, Aracy Amaral (1930), 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), Julio 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.

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 (2006, p. 201) 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.

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, para o catálogo, [a gente] propôs a exposição. Até colar selo em convite nós chegamos [a fazer]. [...] A gente construiu um sistema produzindo arte super forte, 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. 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 1980, mesmo que de um ponto de vista negativo e sintomático do meio, favoreceram essas iniciativas, que não se esgotam neste período.

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. 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, de 1982 a 1986, 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.

A interface da atuação profissional com o meio de arte se dá inclusive com a atuação acadêmica e universitária. Enquanto alguns artistas se inseriram no mercado de trabalho em empregos muitas vezes relacionados com arte, como ilustração e artes gráficas, outros se dirigiram 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 consideram a universidade também como um lugar natural do artista, na condição de investigador de cultura e linguagem. Além disso, a universidade proporciona um horizonte de trabalho estável.

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 (1996, p. 257) 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.

Por outro lado, o autor não esquece de mencionar os “proveitos subjetivos oferecidos por a dupla condição” (BOURDIEU, 1996, p. 257), 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.

Dessa forma, a orientação profissional se dá na apropriação dos espaços institucionais da arte, na criação de espaços de circulação para esses trabalhos e também no trânsito acadêmico.

As categorias precocemente atribuídas a uma jovem “Geração 80”, nascidas sobretudo na exposição de 1984 no Parque Lage, mostram-se insuficientes para tentar descrever um movimento “geracional”. Ao longo das trajetórias desses artistas, mesmo se nos atermos apenas à década em questão, o sentido de geração e também de ruptura perdem importância na constituição de identidades. Eles se colocam como agentes da continuidade, tanto da produção artística internamente, com procedimentos conceituais e que se reportam ao estado atual da arte



contemporânea, quanto da atuação no campo da arte, a partir da produção de contexto deste campo. Por outro lado, 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. Pode-se apontar como prováveis tendências na arte contemporânea a ausência de movimentos segmentados e ideologicamente coesos, bem como o trânsito de referências e apropriações atemporais, que não excluem a necessidade da produção de conhecimento e contato com essas referências.

¹ 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.)

² Os jovens artistas Carlito Carvalhosa, Fabio Míguez, Nuno Ramos, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade se reuniram, entre 1982 e 1985, na casa de número 7 de uma vila no bairro de Pinheiros, zona oeste de São Paulo. A dinâmica de grupo é fortalecida pelo contato próximo e constante dos artistas e seus primeiros trabalhos, criados a partir do uso dos mesmos materiais – principalmente o papel Kraft e a tinta acrílica, produzida dentro do próprio ateliê – chegam a configurar uma dimensão coletiva e foram motivo do reconhecimento inicial do grupo.

Referências

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

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, 2006, p.194-201.

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

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

FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas. *80/90, modernos, pós-modernos etc*. São Paulo.



Instituto Tomie Ohtake, 2009.

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

Artigo recebido em agosto de 2016. Aprovado em junho de 2017.

