



Recebido em 14/04/2025

Aprovado em 15/11/2025

doi: 10.11606/0103-2070.ts.2025.233952

Pintores por profissão

Condições de exercício da arte no Brasil da década de 1980¹

Gabriel Gonzaga

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
<https://orcid.org/0000-0001-7860-4988>

German Alfonso Nunez

Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, Brasil
<https://orcid.org/0000-0001-6725-1590>

E a propósito, qual é mesmo o “assunto”? Arte jovem? Atual? Nova? Geração 80? Transvanguarda? Volta à pintura? Tinta fresca? Tendências? Emergências? Sangue novo? Todas estas nomenclaturas deformam a realidade e não resolvem o problema: quando se deixa de ser jovem? Quando se atinge a maturidade?

Editorial, *Arte em São Paulo*, 1985.

Ao contrário do que afirmava o supracitado editorial, diríamos que essas categorias em voga no campo da arte brasileiro na década de 1980 não deformam a realidade. São elas que a constituem: “As palavras, nomes de escola ou de grupos, nomes próprios, têm tanta importância apenas porque constituem as coisas: sinais distintivos, produzem a existência em um universo em que existir é diferir” (Bourdieu, 1996, p. 182). Logo, longe de deformar a realidade, as perguntas do editorialista desnudam o estado da luta pela definição da arte no período. No calor do momento, não havia um consenso sobre como explicar as mudanças formais que estavam em curso. Como

1. Agradecemos à Fapesp os apoios às pesquisas de iniciação científica (processo n. 2020/13712-2) e de mestrado (2024/04189-5) de Gabriel Gonzaga, bem como as realizadas durante estágios de pesquisa no exterior (2022/02597-3, 2025/14062-5), dos quais este artigo resulta.



Trabalho realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001.



explicar que, “depois de uma década de arte conceitual, [...] há nessa produção emergente um característico retorno às práticas artísticas mais tradicionais”? (Bulhões, 2018, p. 62). O que houve (e ainda há) é a rotinização – no jornalismo, na crítica (Farias, 2009) e na história da arte (Bulhões, 2018) – de uma categoria mobilizada no editorial como definidora da arte do período: a Geração 80.

Neste artigo interpretamos a Geração 80 não como um fenômeno geracional fundado no compartilhamento de linguagens e formatos, mas como uma noção classificatória cuja gênese reconstituímos por um cotejamento cruzado do material crítico brasileiro² com a crítica internacional, conjuntamente a uma análise da circulação dos agentes e obras produtores dessa voga pictórica da década de 1980. A partir desse cruzamento, sugerimos que a gênese dessa categoria e de uma parcela de produtores associados à pintura se inscreve num processo de circulação internacional de pessoas, obras e ideias acerca da arte em produção – classificados como parte de um *retorno à pintura*. Na verdade, como mostrou Dossin (2017), um *retorno europeu à pintura*, reação desse polo à dominância estadunidense estabelecida nas artes desde 1950 que parece ser seguido de perto por brasileiros. Um processo que resulta tanto da estratégia de atualização de uma nova leva de agentes periféricos, em contraste com os grupos já consolidados no campo brasileiro, quanto da estratégia de difusão das ideias em disputa empreendida pelos agentes do centro. Essa circulação internacional, por sua vez, assume formas diferenciadas no interior do espaço nacional devido às diferenças estruturais dos campos artísticos carioca e paulista. Propomos que a circulação carioca tem maior peso da mediação dos críticos, enquanto em São Paulo há, devido ao peso institucional da Bienal Internacional de São Paulo, uma intermediação mais direta de ideias e obras em contraste com a cena carioca³. Apresentamos, portanto, os condicionantes sociais das relações estabelecidas pela produção local com as vogas internacionais mencionadas por outros autores (Bulhões, 2018; Farias, 2009), de modo a compreender como tal processo de circulação impacta as tomadas de posição locais. Assim, mostramos que o que por vezes aparece aos agentes como uma sincronicidade espontânea⁴ é produto da

2. Já analisado também pela crítica (Farias, 2009), pela história da arte (Bulhões, 2018) e pela sociologia (Monteiro, 2015).

3. Essa diferenciação se apoia na definição de intermediários culturais e mediadores proposta por Gisèle Sapiro (2023, p. 4, tradução nossa), que comprehende “os intermediários culturais como aqueles e aquelas que se especializam na disponibilização dos produtos culturais para o público, qualquer que seja o nível de intervenção e modificação do texto. A noção de *mediador* pode ser reservada àqueles que são os intérpretes: prefaciadores/as, críticos/as, comentadores/as, exegetas”.

4. “Independentemente dessa exposição ou desses movimentos internacionais, eu acredito que foi uma coisa espontânea. Em vários lugares. Não teve uma interdependência. [...] eu sinto que é uma coisa que foi aflorando no mundo inteiro espontaneamente” (Niculitcheff, 2022).

circulação internacional de bens simbólicos inscrita nas relações assimétricas entre diferentes campos nacionais.

Aqui não pretendemos esmiuçar as diferenças individuais de artistas. Essas, em matéria de estilo, já foram apontadas pela crítica de arte (Farias, 2009), pela história da arte (Bulhões, 2018), pelas próprias artes (Niculitcheff, 2004) e mesmo pela sociologia (Monteiro, 2015). Para os fins que nos propomos, analisamos o fenômeno de emergência da categoria Geração 80 em relação a um conjunto de produtores. Interessa-nos, portanto, ao invés de avaliar a pertinência de tal categoria dada a diversidade de estilos que ela abrange, reconstituir sua gênese e sentidos.

Nessa direção, de modo a não restringirmos essa análise à dimensão sincrônica, investigamos as formas pelas quais tal categoria e a produção a ela associada se opõem à arte produzida nos anos 1970. Afinal, se levarmos em consideração a historiografia dedicada ao tema, o contraste certamente não pode ser subestimado. Para uns era a “irreverência, a ironia, o experimentalismo e o questionamento, próprios de nossos movimentos conceituais e sensorial plásticos nas décadas de 1960 e 1970, [que] deram lugar a uma acomodação generalizada” (Grossmann, 2001, p. 351). Para outros, “os anos 1980 foram marcados por um falso antagonismo entre crítica e pintura, nefasto para ambas, anulando o espaço de atuação da crítica, suplantada pelos valores de mercado, e restringindo a pintura ao prazer de pintar” (Coimbra & Basbaum, 2019, p. 346). Existem ainda aqueles que, de maneira mais positiva, veem essa transição geracional como “uma reação à arte hermética, purista e excessivamente intelectual predominante nos anos 1970”, um “retorno do artista a si mesmo, à sua subjetividade” (Morais, 1984a); ou ainda, não devendo em nada “aos movimentos experimentais que marcaram os anos 70”, “interessavam-se pelos processos artesanais da arte, ao mesmo tempo que mantinham um compromisso [...] de construir imagens contundentes e vibrantes” (Costa, 1988, p. 31). Independente da interpretação, algo de comum havia nessas leituras: essa geração que surgia nos anos 1980 era, primeiro de tudo, *jovem*⁵ e, diferentemente do período anterior, dedicada à *pintura*.

Depois dessa análise acerca das disputas travadas no interior do campo artístico, passamos a um exame de seu próprio estado. É consenso na literatura especializada, sociológica (Bueno, 2016; Durand, 2009; Fialho, 2006; Monteiro, 2015) ou historiográfica (Bulhões, 2007, 2018), que o mercado de arte, ao adquirir mais

5. Aqui, analisamos essa produção jovem a partir da relação entre agentes recém-chegados e estabelecidos de um determinado campo desenvolvida por Bourdieu (1996). Para um panorama histórico do crescimento do uso da categoria “jovem artista” nas exposições de arte, iniciado na década de 1960, ver o levantamento de Flavia Martins (2024). Sobre a construção e mobilização dessa categoria no campo da arte num contexto mais recente, especialmente em prêmios e residências baseados nessa tipificação de artistas, ver Marcondes dos Santos (2019).

força, torna-se uma instituição central no campo nesses anos. O mesmo acontece internacionalmente, como já tinha apontado Raymonde Moulin (2007) e, mais recentemente, Larissa Buchholz (2022). Há um verdadeiro boom de mercado na década de 1980 no campo artístico em níveis global e nacional. Porém, os estudos brasileiros, apesar de mencionarem tal transformação, ainda pouco a exploraram. Aqui, longe de tentar compreender as causas de tal fenômeno, difíceis de serem avaliadas com tamanha assimetria e ocultamento de informações característicos desse mercado (Moulin, 2007), buscamos compreendê-lo pelo modo como se expressa nas trajetórias dos agentes. Examinando depoimentos de diferentes artistas e galeristas ainda não reunidos analiticamente, apresentamos como as estratégias desses outros agentes que, como os artistas, emergem no período, tornam o mercado de arte uma instituição central desse campo. Sugerimos que, na década de 1980, surgem, junto aos novos criadores, novos intermediários com um padrão distinto de atividade: os galeristas de arte contemporânea. São eles que, inscritos num campo já adensado com a institucionalidade dos museus e da bienal, criada a partir da década de 1950 (Arruda, 2015), tornam possíveis o início das carreiras dos jovens artistas dos anos 1980.

Na primeira seção, reconstituímos o modo de atuação da geração anterior, a fim de contrastar suas formas de ação com as da nova geração. Em seguida, examinamos a circulação internacional da voga pictórica e sua chegada ao Brasil, mostrando como a pintura se consolidou como espaço privilegiado de atuação dos jovens artistas, articulando-se à gênese da categoria “Geração 80”. Na terceira seção, investigamos como esses artistas se posicionaram no interior do campo artístico em transformação, destacando a maneira pela qual suas práticas e discursos se ligaram a condicionantes institucionais, de modo a contribuir para a própria constituição da chamada “Geração 80”. Por fim, discutimos o fenômeno de mercado por meio da atuação dos galeristas de arte contemporânea, que desempenharam um papel decisivo na viabilização das carreiras de parte dos artistas assim enquadrados.

Aqueles que precedem: ditadura, conceitualismos e antimercado

Em seu recente compêndio a respeito da arte contemporânea brasileira, o crítico e historiador Michael Asbury (2023) inicia sua explanação com uma obra de Paulo Bruscky, *O que é arte? Para que serve?* (1978). Nota o estudosso que duas estratégias estão em jogo na obra do artista pernambucano. Bruscky, em uma performance, encontra-se parado em uma vitrine voltada para as ruas de Recife, e com isso (como já adianta o título da obra) questiona a própria existência, especificidade e local da obra de arte. Nessa interpretação, o artista aludiria à realidade da arte como mercadoria, subvertendo esse papel não somente por meio da performance, mas também

pelo próprio local da ação, uma vitrine, normalmente voltada à promoção de objetos “sem aura”, se nos valermos da terminologia greenbergiana. Em miúdos, o artista atuaria às margens do possível e aceitável institucionalmente, questionando tanto o objeto artístico quanto seu valor intrínseco.

Sem entrarmos no mérito da leitura de Asbury, que busca dar destaque à questão da identidade nacional, aqui nos interessa a caracterização mais geral dessa arte contemporânea brasileira em seu princípio. Somos avisados pela historiografia (Danto, 2006; Foster, 1996; Krauss, 1986) de que essa nova arte internacional (leia-se, sobretudo, nos Estados Unidos e na Europa ocidental) se dá em contraponto ao pretenso universalismo moderno e suas utopias atemporais (europeias, claro). Esse daria sinais de ruptura desde o fim da Segunda Guerra, movimento que ganha força a partir da década de 1960, com suas infindáveis crises e mudanças: dos mísseis em Cuba, dos protestos estudantis, da Guerra do Vietnam, da sombra do holocausto nuclear, da contracultura galopante, dos ambientalistas, dos movimentos anticoloniais na África, dos direitos civis, do petróleo na década seguinte etc. A bibliografia mais especializada em nosso contexto local nos conta ainda que no Brasil, superados os embates entre concretos e neoconcretos a favor dos segundos, estabeleceu-se *a posteriori* o início dessa contemporaneidade (Moura, 2011). Normalmente atrelada à arte conceitual, descorporificada e cerebral, ainda somos lembrados de que no Brasil e na América Latina, dadas as circunstâncias durante a Guerra Fria e seu impacto para a região, essa adquire caráter político e, por vezes, intenções pedagógicas (Camnitzer, 2007; Freire, 2006).

Quando observamos os objetos, as ações e os textos dessa época, uma mudança realmente parece estar em curso. Ainda que existam embates ferrenhos acerca das interpretações, é evidente que houve mudanças radicais, tanto estilísticas quanto de suporte: a performance, a volta da figuração, as instalações, o questionamento entre a alta e a baixa cultura, a videoarte, os usos de novos meios de comunicação, os *happenings* etc. Não cabe aqui ressaltar o percurso, o itinerário de grupos, rótulos e embates que marcam tanto essa época quanto a historiografia. Nos atendo apenas ao estabelecido e amplamente aceito, podemos caracterizar essa arte que surgia como questionadora, experimental e crítica. Mais importante ainda, podemos ver que ela é por vezes ostensivamente contrária à mercantilização da arte e, mais importante, quase sempre política.

Para verificarmos esse posicionamento para além das fontes secundárias, podemos retornar para alguns veículos de comunicação dos artistas, indícios valiosos das ideias em voga. Em uma das revistas editadas por colegas de geração de Bruscky, *Malasartes* (1975), o editorialista deixa claro que, apesar da heterogeneidade de suportes e estilos vista à época, havia preocupações comuns: “Vindos de formações

diferentes, e com uma produção pessoal não menos diferente entre si, o que nos une é um consenso sobre o papel que a arte desempenha no nosso ambiente cultural e o que ela poderia desempenhar" (Malasartes, 1975, p. 4). Não haveria de ser diferente: as disputas meramente estéticas, descoladas da realidade social, não faziam sentido em um cenário de repressão e violência, onde a sombra da arbitrariedade pairava por artistas e exibições. Rememorando a obra de Schwarz a respeito da relativa predominância da esquerda na cultura, Hollanda (2005, p. 102) aponta que "o aperto da censura e a sistemática exclusão do discurso político direto acabam por provocar um deslocamento tático da contestação política para a produção cultural". Na mesma chave, Aracy Amaral (2006a) destaca que eventos de caráter contestatório, como *Opinião*, de 1965, reverberaram nas artes, desembocando em exposições homônimas. Organizado logo após o golpe, esse evento delimitava, nas palavras de Ferreira Gullar, não simplesmente um marco temporal, mas uma mudança em torno do cotidiano, da vida para além dos purismos da arte, enfim um "interesse pelas coisas do mundo" (*apud* Amaral, 2006a, p. 321). Notável contraste com o asceticismo das gerações anteriores de vertente construtivistas.

Esse questionamento sobre o papel das artes nos anos 1960 e 1970 desemboca, no Brasil, tanto no engajamento político quanto no questionamento da mercantilização da obra. Em relação ao primeiro, temos, por exemplo, movimentos como o de Gullar em direção ao Centro de Cultura Popular (Ridenti, 2000) ou aqueles ligados às vanguardas formais, engajados não por meio da ação política, mas pela forma (Hollanda, 2005), sendo os trabalhos de artistas como Cildo Meireles ou Antônio Dias exemplos notórios. Em relação ao segundo, encontramos o caso do próprio Bruscky, em suas performances, *stunts*, anúncios falsos em jornais, postais etc. Podemos recordar, ainda, na mesma edição de *Malasartes*, um texto de Ronaldo Brito (1975, p. 5) que expõe um expressivo questionamento: "Qual a função da arte atualmente em nosso ambiente cultural? Dominada pelas leis do mercado que valorizam o objeto-fetiche ao invés do produto cultural, ela cumpre um papel quase que exclusivamente mundano junto às elites econômicas".

A (circulação da) pintura na década de 1980: um novo espaço possível

Na década seguinte, a produção artística assumiria um significado bastante distinto para os artistas classificados como parte da "Geração 80". Tal categoria se originou na exposição *Como Vai Você, Geração 80?*, inaugurada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV) com a curadoria de Marcus Lontra Costa, Sandra Magger⁶ e o

6. Não foram encontrados dados sobre essa agente.

artista e curador Paulo Roberto Leal, não sem razões políticas, “em homenagem à França”, no dia “14 de julho” (Magger, 1984). À época, Lontra Costa havia deixado o cargo de editor da revista *Módulo* para assumir a direção do Parque Lage – escola livre fundada por Rubens Gerchman em 1975 como um espaço de abertura para a produção artística contemporânea (Jordão, 2018; 2023), que posteriormente se estabeleceu como local de promoção e profissionalização de artistas⁷. Nessa instituição, na ocasião do evento inaugural da gestão desse antigo editor, nasceu a categoria que se consolidaria no discurso crítico e historiográfico desde sua emergência.

Embora a Geração 80 seja associada principalmente à produção pictórica, outras linguagens também integraram a exposição. Instalações e obras em cerâmica, madeira, ferro, borracha e vidro, sem referências diretas à pintura, também compuseram *Como Vai Você, Geração 1980?*. Bertolossi (2014, p. 41) aponta, com base nos “colunistas dos periódicos da época”, que “grafites pornográficos no banheiro, sapatos expostos num aquário, e até um manequim sem cabeça adornado como uma cantora lírica, com um vestido repleto de aranhas de borracha e um gravador escondido que entoava árias de *La Traviata*” integravam essa mostra, onde “performances também tiveram destaque”. No entanto, de fato, a maioria dos trabalhos expostos valia-se de linguagens mais próximas da pictórica, seja na forma de desenho, gravura ou propriamente de pinturas.

Nesse contexto, Frederico Morais⁸, autor do ensaio mais extenso da edição especial da *Módulo* que fez as vezes de catálogo da mostra, definiu essa “geração” privilegiando a linguagem mais presente na exposição em oposição à vanguarda anterior. Segundo ele, a “nova pintura, que muitos definem como antiautoritária” seria

[...] 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 neoinformalismo ou neofigurativismo (Morais, 1984a).

7. Ver as mudanças da gestão defendidas pelo marchand Rubem Breitman em “No Parque Lage, uma nova proposta para o ensino da arte” (1980) e “A ‘nova’ escola de artes visuais: o compromisso com o aluno e seu tempo” (1979) – cujo conteúdo defensor de uma gestão produtiva do tempo do aluno talvez possa ser compreendido como uma oposição à ideia do *lazer-criativo*, método que orientava a gestão anterior de Gerchman (Jordão, 2023). Sobre o Parque Lage, ver também a tese de Saldanha (2019).
8. Frederico Guilherme Gomes Morais nasceu em Belo Horizonte em 1936, mas se tornou reconhecido como crítico no Rio de Janeiro, cidade para a qual se mudou no ano de 1966. Nessa cidade, escreveu para as colunas de artes plásticas dos jornais *Diário de Notícias* (1966-1973) e *O Globo* (1975-1987). Também coordenou o Setor de Cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) (1969-1973) e a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1986-1987). Lecionou na Pontifícia Universidade Católica do Rio (PUC-Rio) e na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (Uerj) e define-se como autodidata. Para mais informações sobre a trajetória do crítico, ver Tejo (2017).

Assim, o crítico logra associar ideias que vinha defendendo desde o fim da década anterior à produção contemporânea. Por exemplo em 1979, também na *Módulo*, quando se perguntava *Arte brasileira: anos 70, o fim da vanguarda?* e respondia que os artistas, “libertos da camisa de força da vanguarda [...] que nos anos 1960 transformou-se em autêntica guerrilha artística, sentem-se, hoje, livres para pintar” (Morais, 1979a, p. 58).

Essa mudança, essa nova pretensa liberdade nacional, entretanto, parecia não se dar dissociada do que se produzia no exterior. Três anos depois, no ano de retomada das exposições do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro após o incêndio de 1978, mobilizando duas críticas publicadas anteriormente n’*O Globo* (Morais, 1979b, 1979c), Morais realizou *Entre a mancha e a figura*, exposição que reivindicava como “a primeira tentativa de se fazer um balanço da pintura brasileira face às tendências internacionais como o Neoexpressionismo e a Transvanguarda” (Morais *apud* Farias, 2009, p. 25). Dada a posição periférica do Brasil, essas tendências apareceram ali apenas por projeções das obras de artistas italianos (Sandro Chia e Enzo Cucchi), alemães (George Baselitz, Anselm Kiefer, Per Kirkeby, Salomé) e estadunidenses (David Salle e Julian Schnabel).

Assim, Frederico mediava e se associava à “tentativa de reescrever a história da arte” liderada “por historiadores de arte europeus” (Dossin, 2017, p. 265, tradução nossa), que se dava por meio das exposições *A New Spirit in Painting* (Royal Academy, Londres, 1981), *Zeitgeist* (Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1982), *Aperto 80* – inscrita na Bienal de Veneza de 1980 – e *Avanguardia, Transavanguardia* (1982), onde eram expostos alguns artistas projetados pelo carioca. Em ambas as ocasiões, os críticos e historiadores Christos Joachimides e Achille Bonito Oliva, respectivamente greco-alemão e italiano, revalorizam a linguagem pictórica opondo-se à arte conceitual, conciliando-a com uma defesa de um retorno da subjetividade do artista, isto é, igual a Frederico Morais em relação à Geração 80. Nas palavras do próprio Joachimides (1981, p. 14, tradução nossa):

Esta nova preocupação com a pintura está relacionada com uma certa visão subjetiva, uma visão que inclui tanto uma compreensão do próprio artista como um indivíduo engajado na busca da autorrealização quanto como ator no cenário histórico mais amplo. A visão subjetiva, a imaginação criativa, voltou a si própria e é evidente em uma nova abordagem da pintura. Artistas, não mais satisfeitos com a visão deliberadamente objetiva, estão começando a responder a seu ambiente, permitindo que essas reações sejam expressas sob a forma de imagens.

Essa mobilização de uma representação romântica do artista com ênfase na manualidade do seu trabalho e na sua subjetividade também era reivindicada pelo

crítico italiano, ao defender uma “atitude aberta e disposta à recuperação da imagem, do prazer da pintura, da habilidade manual e das práticas ligadas à produção artesanal” (Oliva, 1982, p. 32, tradução nossa) como parte da *transvanguarda*. Lançada na *Flash Art* por Oliva em 1979, tal categoria tomava, inicialmente, um grupo de artistas italianos – Enzo Cucchi, Francisco Clemente, Mimmo Paladino, Nicola De Maria e Sandro Chia – como fundamento de um movimento mais amplo em curso na produção artística, nomeado depois em livro como *Transvanguarda internacional* (1982). Com ela Bonito Oliva também expressava o outro pilar dessa tentativa de reescrita (europeia) da história da arte: a oposição ao modernismo, entendido como o paradigma estadunidense de Clement Greenberg (1997). Esse, na visão dos organizadores de *A New Spirit in Painting*, exposição que abriu os anos 1980 (Dossin, 2017), seria responsável pelas

[...] ortodoxias correntes [que] foram definidas há muito tempo pelos críticos americanos nos anos 1950 e alcançaram uma aceitação quase universal durante as décadas seguintes. Essas ortodoxias, que tinham alguma, mas de modo algum a validade completa, proclamaram agressivamente o trabalho que foi produzido em Nova York e nos arredores como sendo virtualmente a única arte universalmente aceitável (Joachimides, Rosenthal e Serota, 1981, p. 12, tradução nossa).

Frederico Morais, assim como no caso da defesa do retorno da pintura e da centralidade da subjetividade artística na produção dessa linguagem, também se apropriaria dessa outra oposição na definição da “Geração 80”. Valendo-se explicitamente das categorias criadas pelo crítico italiano, defendia que, “para o artista de hoje, não há nenhuma preocupação em superar, metódicamente, os ismos, evolução que Bonito Oliva denomina de ‘darwinismo linguístico’” (Morais, 1984a).

Desse modo, o crítico brasileiro, por essa mediação do debate e da produção artística do *retorno (europeu) à pintura* (Dossin, 2017) que circulavam no campo, uma verdadeira importação do debate crítico internacional⁹ realizada pelas suas exposições e pelas críticas de jornal, afirmava-se no campo artístico nacional como agente classificador de um movimento brasileiro correlato à voga internacional. A diferença brasileira reivindicada reside numa associação entre essa tal liberdade artística defendida internacionalmente e a conquista da liberdade política em curso no plano nacional. “Diretas já: geração 80: a resposta é a mesma: a luta contra toda forma de autoritarismo” (Morais, 1984a).

9. Para uma análise desse debate na crítica de arte, ver Couto (2011) e Reinaldim (2008).

Em São Paulo, críticos também mediaram esse debate por meio dos salões e museus, especialmente, Aracy Amaral¹⁰. Se no Rio é Frederico Morais quem produz um sentido da produção artística da década no campo carioca, em São Paulo é Amaral, então diretora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, que inventará *Uma jovem pintura em São Paulo* (Amaral, 2006b) na exposição *Pintura como Meio* em 1983 e *Uma Nova Pintura e o Grupo Casa 7* (Amaral, 2006b) em 1985. Com esses textos e exposições, a então diretora do museu universitário também inventava uma *jovem e nova pintura* na capital paulista, relacionando-a à arte internacional¹¹.

No entanto, há, também, uma diferença no processo de circulação desse retorno à pintura no caso paulista. Com a Bienal de São Paulo, os agentes inscritos no campo paulista logram trazer as próprias obras e ideias de que Frederico Morais se utilizava em suas tomadas de posição. Enquanto, no Rio, a circulação se dá, principalmente, pela mediação dos críticos já reconstituída, em São Paulo, também ocorre uma intermediação direta das obras de Markus Lupertz, A. R. Penk, Sandro Chia e Philip Guston, das ideias e pessoas associadas a esse *new spirit in painting*. Walter Zanini, inscrito na Bienal, convida o crítico greco-alemão para a 17^a edição, que, a fim de difundir sua produção, responde:

Com esta oportunidade, gostaria de perguntar se seria interessante para a Bienal ministrar a palestra *Zeitgeist – A fundamental change in the visual arts at the beginning of the Eighties* [...], por meio da qual seu público poderia obter informações e interpretações em primeira mão dos desenvolvimentos mais recentes nas artes visuais no cenário internacional (Joachimides, 1983, tradução nossa).

De modo que, em São Paulo, acontece também uma circulação direta das obras e ideias que vinham sendo reivindicadas pela crítica carioca e paulista. Dada a existência da bienal paulista, a segunda instituição do tipo criada no mundo, posterior apenas à Bienal de Veneza (Buchholz, 2022; Miraldi, 2020) e a “primeira grande bienal com ambições internacionais” fundada “fora do Ocidente” (Buchholz,

10. Aracy Amaral (1930), sobrinha-neta de Tarsila do Amaral, formou-se em Jornalismo pela Universidade Católica (1952), atuou como colunista de Artes Plásticas e posteriormente se especializou na área com estudos em Paris e pós-graduação, que a tornou a primeira doutora pela ECA-USP. Como docente da universidade, assumiu a direção do MAC-USP, museu onde já havia trabalhado como assistente de direção desde 1964, colaborando na organização de exposições e na montagem do acervo sob a gestão de Walter Zanini. Também ver Tejo (2017), para mais informações sobre a trajetória dessa agente.
11. Dos salões, ver os catálogos do 47º *Salão Paulista de Belas Artes* e do 11º *Salão Paulista de Arte Contemporânea*. Dos museus, ver os textos de Aracy Amaral (2006) sobre as exposições *Pintura como Meio* e *Casa 7*, organizadas por ela no MAC-USP.

2022, p. 31), a distância geográfica e temporal entre essa capital (semi)periférica e os centros da produção artística¹² pôde ser reduzida com o trabalho de intermediação possibilitado por essa instituição que, desde sua gênese, visava a realizar um processo de substituição de importações em matéria cultural (Alambert e Canhete, 2008).

Do lado dos produtores europeus, que intentavam reverter o viés estadunidense da história da arte, o campo periférico torna-se um terreno fértil para a promoção de suas ideias. Além do crítico greco-alemão, cuja viagem foi patrocinada pela bienal¹³, o italiano também realizaria suas incursões na periferia para difundir suas ideias e interpretações (Roels Jr., 1986a). Em suma, esse processo de circulação da pintura internacionalmente em voga ocorreu por duas vias principais. A primeira foi a mediação de críticos e curadores em São Paulo e no Rio de Janeiro, que, ao reivindicarem a produção dos grandes centros, difundiam a voga pictórica internacional e, ao mesmo tempo, enquadravam a arte brasileira como sua expressão. A segunda foi a intermediação de agentes e obras vinculados a essa produção, impulsionada pela Bienal de São Paulo. Foi essa instituição, inscrita no “circuito global das bienais” (Buchholz, 2022), que fortaleceu a pintura como a principal linguagem acessível aos artistas recém-chegados ao campo à época¹⁴. Assim, essa dinâmica de circulação, que atualizava a periferia difundindo as tendências do centro, construiu a pintura como um espaço possível para a atuação dos jovens artistas no Rio de Janeiro e em São Paulo na primeira metade dos anos 1980.

Abertura estética e política: os jovens artistas dos anos 1980

No “espaço do campo artístico como no espaço social, as distâncias entre os estilos ou os estilos de vida jamais se medem melhor do que em termos de tempo” (Bourdieu, 1996, p. 184). É essa dinâmica de disputa, travada entre os recém-chegados contra os estabelecidos, que está tanto nas questões colocadas no editorial que abre este artigo quanto na diferença entre os sentidos atribuídos às práticas artísticas que reconstituímos até aqui. De um lado, a prática experimental e crítica (institucional e política) dos 1970; e, de outro, a produção pictórica associada à subjetividade artística da década de 1980.

12. Sobre o uso das noções de centro e periferia num contexto de expansão da internacionalização (ou de globalização), ver Buchholz (2018).
13. Ver o conjunto documental 01-07328 no Arquivo Wanda Svewo da Fundação Bienal de São Paulo.
14. As bienais de Sheila Leirner consolidaram tal circulação. Especialmente em 1985 com a Grande Tela, espaço em que a produção de jovens brasileiros é contrastada com a internacional. Para uma análise dessa edição, ver Souza (2015).

Dito de outro modo, a chamada Geração 80 não se constitui estritamente pelo critério temporal da mera contemporaneidade dos artistas. Afinal, como observa Monteiro (2015), nem toda produção artística brasileira realizada no período integra essa chamada geração. Essa tal geração refere-se a uma parcela dos produtores que então entravam nesse campo que *marcou época*, “fez existir uma nova posição para além das posições estabelecidas” (Bourdieu, 1991, p. 181), por meio dessa classificação, instrumento de luta dos críticos que produziu certos artistas como parte dessa categoria geracional. Em síntese, Geração 80, *falso conceito*, é uma *noção classificatória*, daquelas que “têm como função primeira permitir localizar *conjuntos práticos* tais como pintores reunidos em uma exposição marcante” (Bourdieu, 1996, p. 399, itálicos do autor).

Os vieses de seleção desse conjunto foram reconhecidos pela própria crítica de arte na ocasião. Dos 123 artistas que expuseram no Parque Lage, 85 pertenciam ao eixo Rio de Janeiro-São Paulo (69%), sendo 67 nascidos no Rio e 18 em São Paulo. Entre os cariocas, quase metade era estudante da própria Escola de Artes Visuais do Parque Lage, enquanto metade dos paulistas estudavam na Faap e metade na Escola Brasil¹⁵. “A rigor, portanto, tratou-se de uma exposição carioca com apêndice paulista” (Morais, 1984b). Ressaltamos, portanto, além do marcador regional como viés da exposição, a inscrição institucional da maioria dos artistas que dela participaram. Por exemplo, como recorda Monteiro (2015, p. 39):

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 pintura¹⁶.

Inscritos num espaço em que circulava a voga pictórica, importada do centro, os artistas recém-chegados estabelecem relações com ela. Apropriam-se dessa linguagem, de modo que, assim, contrapõem-se à arte então estabelecida por *aqueles que precedem*. Para os recém-chegados, era “o máximo todo mundo pintar. Um tempo atrás

15. Dados retirados de Morais (1984b).

16. Vale dizer, no entanto, que iniciativas em diversas outras linguagens também faziam parte do programa da escola.

era quase uma vergonha. Você tinha que fazer gravura, vídeo-texto, arte conceitual, brincar de enigma, botar caixinha de fósforo e um pincel, sabe..." (Leonilson, 1985). Ademais, logo após reivindicar a oposição, o artista expõe outros termos do contraste, que ia além do meramente formal: "Você tinha que ser socialista – essas coisas que a gente detesta" (Leonilson, 1985). Formada por artistas nascidos nos anos 1960, a Geração 80 amadureceu já em meio à abertura política, num Brasil em vias de redemocratização, o que os distanciou das experiências de resistência e engajamento da geração anterior. Como argumenta Canongia (2010, p. 61), o discurso combativo dos anos 1960 e 1970 lhes soava anacrônico.

Acrescenta-se a esse quadro a mudança de paradigma operada ao longo da redemocratização pelos agentes que adentram o campo na década de 1960 em favor do *ativismo institucional*, forma de atuação política realizada no interior das instituições artísticas centrada na especificidade das demandas dessa atividade (Jordão, 2018). Uma nova modalidade de ação artística e política que teria substituído o *frentismo* e o *ativismo da obra* e, assim, alterado a relação entre arte e política que passa a se distanciar das

[...] tradicionais noções de engajamento, militância, resistência, oposição e marginalidade a que normalmente associamos as obras, práticas e as atuações que faziam do confronto artístico um sucedâneo do conflito político-social ao longo dos anos 1960 e 1970 (Jordão, 2018, p. 89).

Depois dessa "requalificação do fazer político" (Jordão, 2018, p. 89), diferentemente de agentes das gerações anteriores – marcados, segundo Ridenti (2005), por uma estrutura de sentimento romântico-revolucionária – que se valiam da política em suas reivindicações artísticas e militavam "por uma resistência, ao mesmo tempo, aos regimes ditoriais e à influência dos modelos europeus e norte-americanos" (Fialho, 2005, p. 690), os artistas que entravam no campo no início dos anos 1980 se afastavam do postulado engajado da arte, ao passo que se associavam à pintura contemporânea internacional. Inscritos numa conjuntura política em que já se delineava a abertura democrática, posterior à disputa cultural entre a turma da "patrulha ideológica" e a "contracultura" (Ridenti, 2014), defendiam a um só passo que "a utopia de fazer com que a arte transforme a realidade já faliu – [como] diz[ia] Senise" (Roels Jr, 1986b) e que a "pintura hoje no Brasil se preocupa em ser internacional, em usar um vocabulário internacional" (Carvalhosa, 1985).

Junto a essa reivindicação artística de defesa do uso do *vocabulário internacional*, assim como Leonilson e Daniel Senise, Carlito Carvalhosa (1985, grifos nossos) expressa uma tomada de posição política – similar à citada do artista carioca. Segundo ele:

O fim do projeto nacionalista de pintura *não é resultado de uma maior alienação dos pintores de hoje*, mas de um processo que ocorre em toda a cultura. Mesmo o projeto modernista, a ideia de mudança constante, de evolução e exploração da linguagem, chegou a um ponto onde a mudança virou variação. Ela perdeu seu potencial criador porque o excesso de mudança torna-a indiferente. *Não há mais uma crença coletiva num projeto de cultura. Eu acho natural que aquele sentido de militância e pesquisa que a arte tinha deixe espaço para uma atitude mais individualista por parte dos artistas. Ela é sem dúvida mais subjetiva, mais particular, mas também significa uma aproximação mais direta com os meios*, um uso mais livre de todo o arsenal acumulado pela arte. É uma espécie de vale tudo.

Um vale tudo, no entanto, em termos específicos de linguagem. Diferente, portanto, dos artistas da *Malasartes*, que criaram uma revista numa tomada de posição de grupo que, na perspectiva de José Resende (2023, p. 315), um dos próprios agentes, “surgiu como modo de aproximar pessoas descontentes com o que estava acontecendo com os trabalhos de arte, e que buscavam discutir o lugar marginalizado em que se encontravam as produções”, visando a intervir no meio fazendo uma *análise do circuito* (Brito, 1975). E dos artistas da *Rex Gallery*, que se valem da forma utilizada no mercado de arte para fazer “uma piada (séria) do mercado de arte” (Santos, 2012, p. 12) conjuntamente a uma “crítica ao consumo e ao sistema de arte, ‘considerando as galerias comerciais como profissionalmente despreparadas para acolher obras de vanguarda’” (*Idem*, p. 16). Em contraste com essas práticas dos predecessores, os artistas da década de 1980, associando-se à linguagem internacional, reivindicam um uso livre e individualizado do próprio meio artístico sem se contraporem ao mercado de arte ou a outras instituições artísticas. Daniel Senise, por exemplo, afirmava que “[sua] pintura [estava] se definindo como um tipo de discurso interno” (Tela, 1985), e Luiz Zerbini dizia que “todo mundo [estava] trabalhando com o mercado”, o que “é uma coisa superimportante para a gente” (*Idem*).

Assim, o uso da pintura internacional mediada e intermediada pela crítica e pelas instituições nacionais, que, em seu contexto de origem, assumia um significado de reabilitação da tradição nacional (Dossin, 2017), no Brasil em vias de sair da ditadura, torna-se uma tomada de posição cosmopolita de abertura estética e política.

Desse modo, artistas recém-chegados ao campo num momento de força da linguagem pictórica internacional, apropriada em suas tomadas de posição iniciais, são classificados como parte de uma nova geração, em contraposição aos artistas que os precedem, pela associação a esse *retorno à pintura*. Esse tal retorno (europeu) à pintura, cuja circulação no campo periférico reforça a disputa no centro, torna-se a plataforma possível para uma nova leva de produtores artísticos que, “expulsando” os estabelecidos “continuamente para o passado” (Bourdieu, 1996, p. 182), passam

a existir como uma nova geração artística brasileira. A conjunção entre as tomadas de posição desses produtores com o trabalho de classificação da crítica, realizado tanto em âmbito especializado quanto nas mídias de circulação mais ampliada, institui os criadores como uma nova geração pela associação à tal “nova” pintura. Assim, produz-se o movimento de translação característico da entrada de novos agentes num campo descrito por Pierre Bourdieu (1996), o fundamento social do seguinte depoimento gentilmente concedido a um dos autores por Nuno Ramos (2022), artista que iniciou sua carreira nesses tempos: “Havia uma coisa no Brasil, que era engraçado, que era a necessidade de uma geração. No rock, em tudo. De uma necessidade de um pós-ditadura. Assim: ‘Ah, então, é isso o novo cinema, o novo não sei o quê’. E a gente estava nesse frenho”.

Abertura estética e econômica: galerias e galeristas de arte contemporânea

Não é só por meio dos novos artistas que o campo muda. Esses novos produtores encontram outros recém-chegados que facilitam sua rápida ascensão: os galeristas de arte contemporânea. A emergência desses agentes e seu estabelecimento como intermediadores centrais da produção artística são a transformação estrutural que condiciona a entrada precoce desses produtores no campo. O ofício desse tipo de agente, o galerista, termo que se impôs frente ao *marchand*, anteriormente utilizado para definir o agente responsável pela venda dos trabalhos de um artista, se refere “a todo um conjunto de tarefas incluindo a venda, mas também a valorização do trabalho dos artistas representados pela galeria” (Quemin, 2021, p. 10, tradução nossa). Seria apenas na segunda metade do século XX que emergiria a figura paradigmática do tipo de agente que representa o galerista contemporâneo (Quemin, 2021). Esse, também segundo Alain Quemin, define-se não somente pelo trabalho de venda e promoção – ou, nos termos de Bourdieu (1996), de invenção da demanda – do trabalho de um artista, mas “ao enfatizar fortemente sua dimensão internacional” de atuação (Quemin, 2021, p. 45, tradução nossa).

No Brasil seria só na década de 1980 que emerge tal figura, da qual Thomas Cohn – cuja atuação se dá em parceria com Luisa Strina – talvez seja paradigmático. Antes dele, Jean Boghici, definido como um mestre por Cohn em entrevista (2012), já tinha atuado internacionalmente lançando Antonio Dias em Paris. Mas, com Thomas Cohn e outros galeristas emergentes nos anos 1980, manifesta-se um novo padrão de atividade desses intermediários centrais para o desenvolvimento das novas trajetórias artísticas. Para que elucidemos essa transformação no mercado, devemos retornar à maneira com que este se organizava anteriormente.

Somente no fim dos anos 1940, em 1947, no mesmo período em que desponta um conjunto de instituições culturais que institucionalizam a produção plástica moderna na cidade (Arruda, 2015), é aberta uma galeria de arte moderna na capital: “a Galeria Domus, na rua Vieira de Carvalho, considerada a primeira do gênero em São Paulo” (Durand, 2009, pp. 190-191). Mas é apenas no fim do decênio seguinte que há “uma sensível alteração no peso das lojas de pintura moderna” (*Idem*, p. 191) e, na década posterior, “entre 1959 e 1964”, que se organiza, “no eixo Rio-São Paulo, um mercado de galerias de arte moderna apoiado em bases mais profissionais” (Bueno, 2005, p. 389). Diferente, portanto, do estado anterior, marcado por uma relativamente baixa diferenciação interna. Estado em que arte e objetos ‘mundanos’ eram vendidos conjuntamente, numa “combinação de lojas de móveis modernos com galerias de arte, com a arquitetura moderna servindo de sustentação para as artes” (*Idem*, p. 388)¹⁷.

Isso se alteraria no decorrer dos anos 1960 e 1970. Como mostra Durand (2009, p. 201), no fim dos anos 1960, em São Paulo, as galerias de arte moderna substituem as de feitio acadêmico e, “pós 1967, elas começam a ostentar especializações até então inexistentes”. Assim, nessa conjunção entre o aumento da atividade leiloeira – isto é, do mercado secundário – e a diferenciação do mercado primário, a atividade dos galeristas começa se profissionalizar no trabalho de construção da reputação de artistas sem demanda.

No Rio, o galerista romeno Jean Boghici, à frente da galeria *Relevo*, devido à ausência de oferta da arte moderna (de Di Cavalcanti, Djanira e Guignard), então já associada à *Petite Galerie* e a Bonino, abertas um ano antes, inicia seu trabalho com os artistas da *Nova Figuração* com uma exposição de Antonio Dias. “Foi um sucesso de público esclarecido e artistas. Vendas quase zero. Mas foi um sucesso!” (Boghici, 2023, p. 306). A qualificação de sucesso subsequente à declaração do baixo retorno econômico dá a ver o padrão de atividade de galerista que se iniciava. Boghici, tendo conhecido a *Pop Art* durante uma viagem a Nova York em 1963, vale-se do apreendido no exterior para o aceite em sua galeria desse artista e de Rubens Gerchman, ambos artistas contemporâneos então sem reconhecimento. Mas, durante o trabalho de intermediação desses artistas sem demanda, “o que sustentava a galeria eram obras mais clássicas” (*Ibidem*). Sendo elas “obras antigas de Guignard, de Pancetti, Di Cavalcanti, de quando” esses artistas “não tinham contratos com” com as “galerias” Bonino e a *Petite Galeria*. “Eram obras de 1920 e 1930, coisas raras, e foi assim

17. Conforme depoimento de Jean Boghici (2023, p. 304), um dos fundadores da galeria *Relevo* no Rio, aberta em 1961, já “havia mercado de arte. Havia alguns marchands, mas não eram galerias. O [Joaquim] Tenreiro, que trabalhava com móveis e decoração, também vendia quadros”. Em São Paulo, a galeria *Ambiente* atuava do mesmo modo (Bueno, 2005)

que eu comecei a formar um acervo e começamos a vender” (*Idem*, p. 305). Em São Paulo não era tão diferente. Raquel Arnaud (2023, p. 445), galerista formada em “sociologia e política” e “história da arte no Museu de Arte de São Paulo, com o Wolfgang Pfeiffer”, cujo “primeiro marido era filho do Segall”, depois de trabalhar no Masp e na galeria *Collectio*, abre no ano de 1973 com uma sócia a primeira versão do que viria a ser o Gabinete de Arte Raquel Arnaud (e atual Galeria Raquel Arnaud). Historicamente associada a artistas construtivistas da *Escola Brasil*, conta que “vendia quadros impressionistas e modernos e, com o lucro, comprava material para os artistas fazerem trabalhos. Eu investia neles, o que foi importante para mim, mas para eles também” (Arnaud, 2023, p. 443).

Assim, parte dos lucros da produção modernista era revertido em investimentos na arte contemporânea ainda sem valor. No entanto, apesar dessa semelhança de estratégia, há diferenças de padrão de atuação entre o galerista romeno e Arnaud, que, diferente do primeiro, já não atuava mais a partir da lógica de antiquário, buscando localizar e lucrar com uma produção antiga e esquecida (Bueno, 2005). De todo modo, tais depoimentos mostram como entre as décadas de 1960 e 1970, em contraste com a baixa diferenciação interna das décadas anteriores, emerge um padrão de atividade mercadológica da arte cada vez mais especializado, marcado pela invenção da demanda do trabalho artístico em ciclo longo; em parte condicionado pelo *boom* do modernismo nacional no mercado secundário, que perdurou durante o (concentrado) milagre econômico – já bem analisado por Bueno (2005, 2012) e Durand (2009). Dado que, com o escoamento das obras modernistas produzido durante esse *boom*, “em meados da década de 1970, a maior parte da obra dos modernos brasileiros, assim como a dos acadêmicos, estava fora do alcance do público, na casa de colecionadores particulares”, o “sistema de leilões entrou em declínio e as pequenas galerias passaram a dar o tom do mercado” (Bueno, 2012, p. 92).

É nesse contexto que, na década seguinte, outros recém-chegados a esse mercado se associam aos jovens artistas da tal nova geração, tanto no Rio quanto em São Paulo.

Na capital carioca, em 1983, Thomas Cohn (1935-2018), judeu alemão que chega ao Brasil em 1962 após uma estadia no Uruguai, “onde trabalhava com importação de aparelhos médicos” (Cohn, 2023, p. 567), abre em Ipanema, em parceria com a ex-esposa Myriam Tenenbaum Cohn, uma galeria que levava o nome do marido. Filho de pai colecionador de gravuras dos expressionistas alemães, parte delas reconvertida em capital econômico para a abertura da galeria (Entrevista, 2012), após alguns anos de atuação como colecionador comprando obras no mercado nacional e internacional, abre a Thomas Cohn Arte Contemporânea – depois rebatizada de Galeria Thomas Cohn. Segundo ele, “duas etapas da mesma empreitada” (Cohn, 2023, p. 571). Se, nos 1970, colecionava obras de artistas ainda sem grande reconhecimento

como Antonio Dias, Gerchman, Roberto Magalhães, Gaston Manuel Henrique, José Rezende, Waltercio Caldas, Tunga (Cohn, 2023, p. 571; Entrevista, 2012), nos anos 1980 volta-se aos artistas recém-chegados ao campo. “Nós sempre nos colocamos de forma a trabalhar com tendências e artistas emergentes no mercado”, porque “a jogada era sempre trabalhar com artistas jovens, tentar lançar novos nomes, mudar as regras do mercado, de certa forma. Tomar posições” (Cohn, 2023, p. 569), e “nunca trabalhar com aquilo que outras galerias já consagraram” (*Idem*, p. 573). Assim, a Thomas Cohn fez “– de parceria com a Luisa Strina – a primeira individual de um artista da nova geração (Leonilson)” (Cohn, 1985) e “depois a primeira exposição coletiva da nova geração no circuito comercial no Brasil” (*Idem*) – com Ciro Cozzolino, Leonilson, Leda Catunda e Sergio Romagnolo, aqueles lançados por Aracy Amaral no MAC-USP.

Em São Paulo, dois anos depois, João Manoel Sattamini, também atuante na área de exportação comercial, depois de atuar como “colecionador de arte há sete [anos] e durante o ano de 1984” como “sócio da marchand Regina ‘Boni’, em sua portentosa galeria São Paulo” (Gomes, 1985), abre uma galeria na rua Artur de Azevedo, em Cerqueira César; em parceria com o arquiteto ex-diretor do Parque Lage Rubem Breitman e “o cenógrafo paulista Philippe Crescenti” (Gomes, 1985). A Subdistrito Comercial de Arte, “uma galeria focada em artistas da Geração 80, [que] fechou contrato” com todo o grupo da Casa 7, também lançado por Aracy, “e comprou cinco painéis de cada um” (Andrade *et al.*, 2008, p. 190). O artista Rodrigo Andrade “ainda [lembra] do bolo de dinheiro que [distribuíram] entre [eles]” (*Ibidem*). Com uma estratégia semelhante à de Cohn, Sattamini afirmava: “queremos identificar tendências” (Gomes, 1985). Assim, também apostava e investia nos artistas emergentes, “os jovens”, que, segundo suas próprias palavras, “representam uma perspectiva mais fácil e tranquila de trabalho” (Gomes, 1985). Isto é, mais fácil de investir, dada a relativa baixa constrição de oferta desses artistas ainda não associados a nenhuma galeria, e de obter rendimentos, dadas as maiores possibilidades de retorno; pois, segundo o próprio galerista, é

“[...] nessa faixa mais nova que se consegue maior valorização. Eu não posso fazer nada para aumentar a liquidez de um Portinari ou valorizar um trabalho seu, mas posso trabalhar melhor com Daniel Senise, por exemplo, cujos trabalhos custavam US\$ 800 (Cz\$ 56 mi) há dois anos e hoje alcançam US\$ 3 mil (Cz\$ 210 mil)”, afirma Sattamini (Gonçalves Filho, 1987).

Esse padrão de atividade mercadológica da arte que incluía o investimento e a valorização da produção jovem foi explicitamente materializado na mesma edição da revista que abre este artigo. Nela, Thomas Cohn (1985) expõe o modo de atuação da sua

[...] galeria sobre um tripé: a) referência nacional: os grandes artistas brasileiros contemporâneos (Iberê Camargo, Amílcar de Castro, Antonio Dias – futuramente Frans Weismann, Rubem Valentim etc.). Sem esquecer um Dudi Maia Rosa. b) referência internacional. Até agora Tony Cragg e Robert Kushner. Já escalados Anish Kapoor e dois pintores alemães. c) os novos, respeitando o critério [...] observação, coletiva, individual.

O galerista atuava, portanto, em três pilares. Primeiro, trabalhando com i) os artistas nacionais mais velhos já estabelecidos. Segundo, com ii) atenção especial à dimensão internacional de atuação, seja pela importação da “referência internacional” ou pela exportação da produção nacional realizada em uma “exposição de grupo no Exterior” (Cohn, 1985), com Antonio Dias e os jovens da exposição feita com Luisa Strina (Entrevista, 2012) na feira de arte “Arco, Madrid – Fevereiro/1984” (Cohn, 1985). E, por fim, pelo iii) investimento nessa produção artística nacional dos agentes mais jovens do campo. Assim, inaugura-se um novo padrão de atuação do galerista que investia na arte jovem¹⁸ e posicionava uma galeria brasileira no que viria a se estabelecer como o principal circuito internacional do mercado de arte, o das feiras (Buchholz, 2022). Desse modo, com Thomas Cohn Arte Contemporânea, “lembra por certos agentes como uma das primeiras galerias a investir na internacionalização do mercado” (Fialho, 2006, p. 320, tradução nossa), a dimensão internacional também passa a se acentuar como parte integrante do mercado de arte brasileiro.

Essa atuação organizada nesses três pilares difere bastante dos tipos de galerista que atuavam nos estados anteriores do mercado identificados por Bueno (2005, 2012). Enquanto o tipo dos pioneiros paulistas, que emergem no fim dos anos 1940 e durante os 1950, trabalhavam “de forma mais espontânea, o fizeram reunindo em torno de si os artistas mais procurados”, e os galeristas do segundo tipo, das décadas de 1960 e 1970, “já movidos por uma lógica de mercado, adotaram o procedimento dos antiquários: localizaram uma produção antiga e esquecida, a obra dos modernistas” (Bueno, 2005, p. 398), o galerista de arte contemporânea da década de 1980 organiza um padrão de trabalho focado na arte contemporânea, nacional e internacional. De tal modo que, produzindo valor para a produção emergente, dos “novos”, foi possível, ao menos até antes da crise do governo Collor, que um agente como *Fábio Miguez, o artista mais jovem* (1985) a participar da bienal paulista, conjugasse de forma precoce o rendimento simbólico de integrar tal exposição ao rendimento econômico que o fez ser descrito nos jornais como

18. Anteriormente, os galeristas atuavam por consignação (Bueno, 2012).

[...] um *pintor por profissão*. Praticamente apadrinhado por João Sattamini, não só ele, como o resto do grupo [Casa 7] tem sobrevivido com o dinheiro da venda de seus trabalhos para a galeria. Dos sete quadros de Fábio expostos na Bienal, dois já estão vendidos para João Sattamini. Uma tela de Fábio custa, em média, de 8 a 10 milhões de cruzeiros. “Não pensem que estou rico”, diz ele, “o que ganho dá para comprar material e para novos quadros e para me manter” (Fábio Miguez, 1985, grifos nossos).

Considerações finais

O média-metragem *Tela s/ tinta* (1985) oferece um retrato privilegiado da cena artística que reconstruímos ao longo deste artigo. A certo ponto do filme, Luiz Zerbini afirma que: “Agora todo mundo está trabalhando com o mercado e agora está tendo saída para os trabalhos. [...] Porque precisa ter um retorno. Por mais que você seja *underground* e louco, aquele artista mesmo. Isso não existe mais. É uma coisa que não tem solução”.

Nele encontramos diversos outros depoimentos que reiteram essa percepção de Zerbini. O artista Luiz Ernesto, por exemplo, dizia que “uma coisa bastante significativa que surge a partir de Geração 80 é uma mudança – não só do artista, mas também das galerias – na relação do artista com o mercado” (*Tela*, 1985). De modo semelhante, Luiz Áquila, professor de muitos dos que foram lançados no Parque Lage, expunha tal relação pelo contraste entre as possibilidades de venda no início de sua carreira e as que começavam nesse circuito e período. Segundo ele, “a coisa foi ficando viável. A gente via os jovens pintando e de repente eles não ficavam mais – como na nossa geração – se queixando no botequim de não ter dinheiro para trabalhar” (*Tela*, 1985). Leonilson, por sua vez, acreditava que o “dinheiro [estaria] trocando de mão” (*Idem*) e por isso outros colecionadores estariam comprando os trabalhos dos jovens. Na mesma direção, Thomas Cohn afirmava que “a verdade é que também existe uma geração 80 de compradores, tanto em São Paulo quanto no Rio” (*Idem*) e que, então, uma ponte entre artistas, galeristas e colecionadores “fatalmente aconteceu” (*Idem*). Já o galerista João Sattamini fundamenta suas estratégias analisadas acima numa reivindicação do que a colecionadora “Pegg Guggenheim dizia: ‘compre o artista de sua geração. Você é jovem e acredita no seu futuro, então acredite também no futuro dos artistas da sua geração’” (*Idem*)¹⁹.

19. Agradecemos encarecidamente a Malu de Martino o compartilhamento de seu filme, cujos depoimentos aqui citados foram levemente editados para adequação à norma escrita, respeitando sempre o conteúdo e o sentido das falas originais.

Esse quadro contrasta fortemente com a situação descrita para os anos 1970. Como analisou Fabrícia Jordão (2018, p. 117), o mercado de arte de então não atuava “como instância ativadora e agenciadora da produção”, pois estava voltado à consolidação do modernismo já canonizado, que circulou sobretudo no mercado secundário (Bueno, 2005; Durand, 2009). Na década seguinte, a emergência das galerias de arte contemporânea altera esse padrão. Voltadas à promoção de jovens artistas, inclusive em âmbito internacional, essas instituições assumiram papel de intermediação central, inaugurando um mercado capaz de organizar, valorizar e legitimar a produção contemporânea.

Essa mudança notável para os jovens teria ramificações estruturais para além do sucesso precoce desses novos “pintores”. Como, por exemplo, compreender o depoimento de artistas como Ricardo Basbaum e Alexandre Dacosta, que também participaram da exposição no Parque Lage, mas que insistem que “as galerias estariam fechadas para os jovens artistas”?²⁰ Contrastado com as inúmeras evidências do contrário, fica claro que tais instituições estavam fechadas para *alguns* jovens apenas. Especificamente aqueles que não produziam em consonância com a pintura hegemônica do período e, portanto, distanciavam-se do recém-criado rótulo.

Nesse sentido, conviria examinar casos que auxiliam a perceber tais efeitos. Um outro exemplo possível é o do artista Gervane de Paula. Assim como outros nomes discutidos, Gervane integrou a exposição carioca e foi classificado como parte da Geração 80 nesse contexto. Segundo o próprio artista, sua produção da década, mostrada no Parque Lage com pinturas figurativas como *As filhas do fazendeiro* (1983)²¹, caracterizava-se como “uma pintura mato-grossense que sai do particular para o nacional” (*Tela*, 1985)²². Com elas, o artista se alinhava, a seu modo, à voga pictórica da década – vista pela apropriação da obra de Philip Guston realizada em *KKK visita o Pantanal* (sem data)²³ e na tela *Sem título* (1981-1985)²⁴, nas quais conjuga as figuras da Ku Klux Klan típicas do estadunidense exposto na bienal de 1981, primeiro, com a paisagem do Pantanal e, segundo, junto à figuração de um homem negro. Dife-

20. “No Brasil, essa mutação ainda era do fim de uma dominação ditatorial do Estado, então o mercado era recebido como uma libertação. [...] O que, olhando retrospectivamente, o que me deixa surpreso ao longo desses anos todos é perceber que de fato nós não fizemos, naquela época, o que talvez fôssemos demandados, né? A gente seguiu fiel às nossas práticas. Não abrimos mão das nossas práticas e o mercado também não fez muito esforço em nos formatar para caber naqueles mecanismos. A gente seguiu fazendo como a gente achava que tinha que fazer. Então ninguém se interessou, não veio um Capital nos apoiando especificamente e a gente seguiu os nossos caminhos” (Monachesi e Alzugaray, 2023).
21. Disponível no catálogo da exposição do artista e na *Encyclopédia Itaú Cultural* (*As filhas do fazendeiro*, 1983).
22. Sobre dinâmica semelhante em outro contexto, ver Dimitrov (2022).
23. Ver em Gervane de Paula, 2024, p. 28.
24. Ver em Gervane de Paula, 2024, pp. 26-27.

rentemente, porém, de muitos artistas ali lançados – como os paulistas estudantes da Faap ou os cariocas Beatriz Milhazes e Daniel Senise – e apesar de estar presente em coleções privadas e públicas, Gervane só teve sua primeira individual em uma instituição do eixo Rio-São Paulo em 2024, na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Claro que outros marcadores sociais da diferença, para além dos etários, também podem ter operado no distanciamento desse artista negro centro-oestino em relação aos polos e instituições do campo artístico brasileiro. Como apontou Thierry Freitas, curador da retrospectiva na Pinacoteca, “ele foi um dos únicos artistas autodeclarados negros entre os 123 participantes” (2024, p. 12) de *Como Vai Você, Geração 80?*. Assim, a exemplo dos percursos de Basbaum e Dacosta, uma análise detida da carreira de Gervane de Paula poderia contribuir para adensar a reflexão acerca dos efeitos da construção dessa Geração 80 durante o contexto de sua emergência e depois dele, relacionando-a com outras formas de diferenciação social.

Embora tenhamos nos detido sobretudo na gênese da categoria e em um conjunto de produtores a ela associados, é preciso dizer que esse trabalho de construção de uma “geração” estendeu-se até o início do século XXI, visível em sucessivas exposições de revisita – como *2080* (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003), *Onde Está Você, Geração 80?* (2004) e, mais recentemente, *Fullgás* (Centro Cultural Banco do Brasil, 2025), esta última já marcada por uma abordagem mais pluralista e descentralizada em relação à consagrada versão da Geração 80. Além de ter sido disputado também por outros críticos do período, notadamente Roberto Pontual com *Explode geração!*, livro não analisado neste texto, o qual foi publicado no mesmo ano da fatídica exposição com intermediação daquela trinca de curadores²⁵.

A necessidade de compreensão das nuances e diferenciações internas à produção iniciada na década da redemocratização, a qual o exame de diversos grupos e filiações demanda – como, por exemplo, no plano da crítica carioca, da disputa supracitada entre críticos; ou, no caso de artistas paulistas, das diferenças entre os artistas da Faap e do grupo Casa 7 –, no entanto, não se opõe à análise mais geral esboçada neste artigo. Com essa visada direcionada à “Geração 80”, foi possível compreender tanto os embates que definiram uma ideia acerca da produção artística do período, quanto os condicionantes sociais dessa disputa dissimulados por essa classificação: a circulação internacional de um modelo artístico e intelectual operada por agentes e instituições artísticas do eixo Rio-São Paulo e a emergência de novos intermediários nesse campo. Dois processos que deram sentido e iniciaram a institucionalização da produção artística jovem – sobretudo, carioca e paulista – que entrou para a história da arte brasileira como uma Geração 80.

25. Sobre as ideias defendidas nesse livro, ver análise de Chiarelli (2010).

Em suma, como já havia afirmado Maria Amélia Bulhões, “o que se pode observar na abordagem do campo artístico nos anos 1980, no Brasil, é uma grande expansão e o fortalecimento da cena artística em termos do eixo Rio-São Paulo” (2018, p. 67); o estabelecimento da internacionalização, na qual “nossa inserção [se deu] aceleradamente” (2018, p. 68); e a expansão da “importância legitimadora do mercado” (2018, p. 65) de arte. Três processos que condicionaram não apenas a emergência da Geração 80 analisada aqui, mas todo o desenvolvimento de diversas trajetórias artísticas iniciadas sob essa classificação.

Esperamos, assim, ter contribuído para a compreensão dos primeiros momentos em que esses processos se configuraram, alterando as condições de exercício das artes visuais no Brasil durante a redemocratização e definindo parâmetros que marcariam o campo ao menos até a virada do século XXI. Ao reconstituir a gênese da ideia de “Geração 80” e a circulação internacional de conceitos e obras então em voga, procuramos apresentar os diferentes agentes, estratégias e efeitos implicados nessa classificação. A análise das galerias e de seus agentes, nesse sentido, permitiu ao menos iniciar um delineamento do mercado de arte contemporânea que se consolidaria nas décadas seguintes. São as e os galeristas de arte contemporânea que se estabelecerão como um dos principais intermediários da atividade artística, assumindo posições de destaque na seleção e promoção de novos nomes. Como, mais uma vez, indicou Maria Amélia Bulhões (2018, p. 68): “Os anos 1980 no Brasil são um belo caldo de ensaio para estudos desses processos”. Retomar essa formulação ao final não significa apenas reiterar uma leitura já existente, mas enfatizar que a análise da Geração 80 deve ser compreendida como chave de entrada para dinâmicas mais amplas, que transformaram de modo duradouro o campo das artes visuais no país.

Referências Bibliográficas

- ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyana. (2004), *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo, Boitempo.
- AMARAL, Aracy A. (2006a), “A arte num período difícil (1964-c.1984)”. In: *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*. São Paulo, SP, Brasil, Editora 34, pp. 318-330.
- AMARAL, Aracy. (2006b), *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos*. São Paulo, Editora 34.
- ANDRADE, Rodrigo; TASSINARI, Alberto & PALHARES, Taisa. (2008), *Rodrigo Andrade*. São Paulo, Cosac Naify.

- “A ‘Nova’ ESCOLA DE ARTES VISUAIS: um compromisso do aluno com o seu tempo”. (29 dez. 1970), *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 0-1. Disponível em <https://www.memorialage.com.br/>, consultado em 15/08/2025.
- ARNAUD, Raquel. (2023), “Entrevista”. In: TORRES, Fernanda Lopes & TELLES, Martha (orgs.). *O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970*. Rio de Janeiro, NAU Editora, pp. 440-446.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. (2015), *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século xx*. São Paulo, Edusp, pp. 273-353.
- AS FILHAS DO FAZENDEIRO. (1983), Gervane de Paula. Óleo sobre tela 132 cm x 147 cm. *Encyclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo, Itaú Cultural, 2025. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/87130-as-filhas-do-fazendeiro>, consultado em 18/11/ 2025. Verbete da *Encyclopédia*. ISBN: 978-85-7979-060-7.
- ASBURY, Michael. (2023), *Today is always yesterday: contemporary Brazilian art*. Londres, Reaktion Books.
- BERTOLOSSI, Leonardo. (dez. 2014), “Quem foi você, Geração 80?”. *Ciência Hoje*, 321 (54).
- BOGHICI, Jean. Entrevista. (2023), In: TORRES, Fernanda Lopes & TELLES, Martha (orgs.). *O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970*. Rio de Janeiro, NAU Editora, pp. 303-314.
- BOURDIEU, Pierre. (1996), *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo, Companhia das Letras.
- BUCHHOLZ, Larissa. (1º dez. 2018), “Rethinking the center-periphery model: Dimensions and temporalities of macro-structure in a global field of cultural production”. *Poetics*, 71: 18-32.
- BUCHHOLZ, Larissa. (2022), “The global rules of art: The emergence and divisions of a cultural world economy”. Princeton & Oxford, Princeton University Press.
- BUENO, Maria Lucia. (2016), “A condição de artista contemporâneo no Brasil”. In: QUEMIN, Alain & VILLAS BÔAS, Gláucia (ed.). *Arte e vida social*. Marseille, OpenEdition Press. <https://doi.org/10.4000/books.oep.575>.
- BUENO, Maria Lucia. (2005), “O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960”. *Sociedade e Estado*, 20 (2).
- BUENO, Maria Lucia. (2012), “O mercado de arte no Brasil em meados do século xx”. In: BUENO, Maria Lucia (org.). *Sociologia das artes visuais no Brasil*. São Paulo, Editora Senac São Paulo.
- BULHÕES, Maria Amélia. (2007), “Antigas ausências, novas presenças: o mercado no circuito das artes visuais”. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Arte brasileira no século xx*. São Paulo, Imprensa Oficial.
- BULHÕES, Maria Amélia. (2018), “A Geração 80 no Brasil, uma ousada e complexa expansão”. *ArteTeoria*, 2 (21): 61-68.
- BRITO, Ronaldo. (1975), “Análise do circuito”. *Malasartes*, 1: 5.

- CAMNITZER, Luis. (2007), *Conceptualism in Latin American art: didactics of liberation*. Austin, Tex, University of Texas Press.
- CANONGIA, Ligia (org.). (2010), *Anos 80: embates de uma geração*. Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- CARVALHOSA, Carlito. (mar. 1985), “Para uma atitude mais individualista”. *Arte em São Paulo*, São Paulo, 29.
- CHIARELLI, Tadeu. (1º jan. 2010), “Uma resenha, mesmo que tardia: Roberto Pontual e a sobrevida da questão da identidade nacional na arte brasileira dos anos 1980”. *ARS*, São Paulo, 8 (15): 92-103.
- COHN, Thomas. (mar. 1985), “O direito ao espaço”. *Arte em São Paulo*, 29.
- COHN, Thomas. (2023), “Entrevista”. In: TORRES, Fernanda Lopes & TELLES, Martha (orgs.). *O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970*. Rio de Janeiro, NAU Editora, pp. 567-577.
- COIMBRA, Eduardo & BASBAUM, Ricardo. (2019), “Tornando visível a arte contemporânea”. *Revista Concinnitas*, 20 (36): 99-103.
- COUTO, Maria de Fátima Morethys. (1º jul. 2011), “A pintura em questão: arte e crítica nos anos 1980”. *Revista Poiésis*, 12 (17): 17-28.
- COSTA, Marcus de Lontra. (1988), “A festa acabou? A festa continua?”. *Módulo*, 98: 31-39.
- DANTO, Arthur. (2006), *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo, Edusp.
- DIMITROV, Eduardo. (2022), *Regional como opção, regional como prisão*. São Paulo, Alameda.
- DOSSIN, Catherine. (2017), *The rise and fall of American art*. Londres e Nova York, Routledge.
- DURAND, José Carlos. (2009), *Arte, privilégio e distinção. Artes plásticas, arquitetura e classes dirigentes no Brasil, 1855-1985*. São Paulo, Perspectiva.
- “ENTREVISTA COM THOMAS COHN”. (2012), São Paulo. SP-Arte. 26 jun. 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4bZV8OUlnRk>.
- “FÁBIO MIGUEZ o artista mais jovem”. (1985), *Folha de S.Paulo*, 27 set.
- FARIAS, Agnaldo. (2009), “Anos 80/90 – um retrato em 3 x 4 a cores”. In: *80/90, modernos, pós-modernos, etc. / curadoria Agnaldo Farias*. São Paulo, Instituto Tohmie Ohtake, pp. 14-125.
- FIALHO, Ana Letícia. (set. 2005), “As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo”. *Sociedade e Estado*, 20 (3): 689-713.
- FIALHO, Ana Letícia. (2006), *L'insertion internationale de l'art brésilien: une analyse de la présence et de la visibilité de l'art brésilien dans les institutions et dans le marché*. Paris, França, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- FOSTER, Hal. (1996), *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge, The MIT Press.
- FREIRE, Cristina. (2006), *Arte conceitual*. Rio de Janeiro, Zahar.
- FREITAS, Thierry de. (2024), “Como é bom viver em Mato Grosso”. In: *Gervane de Paula: como é bom viver no Mato Grosso*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

- GERVANE DE PAULA: como é bom viver no Mato Grosso.* São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2024.
- GOMES, Márion Strecker. (1985), “São Paulo ganha um espaço esperto”. *Folha de S.Paulo*, 16 maio.
- GONÇALVES FILHO, Antônio. (1987), “Galerias investem no consagrado em 88”. *Folha de S. Paulo*, 29 dez.
- GREENBERG, Clement. (1997), “A pintura modernista”. In: FERREIRA, Glória & MELLO, Cecília Cotrim (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro, Funarte Jorge Zahar.
- GROSSMANN, Martin. (2001), “Arte contemporânea brasileira: à procura de um contexto”. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos, pp. 350-358.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (2005), *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70*. 5. ed. Rio de Janeiro, Aeroplano.
- JOACHIMIDES, Christos M. (1981), “A new spirit in painting”. In: *A new spirit in painting, catálogo de exposição* (Academy of Arts London, 15 janvier 1981 – 18 mars 1981). Londres, Royal Academy of Arts & Weidemfeld & Nicolson, pp. 14-16.
- JOACHIMIDES, Christos. (1983), [Correspondência]. Destinatário: Walter Zanini. Berlim, 25 julho 1983, 01-7309, Arquivo Wanda Swevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- JOACHIMIDES, Christos M. & ROSENTHAL, Norman & SEROTA, Nicholas. (1981), “Preface”. In: *A new spirit in painting, catálogo de exposição (Academy of Arts London, 15 janvier 1981 – 18 mars 1981)*. Londres, Royal Academy of Arts & Weidemfeld & Nicolson, pp. 11-13.
- KRAUSS, Rosalind E. (1986), *Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass., MIT Press.
- LEONILSON. (mar. 1985), “Um ponto na história”. *Arte em São Paulo*, 29.
- MAGGER, Sandra. (1984), [Correspondência]. Destinatário: Roberto Pontual. Rio de Janeiro, 11 maio 1984. 2 f. Cartão postal. Archives de la critique d'art de Rennes, Rennes, França.
- MALASARTES. (1975), Introdução. *Malasartes*, 1: 4.
- MARTINS, Flavia de Paiva Brites. (2024), *Retomada figurativa e reformulações discursivas no pós-64: Hélio Oiticica, jovens artistas cariocas, e a Nova Objetividade Brasileira (1965-1967)*. São Paulo, tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- MIRALDI, Juliana. C. (2020), *A arte disputa a Bienal de São Paulo: as condições de produção do gosto artístico dominante*. Campinas, tese de doutorado em Sociologia. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.
- MONACHESI, Juliana & ALZUGARAY, Paula. (2023), “Beba Geração 80”. *Revista seLecT_ce-LesTe*, 13 dez. 2023. Disponível em <https://select.art.br/beba-geracao-80/>, consultado em 10/11/2025.
- MOULIN, Raymonde. (2007), *O mercado de arte: mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre, Zouk.

- MORAIS, Frederico. (1979a), “Arte brasileira, anos 70: o fim da vanguarda?”. *Módulo*, 55: 50-60, set.
- MORAIS, Frederico. (1979b), “Abertura também na cor?”. *O Globo*, 8 jun.
- MORAIS, Frederico. (1979c), “O informalismo está de volta”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jul.
- MORAIS, Frederico. (1984a), “Gutch Natch herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você?”. *Módulo*, edição especial.
- MORAIS, Frederico. (1984b), “No currículo informal da Geração 80, a gênese social de sua arte”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 ago.
- “No PARQUE Lage, uma nova proposta para o ensino da arte”. (1980), *O Globo*. Rio de Janeiro. 16 mar. Disponível em: <https://www.memorialage.com.br>, consultado em 15/08/2025.
- NICULITCHEFF, Sergio. (2022), “Entrevista concedida a Gabriel Gonzaga”. São Paulo, 25 mar.
- OLIVA, Achille Bonito. (1979), “The Italian trans-avantgarde”. *Flash Art*, 92-93, 1º jan.
- OLIVA, Achille Bonito. (1982), *The international trans-avantgarde*. Milão, Giancarlo Politi Editora.
- QUEMIN, Alain. (2021), *Le monde des galeries*. Paris, CNRS Éditions.
- RAMOS, Nuno. (2022), “Entrevista concedida a Gabriel Gonzaga”. São Paulo, 17 ago.
- RAMOS, Nuno. (2023), “Entrevista”. In: TORRES, Fernanda Lopes & TELLES, Martha (orgs.). *O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970*. Rio de Janeiro, NAU Editora.
- REINALDIM, Ivair Junior. (2012), *Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil*. Rio de Janeiro, tese de doutorado em Artes Visuais, com ênfase em História e Crítica de Arte. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- RESENDE, José. Entrevista. (2023), In: TORRES, Fernanda Lopes & TELLES, Martha (orgs.). *O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970*. Rio de Janeiro, NAU Editora, pp. 315-33.
- RIDENTI, Marcelo. (2005), “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”. *Tempo Social*, 17 (1): 81-110, jun.
- RIDENTI, Marcelo. (2014), “Caleidoscópio da cultura brasileira (1964-2000)”. In: MICELI, Sergio & PONTES, Heloisa (orgs.). *Cultura e sociedade: Brasil e Argentina*. São Paulo, Edusp.
- RIDENTI, Marcelo. (2000), *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro, Record.
- ROELS JR., Reynaldo. (1986a), “O inventor da Transvanguarda”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jan.
- ROELS JR., Reynaldo. (1986b), “O artista retorna a si mesmo”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jun.
- SANTOS, Guilherme Marcondes dos. (2019), “Procuram-se (jovens) artistas”. In: GUERRA, Paula & DABUL, Lígia (orgs.). *De vidas artes*. Porto, Portugal, Universidade do Porto.

- SANTOS, T. A. (2012), *Escola de arte Brasil, depois de dois pontos uma experiência artística (e social) depois de 1968*. São Paulo, dissertação de mestrado em História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- SOUZA, T. M. de. (2015), *18ª e 19ª bienais de São Paulo: curadoria entre a prática e o debate no Brasil*. Juiz de Fora, Minas Gerais, mestrado em Artes, Culturas e Linguagens. Universidade Federal de Juiz de Fora, 5 mar.
- SAPIRO, Gièle. (2023), “L'américanisation des sciences humaines et sociales françaises? Une cartographie des traductions de l'anglais, de l'allemand et de l'italien en français (2003-2013)”. *Biens Symboliques/Symbolic Goods. Revue de Sciences Sociales sur les Arts, la Culture et les Idées*, 12, 2 maio.
- TELAS / tinta. (1985), Direção de Malu de Martino. (29 min.), son., color.

Resumo

Pintores por profissão: condições de exercício da arte no Brasil da década de 1980

Este artigo trata das condições sociais de produção artística no campo da arte brasileiro no início dos anos 1980, analisando tanto a gênese da controversa categoria Geração 80, quanto o estado do campo de então. Primeiro, reconstituímos a emergência dessa categoria em relação aos produtores recém-chegados ao campo que ela classificava, estabelecendo contrastes entre as tomadas de posição dos jovens artistas a ela associados e os modos de atuação dos artistas que ingressaram no campo anteriormente. Para não nos restringirmos ao espaço nacional, reconstituímos também a circulação internacional da voga artística do período no Brasil, o suposto *retorno à pintura*, que, por sua vez, se dá de diferentes maneiras devido às especificidades dos campos da arte carioca e paulista. Argumentamos que a gênese e o sentido da Geração 80 são produto dessa circulação internacional, condicionante das tomadas de posição de artistas e críticos no espaço nacional. Em seguida, analisamos uma das mudanças estruturais do campo que viabiliza o início das carreiras de artistas da tal Geração 80, a saber, a emergência de outros novos agentes: os galeristas de arte contemporânea. São esses outros recém-chegados ao campo que contribuem com a inserção e o sucesso precoce dos jovens artistas que iniciaram suas trajetórias durante o início da abertura política e econômica que se consolidaria no país no decorrer da década.

Palavras-chave: Artes visuais; Geração 80; Sociologia da Arte; Sociologia da Cultura.

Abstract

Painters by profession: conditions of artistic production in Brazil in the 1980s

This article addresses the social conditions of artistic production within the Brazilian art field in the early 1980s, analyzing both the genesis of the controversial category “Geração 80” and the state of the field at that time. First, we reconstruct the emergence of this category in relation to the newcomers it classified, establishing contrasts between the positions-takings by the young

artists associated with it and the modes of operation of those who had entered the field earlier. To avoid restricting ourselves to the national space, we also reconstruct the international circulation of the artistic trend of the period in Brazil, known a “return to painting”, which, in turn, took different forms due to the specificities of the Rio de Janeiro and São Paulo art fields. We argue that the genesis and meaning of the “Geração 80” are products of this international circulation, which conditioned the positions-takings by artists and critics within the national space. Next, we analyze one of the structural changes in the field that made possible the beginning of the careers of the so-called Geração 80 artists, namely, the emergence of other new agents: contemporary art gallerists. These newcomers to the field contributed to the early insertion and success of the young artists who began their trajectories during the initial phase of the political and economic opening that would consolidate in the country over the course of the decade.

Keywords: Visual arts; Geração 80; Sociology of Art; Sociology of Culture.

GABRIEL GONZAGA é mestrando em Sociologia na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: g.cardosogonzaga@usp.br.

GERMAN ALFONSO NUNEZ é pós-doutorando e leciona no Instituto de Artes da Unicamp. PhD pela University of the Arts London, fez pós-doutorado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, FFLCH-USP, e em Stanford, ambos financiados pela Fapesp. Recentemente editou uma coleção sobre os 75 anos do MAM-SP e é coeditor de *Barbarian Currents: Documents, Inventories and Ideas from Brazilian Media Arts* (Open Humanities Press). Membro do coletivo +zero, foi indicado ao Prêmio Pipa de arte contemporânea. E-mail: gancgana@gmail.com.

Os dados de pesquisa só estão disponíveis mediante solicitação.