EM QUE

VIVEMOS

EM PERIGO

OS ANOS

Ministério da Cidadania e
Museu de Arte Moderna de São Paulo
apresentam

OS ANOS EM QUE VIVEMOS EM PERIGO

Coleção | *Collection*
Museu de Arte Moderna de São Paulo

EM QUE VIVEMOS

EM PERIGO

OS ANOS

Apoio

Realização

mam

30 de abril a 28 de julho 2019

SUMÁRIO
TABLE OF CONTENTS

APRESENTAÇÃO 7
FOREWORD
Milú Villela

OS ANOS EM QUE VIVEMOS EM PERIGO 9
Marcos Moraes

OBRAS 35
WORKS

THE YEARS OF LIVING DANGEROUSLY 114
Marcos Moraes

CRÉDITOS 135
CREDITS

FOREWORD

Milú Villela
President of the Museu de Arte Moderna de São Paulo

The Museu de Arte Moderna de São Paulo showcases its relevant collection in an ever-innovative way. The exhibition *The Years of Living Dangerously* offers a glimpse into MAM's collection, focusing on the second half of the 1960s, a multifaceted period of the Brazilian art, and one that was crucial for the development of our production up to our present day. Curated by Marcos Moraes, the show brings together from pop trends to works of surrealist influence, many of which express the social and behavioral concerns that marked the era.

The fifty works on view enable a profound reflection on the Brazilian history of the 1960s. In this way, the audience will relive our past and be faced with the richness of the Brazilian art that, sowing fundamental topics for fifty years, has made it possible to enlarge the horizons of our avant-garde art crucially. The museum's creative educational proposals will also provide visitors with opportunities to reflect on the culture of that decade by engaging in stimulating activities and taking full advantage of the experience of visiting MAM.

APRESENTAÇÃO

Milú Villela
Presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo

O Museu de Arte Moderna de São Paulo exibe seu relevante acervo de forma sempre inovadora. A mostra *Os anos em que vivemos em perigo* traz um recorte da coleção focado na segunda metade da década de 1960, um período plural da arte brasileira, que foi fundamental para o desenvolvimento de nossa produção até os dias atuais. Com curadoria de Marcos Moraes, a exposição reúne desde a tendência pop até obras de filiação surrealista, muitas das quais exprimindo as inquietações sociais e comportamentais que marcaram aquela época.

As cinquenta obras exibidas permitem uma reflexão ampla sobre a história brasileira dos anos 1960. Desse modo, o público se reencontrará com nosso passado, mas também poderá ter uma dimensão da riqueza da arte brasileira que, semeando temas fundamentais há cinquenta anos, possibilitou ampliar, de forma decisiva, os horizontes de nossa vanguarda. A criativa ação educacional do museu também contribuirá para oferecer aos espectadores oportunidades de pensar sobre a cultura daquela década, envolvendo-se com atividades estimulantes e usufruindo plenamente da experiência da visita ao MAM.

Carlos Zilio Rio de Janeiro, RJ, 1944
Lute, 1967/98
Alumínio, resina plástica e serigrafia sobre plástico | *Aluminum, plastic resin, and serigraph on plastic*
5,8 x 10,5 x 17,5 cm
Coleção | *Collection* MAM, doação do artista | *gift of the artist*

OS ANOS EM QUE VIVEMOS EM PERIGO

Marcos Moraes | Curador

A destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas – é um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do final do século XX. Quase todos os jovens de hoje crescem numa espécie de presente contínuo, sem qualquer relação orgânica com o passado público da época em que vivem. Por isso os historiadores, cujo ofício é lembrar o que outros esquecem, tornam-se mais importantes que nunca no fim do segundo milênio, Por esse mesmo motivo, porém, eles têm de ser mais que simples cronistas, memorialistas e compiladores.

Eric Hobsbawm[1]

Prólogo

Como sugerido, a título de apresentação, é preciso trazer a ideia de que uma exposição de arte – como todo e qualquer recorte de um conjunto de informações ou artefatos, incluindo os objetos de arte – está sempre investida de um poder determinado pelas escolhas que engendrou. Assim, como outras operações similares, revelarão aos que a ela se juntarem no exercício do olhar, outras possíveis articulações, mas que apenas podem ser produzidas a partir de uma leitura, conjunta, e *a posteriori*, de sua concepção.

Não poderia ser diferente neste caso em que, respondendo ao convite para propor uma exposição trabalhando com o acervo do MAM, me foi dada a oportunidade de retomar o olhar sobre a Coleção, da qual me afastara, desde a última curadoria realizada no Museu. Claramente um desafio e uma responsabilidade que são inerentes ao compromisso de apresentar publicamente uma seleção, obviamente reduzida, diante da extensão da Coleção, e que, ainda assim, pudesse dar ao público sua dimensão, como um conjunto coerente e coeso.

1 Hobsbawn, Eric. *A Era dos Extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 (2ª ed.), p. 13.

A dificuldade multiplica-se ao levarmos em consideração que a mostra, em princípio, se seguiria a duas outras exposições que também trabalharam recortes da mesma Coleção: uma apresentando uma panorâmica, e outra, a seleção de recentes aquisições. Assim, a busca por uma proposição que pudesse, mais uma vez, ampliar os olhares sobre o conjunto de obras que constituem o acervo do Museu levou imediatamente a uma pesquisa sobre possíveis articulações de uma proposição com as demais exibições que integrariam a programação da Instituição e com as quais deveria estabelecer um estreito diálogo.

Inicialmente, ela foi prevista para acontecer em paralelo com a mostra do artista Yves Klein (1928-1962) e, em função de um desejado entrelaçamento temporal e conceitual, a proposta apresentou-se como um possível olhar sobre a produção brasileira da década de 1960 – período de efervescência cultural e absolutamente relacionado ao contexto, no qual as convulsões políticas e sociais transformam o país em um antropofágico caldeirão cultural que responde a essa dimensão ideológica que varre a *terra brasilis* sem deixar escapar qualquer rincão, sertão ou veredas.

Uma "terra em transe" é, talvez, como poderíamos identificá-la, deglutindo Glauber Rocha para assim a denominarmos e procurando uma forma de minimamente propor uma crônica do momento, planteando um diálogo entre dois tempos, conectados por uma mesma dimensão de realidade ou, ainda, de relação entre verdades e mentiras.

É preciso, aqui, retomar a referência do *Angelus Novus*, de Paul Klee (1879-1940), lido e profundamente interpretado por Walter Benjamin (1892-1940), como o anjo da História, olhando o passado como escombro, destruição, porém, interpretado pelos vencedores, como progresso. Olhar para o passado, como se fosse a mesma ação, é nos condenarmos a esse caminho ao qual o vento do Paraíso inexoravelmente nos impele? Da mesma forma, virarmos as costas para o passado significaria esquecê-lo e não vê-lo como ruína sobre ruína? Por outro lado, se, como propõe o mesmo Benjamin, revirarmos a história a contrapelo e a olharmos não como processo de afirmação da tradição, mas de questionamento e mobilização de outras perspectivas, será possível trazer à tona, entre outras, relações estéticas e políticas.

Que outras perspectivas são possíveis, ou suportáveis? Uma delas seria mergulharmos no jogo de ilusão proposto por Calderón de la

Barca (1600-1681) com *A vida é sonho?* O que é da esfera do real, do irreal, do suprarreal? Se é possível reescrever-se a história, e da mentira produzir a verdade, então é preciso não se deixar dominar pelo medo, mas sim pelo desejo, ou seja, o impulso de vitalidade, mesmo que sempre existam coisas que não se sabe, exatamente, como dizer e, ainda assim, seja preciso encontrar formas de apresentá-las. O sonho efetivamente acabou? Ou é a tomada de consciência de como vivemos que nos faz duvidar daquilo que vivemos?

Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones

O contexto brasileiro na década de 1960 e, particularmente, após o golpe de 1964, traz uma especificidade que o distingue, mas não o desvincula daquele da ordem mundial, de enormes mudanças, contestação dos regimes e estruturas estabelecidos, suas concomitantes transformações e perspectivas libertárias, pelas quais o mundo ainda não havia passado até aquele momento.

A proposta de olhar em retrospectiva – não de forma oportunisticamente comemorativa, e muito menos laudatória, mas sim na busca por uma possibilidade de captar o espírito da época na Coleção – acabou por contaminar-se do presente, no passado. Debruçar-se sobre as obras, literalmente entrando nas entranhas do Museu – as reservas técnicas –, não foi possível sem que essas ações fossem impregnadas da perspectiva pessoal, na qual afloraram as lembranças, envoltas na névoa das reminiscências do garoto que viveu seu cotidiano naqueles momentos.

Das gavetas das mapotecas, dos trainéis e paredes, os artistas, os títulos e, fundamentalmente, as obras clamavam por serem vistas, tocadas e trazidas à luz de outros olhares. Essas relações, pouco a pouco, se colam aos *flashbacks* do menino sendo levado para doar ouro para o bem do Brasil, em maio de 1964, às memórias da cidade de São Paulo, naqueles anos, ao atravessar a cidade da zona norte, no famoso Jaçanã, sucesso na voz dos Demônios da Garoa, para estudar, em Pinheiros, na zona oeste, no "Fernão Dias", como era conhecido o colégio naquele período. Para isso, era preciso, em alguns momentos, subir a pé a avenida Angélica, porque a rua da Consolação, caminho regular do ônibus, estava fechada para o tráfego, em função dos "problemas com os estudantes"... e aqui havia algo, mesmo não explicado para as crianças, que teimava em

pairar no ar. Ou, em outra perspectiva para esses mesmos olhos ingenuamente inocentes, o ônibus atravessando o que parecia ser um filme de guerra – daqueles assistidos na TV, em preto e branco – e que, na verdade, eram as obras de alargamento da rua Iguatemi: tudo eram escombros e destruição, um cenário perfeito para uma imaginação que não conseguia apreender a natureza daquilo que se passava e a gravidade do real terror em que se viviam aqueles ex-anos dourados.

O mundo, este vasto mundo, estava igualmente atravessado por convulsões não facilmente explicáveis. Impossível não mencionar levantes e rebeliões que o assolavam, revirando-o e colocando-o de cabeça para baixo, literalmente. Aos movimentos por direitos civis liderados por Martin Luther King e seu lema (1963) – "eu tenho um sonho" –, somam-se o Black Power e os Panteras Negras, as "barricadas do prazer" no Maio de 68, em Paris, os protestos e revoltas das universidades americanas contra a Guerra do Vietnã, os resultados da desmontagem das ainda existentes estruturas coloniais europeias no território africano e as consequentes convulsões, além dos fortes movimentos de contracultura, os *hippies* e a cultura *Flower Power* do "Faça amor, não faça a guerra" e, sem a menor possibilidade de não ser mencionados, os enlouquecidos dias de Woodstock e o grito de guerra por sexo, drogas e *rock'n'roll*, encerrados ao som de Joe Cocker cantando, de forma inconfundível – e inesquecível para aquela geração –, *With a Little Help from My Friends*, dos Beatles.

As músicas, as roupas, os cabelos longos tornaram-se um indício da onda avassaladora que atravessou o mundo, sem distinções, unindo uma geração inteira clamando por liberdade, liberdade! Tudo está sob contestação, mas, acima de tudo, a autoridade: "É proibido proibir!" Esse, como outros *slogans*, se tornam palavra de ordem, lema, grito de guerra, senha para abrir fogo contra a trincheira autoritária familiar, escolar, governamental, e atingem diretamente o sistema capitalista de consumo desenfreado.

O ano de 1968 foi recente objeto de uma avalanche de "comemorações", ou seja, de retomada de perspectivas sobre os acontecimentos que, naquele ano, literalmente varreram o mundo e incendiaram todas as possíveis resistências, que, naquele momento, se imaginava poderiam enfrentar e vencer a vaga dos ideais libertadores que inundava as praias da tranquilidade em que veraneava o *establishment*. Não há limites aparentes para a onda revolucionária, sejam eles geopolíticos, sociais ou econômicos ("desenvolvidos ou subdesenvolvidos"), ou regimes de governo: dos capitalistas aos socialistas; dos democráticos aos ditatoriais.

De Beatles, Rolling Stones, Mary Quant e a minissaia, pílulas anticoncepcionais, LSD e experiências lisérgicas, a Led Zeppelin, Black Sabbath e Deep Purple, para nos referirmos à cultura e aos costumes, e do Cordobazo argentino, o "outono quente" ou "maio rastejante", na Itália, ambos em 1969, até a chegada ao poder de Salvador Allende, no Chile, em 1970, nada mais parece poder resistir aos tremores, terremotos e maremotos que sacodem todo o mundo.

Dessa maneira, devemos olhar para o ponto em que Luther King lança seu brado de resistência pacífica com "eu tenho um sonho" até o momento em que o solitário Armstrong, acompanhado aqui da Terra por milhões de olhares fascinados, inclusive o meu, pisa na Lua, em 1969, em uma afirmação da conquista "definitiva" do espaço pelo homem, assim como da continuidade, nele, da Guerra Fria que, aqui, dividia ideologicamente o mundo. Nesse intervalo, não é possível esquecer o dilúvio de acontecimentos que a segunda metade da década viveu, promoveu e atravessou, o que inclui desde a Revolução Cultural Chinesa até a Primavera de Praga, passando pelas revoltas dos estudantes poloneses. Temos esses poucos anos transformados em um turbilhão avassalador explodindo em desejo e utopias revolucionárias: que a imaginação assuma o poder, que se peça nada menos que o impossível e que esse não seja mais apenas um sonho.

Os anos em que vivemos em perigo alude a momentos e, por essa razão, o "vivemos", em que a conjuntura, em sua complexidade de tramas, nos coloca diante de falas, ações e reflexões que não nos permitem permanecer estanques no lugar, pois a roda-viva da vida nos leva e levará.

Afirmando-se apenas como um incitamento às reflexões, a seleção de obras propõe – com imagens como a de Gerda Brentani e seu bestiário de seres que desfilam, concomitantemente insólitos e humanos – olhares sobre tempos que se comunicam e parecem não ter acabado ou desaparecido. Assim como a artista, cada um dos eleitos para esta viagem está, a seu modo e com suas práticas, construindo comentários sutis, por vezes virulentos, mas perspicazes, sobre seu tempo.

Edição fac-similar da Constituição de 1967
Fac-similar edition of the Constitution of 1967
Arquivo | *Collection* Museu de Arte Brasileira – MAB FAAP

É proibido proibir

Não é possível entrar à esquerda? Da aparente obviedade da proposta do trabalho de Maurício Nogueira Lima, temos um dos pontos iniciais de possíveis trajetos e encruzilhadas propostos pela exposição. Ele traduz, pelo uso da linguagem gráfica, dos meios de comunicação de massa, dos signos das ruas, uma metáfora-provocação conclamando o observador a seguir o chamado para mergulharmos na atmosfera que vai, a cada dia, impregnando o país e as relações, a partir do golpe de março de 1964.

No Brasil, os acontecimentos e desdobramentos desse fato marcam o início de um período de forte repressão política, censura, cassação de direitos, que atingem a todos, mas não de forma indistinta, já que operários e trabalhadores rurais, portanto, aqueles menos privilegiados, são os atingidos de imediato; porém, isso é apenas o começo do processo de recrudescimento. Por outro lado, no país inteiro, é a faísca que incendeia a pólvora e o pavio de reações em todos os âmbitos.

Artistas e criadores, em geral, não ficarão imunes; ao contrário, erguerão suas vozes, seus corpos e suas ações para articularem-se e questionarem. Palavras de ordem constituem matéria-prima nas mãos de artistas como Marcello Nitsche, Ubirajara Ribeiro, Claudio Tozzi, Rubens Gerchman, Humberto Espíndola, Mario Bueno, Antonio Henrique Amaral e José Roberto Aguilar, entre tantos outros para os quais os referenciais da pop arte, da cultura popular e as novas figurações são o ponto de partida para a experimentação, paralelamente ao da afirmação de uma autonomia e busca de identidade e liberdade.

Iniciam-se os "anos de chumbo", como foram identificados os que constituíram o período mais repressivo da ditadura militar, no país. A Constituição de 1967, promulgada sob a supervisão do governo militar, incorpora esse regime e sua concentração de poderes a uma pretensa forma de legitimação. A ela se seguem os Atos Institucionais, em particular o promulgado em dezembro de 1968 – o famigerado AI-5 –, que impede toda e qualquer perspectiva de se pensar o país em Estado de Direito, uma vez que este havia sido reduzido a nada.

Desde 1964, as reações à situação manifestam-se das mais distintas formas, e as vozes se fazem ouvir tanto nos palcos, nas ruas, nas salas de exposições, como nas universidades. Em dezembro daquele ano, Nara Leão (posteriormente substituída por Maria Bethânia), João do Vale e Zé Keti, e integrantes do Centro Popular de Cultura da UNE deixam claro, no *Show Opinião* (com direção de Augusto Boal) a que vieram e o que pretendem: "Mas eu não mudo de opinião".

O clima de medo e terror, a tortura, a censura como arma de ameaça, uma sensação de caos de informação, o controle exacerbado do governo militar – que já não tinha limites de como agir – e a impunidade do "tudo podia" instauram-se. Todas as formas de organização coletiva foram proibidas; as universidades, desmontadas, com demissões e prisões de professores, particularmente daqueles que atuavam para além do âmbito acadêmico, e com participação ativa na sociedade civil, como Vilanova Artigas. Cada vez mais o cerco parecia se fechar, e o espaço e o ar para a liberdade desaparecem.

As reações são muitas e diversificadas, entre elas, a radicalização de um segmento da "esquerda". Em 1967, surgem grupos, entre outros, a VPR – Vanguarda Popular Revolucionária, com marcante presença de militares cassados, que explode uma bomba no QG do Segundo Exército, e a ALN – Aliança Libertadora Nacional, liderada por Carlos Marighela, ambos grupos armados que se insurgem contra o regime e buscam saídas nas formas de guerrilha.

Se o ano de 1968 foi cataclísmico no mundo, no Brasil esse cataclisma não foi menor, ainda que, de forma mais direcionada, os gritos por liberdade, as manifestações e a tomada das ruas tenham tido destino e foco direcionados: o regime militar instaurado e as consequências dos sucessivos golpes contra os direitos e a liberdade. Durante um protesto de secundaristas no Rio de Janeiro, a PM mata o jovem estudante Edson Luís. O crime provoca uma comoção nacional sem precedentes, e as manifestações tomam as ruas; acontece aqui o "Março de 68", com repercussão e manifestações em todo o país, e protestos generalizados.

Nesse mesmo ano, no dia 2 de outubro, estudantes da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL), encravada no centro de São Paulo, na rua Maria Antonia, entraram em direto confronto com estudantes da Universidade Mackenzie (exatamente do lado oposto da Maria Antonia), o Comando de Caça aos Comunistas (CCC) e a Polícia Militar. Como resultado do conflito: a invasão e depredação do prédio da FFCL, morte do estudante secundarista José Carlos Guimarães, dezenas de feridos e mais um argumento/pretexto para a instauração do AI-5. Naquele ano que parece não ter terminado, mas em que, também, tudo parecia acontecer.

As reações ao estado autoritário em que o país mergulhara não são poucas, e toda a fúria libertária se incendeia a cada recrudescimento e impossibilidade de levar adiante as ideias utópicas. Essas radicalizações culminaram, inclusive, no primeiro caso de sequestro de um embaixador no mundo, quando o representante norte-americano Charles Burke Elbrick foi utilizado como forma de pressionar a ditadura militar a negociar a libertação de quinze presos políticos, ao final, libertados, depois de o governo ceder às exigências do grupo, que incluíam a divulgação de manifesto. O ousado e, sem dúvida, mais espetacular ato da guerrilha nos "anos de chumbo".

Liberdade controlada e vigiada, para não dizer inexistente, sindicatos e associações tornados ilegais, iniciativas coletivas sendo tolhi-

das de todas as formas – e nada mais emblemático que a imagem do prédio da União Nacional dos Estudantes – UNE em chamas –, invasões e destruição de patrimônio e integridade física de integrantes dos grupos de teatro mais atuantes, especialmente em São Paulo, entre outros, Oficina, Arena, Teatro dos Amadores, Teatro Ruth Escobar, incluindo teatros universitários, como o TUSP. A efervescência teatral parecia não arrefecer; mesmo com prisões e ataques, montagens emblemáticas como *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, pelas mãos de Zé Celso Martinez Corrêa e Renato Borghi, e as encenações revolucionárias de Victor Garcia para *Cemitério de automóveis*, de Fernando Arrabal, e *O balcão*, de Jean Genet, marcaram época. Ao longo de 1968, com a depredação do teatro Galpão, em São Paulo, onde se encena a peça *Roda viva*, de Chico Buarque – incluindo o espancamento de atores –, estabelece-se o clima de terror generalizado e inicia-se a era dos atentados a teatros. As tentativas de organização e mobilização da classe teatral, o que inclui a participação de relevantes nomes da cena teatral, como Cacilda Becker, intervindo

Cartaz do filme | *Poster of*
Deus e o diabo na terra do sol *movie*
Acervo | *Collection* Cinemateca Brasileira

diretamente junto às autoridades, não conseguem garantir e retomar o mínimo clima de estabilidade que parecia ainda poder existir.

De *Arrastão*, em 1965, na voz de Elis Regina (Festival da Música Popular Brasileira), a *BR3*, em 1970, com Tony Tornado (Festival Internacional da Canção), o período é marcado por uma explosão sem precedentes no cenário musical no país, trazendo à tona – para além da já consagrada Bossa Nova e da florescente Jovem Guarda – o experimentalismo e a radicalização da atmosfera social, com compositores e intérpretes de distintas linhas que, antes de se inserirem permanentemente na memória musical brasileira, arregimentaram multidões para as plateias de shows e festivais nos quais sacudiram o bom-mocismo esperado deles, como os jovens músicos Edu Lobo, Elis Regina, João do Vale, Geraldo Vandré, Chico Buarque, Nara Leão, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Rogério Duprat, Os Mutantes, Tom Zé, Sérgio Ricardo, Jair Rodrigues, Paulinho da Viola e uma infinidade de outros impossível de ser listada.

Sob outro viés, em 1964, *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, *Os fuzis*, de Ruy Guerra, e *Noite vazia*, de Walter Hugo Khouri, podem ser vistos como emblemáticos momentos cinematográficos, do período, para trazer uma perspectiva da situação social e econômica, agrária e cultural, de diferenças de condição de vida e trabalho, aos questionamentos existenciais de uma geração e um segmento social. O panorama dessa produção é tão instigante, provocador e explosivo quanto se possa tentar imaginar, para driblar a dimensão do controle e da censura que abre suas asas sobre todas as linguagens.

Indescritível se não estudado em sua especificidade, o cinema brasileiro do período é profícuo e infindável como espaço experimental e de produções para o grande público, mas, ainda assim, é imprescindível a menção a exemplares construtores das novas estéticas da imagem em movimento que constituem outra perspectiva histórica dos anos em que vivemos em perigo: *Todas as mulheres do mundo*, de Domingos de Oliveira; *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman; *Terra em transe*, de Glauber Rocha; *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla; *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade; *Matou a família e foi ao cinema*, de Julio Bressane; até chegarmos em 1970 com *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa*, de Roberto Farias, um veículo para a inserção do trio que marcou a música pop brasileira da época – Roberto Carlos, Erasmo Carlos, e Wanderléa –, colocando a fantasia musical no primeiro lugar do *ranking* cinematográfico daquele ano, no país.

Arte, pensamento, criação e política parecem nunca terem caminhado tão estreitamente juntos, visceralmente entrelaçados, seria melhor dizer. Portanto, mais do que nunca, e encarniçadamente perseguidos, foi preciso propor atalhos, já que as palavras, portanto, livros e literatura, estavam no topo da lista dos inimigos. O elenco dos autores e o rol dos títulos produziriam, no mínimo, um compêndio para dar conta de nomes como Antonio Callado, Lygia Fagundes Telles, Ignácio de Loyola Brandão, Carlos Heitor Cony, Erico Verissimo e Josué Guimarães, para ficar apenas na lista dos veteranos. Um título, ao menos, merece referência: *Quarup*, de Callado, abordando e inserindo aspectos da cultura das populações indígenas, o papel das ligas camponesas, enveredando pelas relações da igreja católica, naquele momento, revolucionárias, com essas causas e as comunidades.

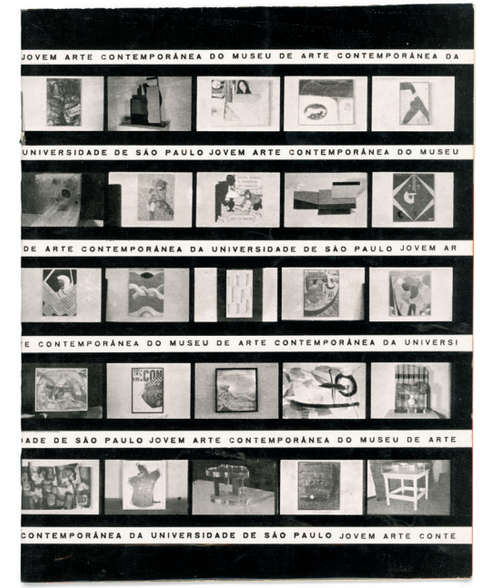
Como os demais segmentos do – permanentemente em ebulição – cenário cultural nacional, grupos, exposições e ações multiplicam-se e reproduzem-se, em uma tática de sobrevivência e de resistência feroz ao pretenso retorno a uma ordem que não condizia com os desejos e anseios por lançar-se ao novo, seja como experiência, como recusa e revolta, seja como afirmação da não aceitação do controle e do autoritarismo.

Como em uma rosa dos ventos com a qual se poderia olhar os horizontes da produção visual, os pontos cardeais indicariam direções, permitindo identificar pontos de referência, nesse caso, mostras como *Nova Objetividade Brasileira* (1967); as *Jovem Arte Contemporânea JACs*, criadas por Walter Zanini, no Museu de Arte Contemporânea da USP (1967 a 1974); a Bienal da Bahia (1966 e 68) e mesmo as Bienais de São Paulo, em particular, a décima edição, que ficou conhecida por ser "a do boicote", pela articulação internacional de artistas e curadores para o não envio de obras e não participação como forma de posicionamento perante a conjuntura do país. A ação culminou com a retirada oficial de participações, inclusive criando um "vazio" no espaço expositivo.

As mostras apresentam a recente produção e as práticas artísticas que se tornam mais presentes em seu caráter efêmero, transitório e de instabilidade da relação do artista com os espaços institucionais da arte. Elas ainda se colocam como espaços nevrálgicos, cada um deles direcionado pelos artistas, que se organizam coletivamente para sua realização, e os consequentes percursos resultantes dessas experiências.

Catálogo **Nova objetividade brasileira** *catalog*, 1967
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Capa de autoria de | *Cover by* Hans Haudenschild, Acervo | *Collection* MAM Rio

Catálogo da **9ª Bienal de São Paulo**
9th Bienal de São Paulo *catalog*, 1967
Acervo | *Collection* Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, MAM



Catálogo da **1ª JAC | *1st JAC* (Jovem Arte Contemporânea)** *catalog*, MAC USP
Acervo | *Collection* MAC USP

Rex Time: ninguém dá pontapé em cachorro morto, n. 01
São Paulo, 3 de junho de | *June 3*, 1966
© Grupo Rex. Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo

Ações, *happenings* e intervenções em espaços públicos, bem como a busca de condições e lugar para a produção e expressão para além daqueles tradicionais e convencionais do sistema da arte, foram promovidos, entre outros, pelo Grupo Rex (1966/67) ou por artistas como Artur Barrio (1945) e Antonio Manuel. Panfletos e manifestos constituíram material corrente nas atividades e interações propostas e realizadas, e foram pensados e, de alguma forma, tornaram-se "instrumentos de conscientização", como propunha pensá-los o artista Mario Bueno.

Entre outras, *Opinião* (65 e 66) pode ser entendida como a primeira de uma série de exposições coletivas que, juntamente com *Proposta* (65 a 67), constituem um espaço para amplo debate crítico e que foram realizadas, respectivamente, no Rio de Janeiro (Museu de Arte Moderna – MAM Rio) e em São Paulo (Museu de Arte Brasileira – MAB FAAP). Podemos identificá-las como manifestações de relevante significado na intensa busca experimental como antídoto ao regime e seus retrocessos. Alguns de seus participantes foram: Antonio Dias (1944-2018), Carlos Vergara (1941), Hélio Oiticica (1937-1980), Rubens Gerchman e Roberto Magalhães, este último

Wesley Duke Lee (São Paulo, SP, 1931- 2010)
O helicóptero, 1968. Instalação | *Installation*, 400Ø x 417 cm
Coleção | *Collection* Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
Doação Ministério da Fazenda | *gift of* Ministry of Finance, 1990

com uma produção que envereda por caminhos próprios e não facilmente definíveis, nos quais se identificam conotações surrealistas, oníricas, místicas e esotéricas, sem abrir mão de sua relação com a técnica e sua formação inicial na área gráfica. Nesse contexto ainda, Wilma Martins utiliza a linguagem gráfica para fazer aflorar, de seu mundo interior, uma atmosfera ao mesmo tempo onírica e espiritual e, de forma insólita, propõe o encontro e a coexistência de universos, em princípio, incompatíveis, mas expressando seu comprometimento com o momento em que vive.

Objetos não mais definidos pelas categorias tradicionais de técnicas e suportes, as figurações outras, os novos realismos ou, por assim dizer, as novas linguagens figurativas que se manifestam internacionalmente se entrelaçam com a produção brasileira, e também a latino-americana, como a *otra figuración* argentina. É nesse registro que Carlos Páez Vilaró, o único artista internacional da exposição, participa com o trabalho em que explora essas perspectivas, quando de sua passagem pelo Brasil, na Bienal de São Paulo, e no próprio Museu.

Nesse registro, é relevante mencionar as manifestações surrealizantes com a produção dos integrantes do Grupo Phases, como Sara Ávila, Bin Kondo, Yo Yoshitome, Fernando Odriozola, Jef Golyscheff, Bernardo Cid, além do realismo mágico de Wesley Duke Lee, que o propõe como questionamento da hegemonia do abstracionismo; ele também é um dos iniciadores da incorporação do universo e da linguagem da pop no Brasil. Sua obra *O helicóptero*, de 1969, que participou da I Bienal de Tóquio, poderia ser vista como um "objeto não identificado", propondo articulações de técnicas, materiais, suportes e meios, para um desejável transporte ficcional do público a outra dimensão, outra realidade! Incorpora, de maneira inusitada, a recente linguagem do vídeo a elementos mecânicos, pintura, colagem, som, luz e toda a tecnologia disponível, incluindo a do computador, propondo um nível de interação decisivo para quem com ele se relaciona.

Outras experimentações se dão no campo do novo realismo e podem ser encontradas em Antonio Henrique Amaral que, partindo das referências à gravura popular, bem como as da pop arte e cultura de massa, as adiciona a seu repertório livre e surreal para, com suas imagens de bocas e generais, literalmente clamar, mais uma vez, por liberdade; ou ainda artistas como João Câmara (1944) e Humberto Espíndola, mais um dos artistas no qual a produção singular se amplia a partir da referência à cultura do boi, produzindo uma sarcás-

tica visão da sociedade, domesticada, controlada e conduzida, por um lado, enquanto, por outro, o mesmo signo alude a figuras controladoras que detêm, pelo poder econômico, as decisões sobre os outros.

Dialogando com as novas figurações que encarnam uma perspectiva de crítica mais direta e ofensiva, significativa parcela das novas experiências apoiava-se nos fundamentos da pop arte, que poderíamos identificar como uma quase evidência na produção, entre outros, de Antonio Dias, José Roberto Aguilar, Marcello Nitsche e Rubens Gerchman, artistas, excetuando-se o primeiro, em que particularmente essa dimensão se manifesta fundamentalmente pela ironia, senso de humor e a apropriação da linguagem das histórias em quadrinhos. Relevante ressaltar, de Nitsche, a produção, em 1968, de suas *Bolhas*, metáforas escultóricas infláveis que colocam público e espaço em intrínseca relação com o respirar, o esvaziar pelo expirar e, aparentemente, desaparecer ou deixar de existir, existindo como resto, como ruína até, pela inspiração, voltar a pulsar e ocupar o lugar.

Assim, um olhar panorâmico sobre os anos em que vivemos em perigo não poderia deixar de fazer, no mínimo, menção a um dos integrantes da chamada imprensa alternativa e que inicia suas atividades em 1969: *O Pasquim*. Fundado por Jaguar, Tarso de Castro, Sérgio Cabral, Carlos Prosperi, Claudius, Carlos Magaldi e Murilo Reis, tinha como alvos principais e diretos a ditadura militar, o moralismo da classe média e a grande imprensa. O uso do humor e de uma linguagem direta e coloquial atingiu o público, permitindo visibilidade e, também, a vigilância do regime, que determina, em 1970, o início da censura prévia que, contornada por algumas estratégias, acabou por conduzir à prisão, no mesmo ano, de significativa parte da equipe responsável que, no entanto, foi substituída pelos que permaneceram em liberdade: Marta Alencar, Millôr Fernandes, Henfil e Miguel Paiva. O jornal só perdeu sua força após um atentado à bomba numa das bancas que o vendia; esse fato desestimulou outras bancas a dar continuidade à sua venda, o que consistia na verdadeira fonte de sua renda e manutenção, já que não tinha grande número de anunciantes que poderiam cobrir os custos da produção.

Já indicando os rumos da comunicação na "aldeia global", em mais uma apropriação, agora de Marshall McLuhan, o *Jornal Nacional* vai ao ar em 1º de setembro de 1969, com apresentação de Cid Moreira e Hilton Gomes, tornando-se o primeiro noticiário a ser transmitido ao vivo em todo o Brasil. Em São Paulo, a TV Cultura é criada, inaugurando uma nova perspectiva de televisão educativa.

As frases "Ame-o ou deixe-o" e "Ninguém segura este país" são os *slogans* de alegado patriotismo, e de caráter ufanista, que marcaram a virada da década, bombardeando olhos e ouvidos de todos os que viveram aqueles momentos. Gilberto Gil e Caetano Veloso, vistos como subversivos, após sua prisão, são exilados, engrossando o enorme coro daqueles que, quer pela imposição do regime, quer pela clandestinidade, quer ainda pelo exílio voluntário, são obrigados a deixar o país, como Chico Buarque, Ferreira Gullar, Glauber Rocha, Oscar Niemeyer, Fernando Gabeira e Augusto Boal, entre outros. Além dessa condição, é preciso mencionar os presos, os torturados, os desaparecidos.

O Brasil ganha a Copa do Mundo ao som de marchas que impulsionam os sentimentos nacionalistas: "Todos juntos vamos, pra frente, Brasil, Brasil, salve a seleção!". Pelé entra, mais uma vez, para a história do futebol, marcando seu gol número 1000, numa partida contra o Vasco da Gama, no Maracanã. O "espírito patriótico" estrategicamente manipulado sob os auspícios dos mesmos *slogans* publicitários, ufanistas e irmanados, de todos "vestidos com a camiseta verde-amarela da seleção", embalados sob as promessas do "milagre brasileiro" e os anseios progressistas.

Je t'aime, moi non plus

Memórias pessoais são acionadas incessantemente e, a cada relação que se fecha, trazem à tona os sinais das marcas produzidas. Assim, mais uma delas pode ser o estopim da resistência ao controle: a juvenil "comunicação secreta", passando de mão em mão, por entre as carteiras escolares, e resultando da cópia, a lápis, com a letra miúda, tímida e ainda infantil, manuscrita, portanto, das palavras proibidas de Serge Gainsbourg, na voz sensual e erótica de Jane Birkin, que ainda ecoam e insistem em apontar para a direção do controle, da censura, da proibição ao conhecimento do corpo, do outro e de seu próprio corpo, da erotização e do desejo. Era 1969, e versos como... *Oh mon amour. Tu es la vague, moi l'île nue. Tu vas et tu viens. Entre mes reins. Tu vas et tu viens. Entre mes reins...* soavam como algo impensável ou, mais precisamente, inatingível para um desengonçado garoto que mal entendia o que lia (como seus companheiros de desobediência), apesar dos esforços para superar o ainda pouco conhecimento que as aulas e lições de francês estavam começando a lhe proporcionar. Claro que a folha rasgada do caderno foi

parar na caixa de madeira, trancada à chave, na qual se instalavam os guardados e segredos da puberdade iniciada (e que, como o espírito transgressor daqueles momentos de perigo, sobrevive, materialmente, até hoje).

Naquele contexto, o da cena da contracultura – nem é mais possível pensá-la como sendo a da tradição cultural –, tudo se estilhaça. As perspectivas de mecanismos de censura por oposição aos ideais de liberação de comportamento são contestadas; a liberdade sexual, a afirmação do prazer e do desejo, a presença cada vez mais intensa e viva do corpo, do nu, a busca por afirmação dos direitos e liberação feminina e, por que não, também das opções sexuais, afirmam-se e manifestam-se de todas as formas possíveis.

O uso da minissaia, do biquíni, os protestos por emancipação e afirmação de independência, e a proliferação de manifestações públicas e questionamentos a respeito do uso do corpo da mulher como objeto de consumo masculino estão, cada vez mais, na ordem do dia. Da mesma forma, a liberação proposta pelo uso da pílula anticoncepcional, e a maneira como as mulheres se afirmam nessa ruptura, ao falar sobre sexo e comportamento. Figuras como a da atriz Leila Diniz abrem mais espaços, incluindo os midiáticos, para que essas discussões possam existir e vir à tona, em um meio que pretende defender valores de uma pretensa moralidade. A aparição da atriz grávida, na praia de Ipanema, e de biquíni, quebrando padrões moralistas conservadores, e em meio ao regime autoritário, insere-a nessas tentativas de provocação, que ela ainda exacerba com o vocabulário despudorado e desbocadamente inconcebível – de palavrões – para a época.

O universo feminino – com toda sua complexidade, diversidade e problemática, e, também, com todos os questionamentos – torna-se ponto-chave para a produção de um rol de artistas que exploram essa amplitude desse macrocosmo, como Anna Maria Maiolino, naquele período aproximando sua experiência e formação gráfica à das imagens em xilogravura da literatura de cordel, trazendo ainda a instância do cotidiano e dos papéis e ações da mulher para as imagens que produz de forma contundente e visceral, colocando intensamente em xeque as relações humanas, do amor e dos amantes, bem como o corpo e suas funções e necessidades.

Esse corpo, esse território quase desconhecido e que transborda possibilidades de exploração e conhecimento, se apresenta, ainda, como afirmação de autoconsciência. Assim, uma visão de si é o

que podemos encontrar no autorretrato de Roberto Magalhães, que se desvencilha do "gênero artístico" do retrato, para mergulhar no universo interior e pessoal, por vezes sombrio e angustiante; mas também é preciso apontar a condição do outro, fora de si – incluindo, aqui, a loucura – que constitui, ainda, potencialidade transgressora para o corpo aprisionado, encarcerado e controlado de muitas formas, mas que busca escapar e se manifestar, como em *As loucas*, de Regina Silveira, resultado do convívio e da experiência, da artista, com integrantes de uma instituição com pacientes nessa condição.

O corpo que busca ser libertado também quer se afirmar nessa condição e com cenas de nu explícito, a defesa do amor livre, a apologia à vida alternativa e questionadores da destruição do meio ambiente, abordando os preconceitos de raça, sexo, classes sociais e religião, lançando-se em viagens lisérgicas e com seu texto abertamente antibelicista e de condenação à Guerra do Vietnã, estreia na Broadway, em 1967, o rock-musical *Hair*, tornando-se, por esse conjunto de provocações e questionamentos, um dos maiores sucessos da década. Em dois anos, esse desejo por tomar os destinos em suas próprias mãos ganha os palcos paulistanos, mudando a paisagem do Bixiga, que se enche de cabeludos, com penas, coletes e roupas coloridas, bolsas de couro e, de certo modo, propondo romper barreiras, levando para a vida os momentos de "desbunde" e liberdade que as condições do momento político não permitiam nem possibilitavam.

Sonhar, mas um sonho impossível

As utopias apresentam-se não só como propostas, mas também como potência de busca ou nas tentativas de retomada de rumos, experimentações e experiências. As heranças concretas e neoconcretas[2] são inegáveis e irreconciliáveis, com a implícita negação de retrocessos de uma ordem que não mais dá conta da experiência sensível, da participação, da vida coletiva que se propôs partindo delas.

2 Referência às propostas dos Grupos Ruptura e Frente que, respectivamente em São Paulo e no Rio de Janeiro, desde o início da década de 1950, desenvolvem pesquisas assimilando e superando as inovações da linguagem visual elaboradas a partir do cubismo, em particular por Mondrian e Malevich, e outras experimentações da vanguarda russa, do De Stijl holandês e da Bauhaus, aprofundadas por Max Bill e integrantes da escola suíça, e do grupo da Escola Superior da Forma, de Ulm.

Artistas como Athos Bulcão, Raymundo Colares, Montez Magno e Carlos Fajardo professam, de distintas formas, suas vinculações conceituais, e mesmo de natureza objetual, nas propostas e produção desses três últimos. Suas propostas formuladas na autonomia e determinação individual se afirmam na utopia de independência de modelos e referências internacionais. Continuam por explorar as relações do espaço e do corpo do público que, com essa produção, individual e distintamente, se relaciona e é levado a interagir. São, ainda é relevante frisar, momentos de questionamentos e de transposição das próprias referências e caminhos, uma encruzilhada que os leva, na exposição, a marcarem distintas direções, como pontos cardeais, dentro dessa rosa dos ventos que se desenha, insinuadamente, no espaço expositivo.

Nessa mesma linha dos atravessamentos, Sérvulo Esmeraldo move-se entre os planos da gravura, os embates com a abstração, o contato e as experiências com o cinetismo e, ainda, a produção construtiva. Em São Paulo, dois artistas de formação e engajamentos artísticos distintos permanecem ligados a seus interesses originários das investigações de natureza abstrata geométrica e concreta, típicos do ambiente cultural paulistano dos anos 1950: Judith Lauand, que mantém, em sua produção, contatos com as propostas concretas de Luiz Sacilotto (1924-2003), Geraldo de Barros (1923-1998) e Waldemar Cordeiro (1925-1973), e Willys de Castro, que se aproxima da vertente a que pertencem os trabalhos neoconcretos de Lygia Clark (1920-1988) e de Hélio Oiticica, entre tantos outros.

Epílogo, ou I can't get no satisfaction!

No final, não é um final feliz e edulcorado em rosa que se espera, tampouco de satisfação garantida ou seu dinheiro de volta, como pretenderam nos vender as armas da publicidade, mas a possibilidade de vida. O desejo supera o medo e lança-nos sempre adiante. A vida leva-nos a buscar superar "aquela" história de a história se repetir, principalmente como tragédia e, assim, afirmar-se como esperança.

Ao propor caminhos a serem percorridos por entre as obras selecionadas da coleção do MAM, o conjunto se mostra como uma constelação visível a olho nu, mas apresenta as singularidades que as individualidades carregam consigo, para afirmar a diversidade do momento em que foram produzidas como testemunhos e artefatos de ação e existência em seu contexto.

Para não dizer que não falei das flores... ou, que não se falou de tantas coisas que nos fizeram calar, ou das vozes apagadas, das palavras silenciadas, das imagens vetadas e cortadas, dos gritos parados no ar!

Uma vez mais as palavras de ordem surgem, agora pelas mãos de Carlos Scliar, pelas ações e experimentações de Antonio Manuel apropriando-se dos meios e da linguagem de comunicação em massa como o jornal; ou, ainda, pelo provocador título de Ismenia Coaracy e a realidade jornalística nua e crua de José Moraes, que são irreconciliáveis com qualquer tentativa de suavizar a realidade. Para que ela possa ser transformada, é preciso que se lute por isso. A consciência política e o reconhecimento do estado das coisas afirmam o desejo de liberdade que se faz visível de todas as formas possíveis.

Invisibilidades apresentam-se, na seleção, tão aparentes quanto aquelas consagradas e tornadas luzes indicadoras de direções no cenário artístico. Ainda que distantes, os escondidos, os clandestinos também estão vindo para a ribalta; aqueles que habitualmente não convivem nem dividem o palco da história oficial estão presentes para nos afirmar suas presenças lá, e aqui, e essas necessárias desterritorializações. Também estão para lembrar, permanentemente, da necessidade de olhar as histórias, não esquecendo, uma vez mais, como já mencionado, a versão benjaminiana do olhar "a contrapelo", porque dessa ação se podem produzir essas outras histórias – e não apenas reiterar a oficial, aquela única e avassaladora pretensa verdade –, se fazem as nossas histórias.

No conjunto de obras e artistas, um grupo de vozes, aparentemente dissonantes, responde como um coro ao protagonismo das explícitas palavras de ordem, com atitudes que se afirmam por suas investigações plásticas. Nesse sentido, e nessas manifestações de natureza abstrato-informais, temos, em Alberto Teixeira, um exemplo de busca dessas formas de visibilidade: o título do trabalho é indissociável da condição de "roda-viva" em que se está mergulhado. É a sensibilidade marcada pela dimensão do real. Nesse raciocínio de leitura da diversidade da produção, ainda é possível inserir a confrontação das pinturas matéricas de (Kazuo) Wakabayashi e de Franz Weissmann. Porém, o raciocínio que se propõe aqui pretende ir além da mera contraposição cromática para se afirmar como dimensão simbólica do momento. Essa produção está aqui inserida para afirmar a diversidade de escolhas e caminhos, e também indicar como as indagações acerca do tempo no qual se inserem e com o qual se relacionam artistas nem sempre habitualmente

associados ao explícito discurso de natureza político-ideológica. Por outro lado, significa propor outras relações de leitura para além daquelas imediatamente visíveis, nas experimentações pictóricas possíveis para um artista como Wakabayashi, que chega com a carga de sua formação tradicional e explora a materialidade da abstração, enquanto Weissmann busca ir além da investigação formal e material, para encontrar, a partir da superfície da tela, um outro espaço, um terceiro plano que o conduzirá à tridimensionalidade e à posterior ocupação efetiva do espaço no mundo.

O medo e o desejo caminham juntos. Articular imagens, criar possibilidades de leituras entre elas e a partir delas, produzir uma ficção – ou algumas narrativas, a cada diferente momento – que literalmente se torne verdade para uns, história, para outros, mas que, para muitos outros, possa se tornar uma forma de olhar para o mundo e buscar, sempre, caminhos, sem jamais esmorecer, sem jamais arrefecer, sem jamais se calar!

The End

Mais uma vez é preciso enfatizar ou provocar uma mirada aos momentos em que vivemos em perigo, para pensar como o fim pode não significar um convencional “this is the end”… e a referência musical a Jim Morrison, que, em sua voz grave, rouca e soturna a nos entorpecer, propõe pensar em uma despedida, um adeus a um momento, nos conclama a atravessar uma fase em que vivemos, sim; experimentamos, sim; aprendemos, sim; mas, sobretudo, lutamos, porque é preciso lutar, mesmo que a regra seja ceder.

Quase como um último sopro ou respiro, o gesto libertador proposto por artistas que experimentam e exploram radicalidades distintas em suas produções, como Mira Schendel e Nelson Leirner, traz o sentido do gozo e, por consequência, a afirmação do desejo e do êxtase a que ele conduz. Somos feitos e movidos pelo desejo e medo, mas somos feitos de busca e desejo também. Essa dimensão do gesto, do desenho e da ação ganha, ainda, mais força na imagem/registro da intervenção urbana produzida por Carmela Gross, na periferia paulistana, em meio a greves, e em 1968.

Na exposição, outros dois olhares-registros desse tempo encontrados nas imagens emblemáticas de Maureen Bisilliat e Orlando Brito propõem, como forma de contraposição, enfrentar a realidade – em preto e branco – sem disfarce, sem qualquer lugar privilegiado, inserindo-as na dimensão dessa mesma realidade e retornando a ela, da mesma forma como ela pode se apresentar ao olhar.

Se a regra aqui não é seguir o que se pretende impor como regra, mas pautar-se pela exceção, então transgredir, provocar, insuflar, esconder, inspirar e expirar, inventar, mentir ou criar uma versão da história em que possa estar tudo isso, ou não, apresenta-se como um caminho. Nessa perspectiva, olharmos para a produção de Marcelo do Campo ou, deveria ser dito, para a ilusão proposta por ele, significa embrenhar-se pela fábula da realidade, para não dar a ela a possibilidade de se pensar como dimensão de fábula, mas de (re)construção da memória.

Retomar as construções da memória nos proporciona, mais uma vez, a oportunidade de inserir, nesse complexo contexto, a reestruturação do Museu que, em 1969, tem sua nova sede inaugurada, no antigo pavilhão Bahia, na marquise do Ibirapuera, com a primeira edição do Panorama da Arte Atual Brasileira e, assim, o MAM, sua coleção, projetos, ações e atividades resistem aos tempos e sobrevivem aos contratempos até os dias de hoje, afinal, quem sabe faz a hora e não espera acontecer.

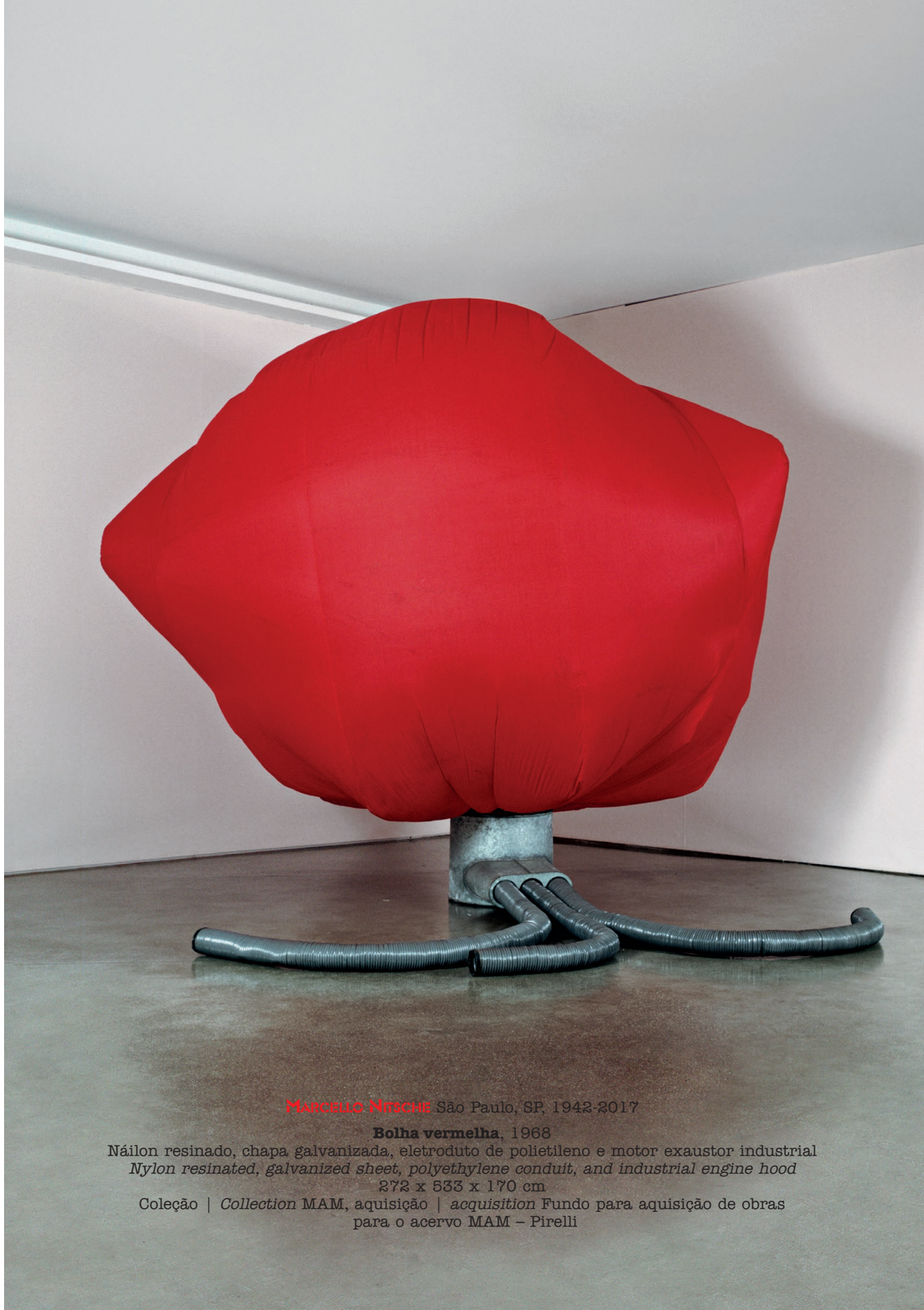
Temos, assim, um conjunto de cinquenta imagens, uma produção de trabalhos que, em cinquenta *flashes*, evocam um momento de febril desassossego e que conduz a caminhos na busca por fazer valer a esperança em uma conscientização política, na diversidade da vida traduzida em ações poéticas e de comprometimentos éticos, produzindo inserções em um meio, mesmo que ele se apresente totalmente adverso. Resistência, resiliência, rebeldia e solidariedade atravessam, de mãos dadas, os tempos em que vivemos em perigo.

À arte, aos artistas e a todos os que, de uma forma ou de outra, aprenderam que é sempre possível sonhar, e um sonho impossível.

Sonho impossível[3]

Sonhar mais um sonho impossível
Lutar quando é fácil ceder
Vencer o inimigo invencível
Negar quando a regra é vender
Sofrer a tortura implacável
Romper a incabível prisão
Voar num limite improvável
Tocar o inacessível chão
É minha lei, é minha questão
Virar este mundo, cravar este chão
Não me importa saber
Se é terrível demais
Quantas guerras terei que vencer
Por um pouco de paz?
E amanhã se este chão que eu beijei
For meu leito e perdão
Vou saber que valeu
Delirar e morrer de paixão
E assim, seja lá como for,
Vai ter fim a infinita aflição
E o mundo vai ver uma flor
Brotar do impossível chão

3 Autores: Chico Buarque | Ruy Guerra | Joe Darion | Mitch Leigh
Letristas: Chico Buarque | Ruy Guerra



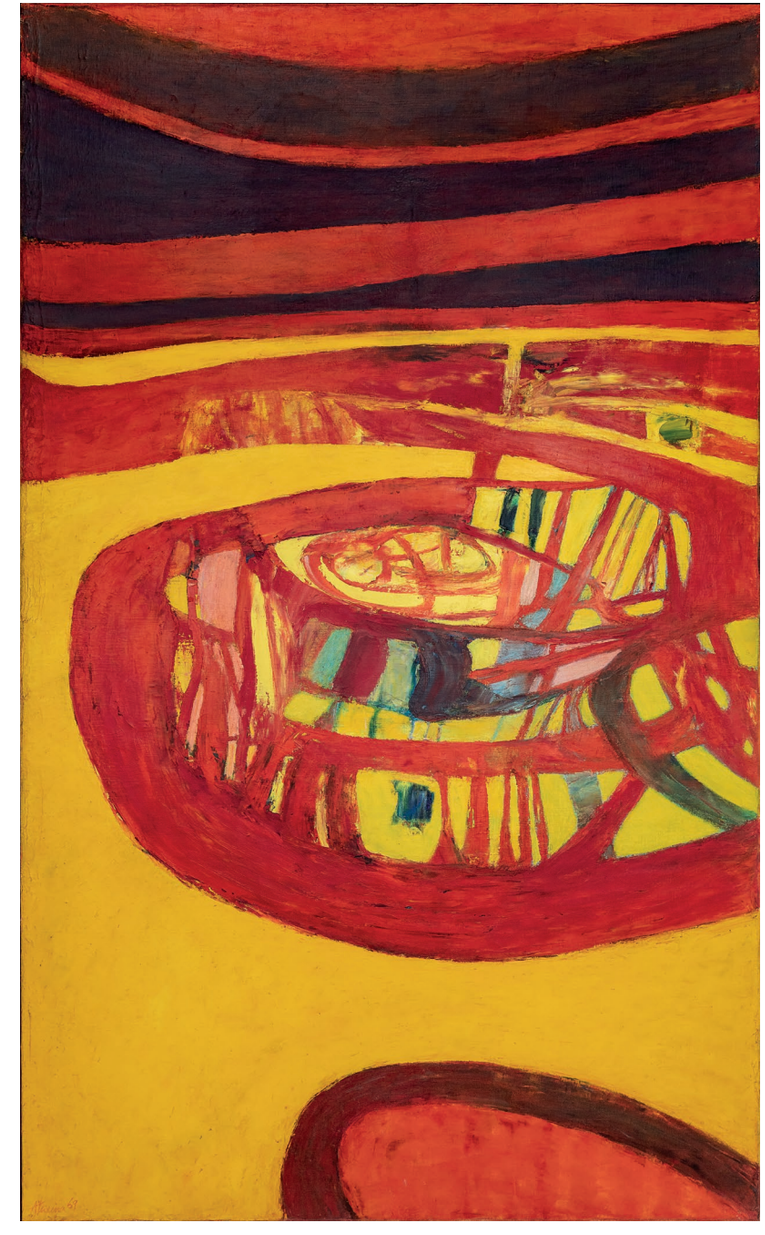
Marcello Nitsche São Paulo, SP, 1942-2017

Bolha vermelha, 1968
Náilon resinado, chapa galvanizada, eletroduto de polietileno e motor exaustor industrial
Nylon resinated, galvanized sheet, polyethylene conduit, and industrial engine hood
272 x 533 x 170 cm
Coleção | *Collection* MAM, aquisição | *acquisition* Fundo para aquisição de obras para o acervo MAM – Pirelli

OBRAS | WORKS

Coleção | *Collection*

Museu de Arte Moderna de São Paulo



ALBERTO TEIXEIRA São João do Estoril, Portugal, 1925 – Campinas, SP, 2011

Roda viva, 1969
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*, 146 x 89 cm
Doação | *Gift of* Clube de Arte Moderna de Campinas

ANNA MARIA MAIOLINO Scalea, Itália, 1942

Ecce homo, 1966
Xilogravura em cores | *Colored woodcut*, 58,8 x 42 cm
Aquisição | *Acquisition*
Fundo para aquisição de obras para o acervo MAM São Paulo – Pirelli

Os amantes, 1966
Xilogravura em cores | *Colored woodcut*, 66,5 x 48 cm
Doação da artista | *Gift of the artist*

Glu Glu, 1967
Xilogravura em cores | *Colored woodcut*, 48 x 33 cm
Doação da artista | *Gift of the artist*

Schhhiiii..., 1967
Xilogravura em cores | *Colored woodcut*, 67 x 47,5 cm
Aquisição | *Acquisition*
Fundo para aquisição de obras para o acervo MAM São Paulo – Pirelli

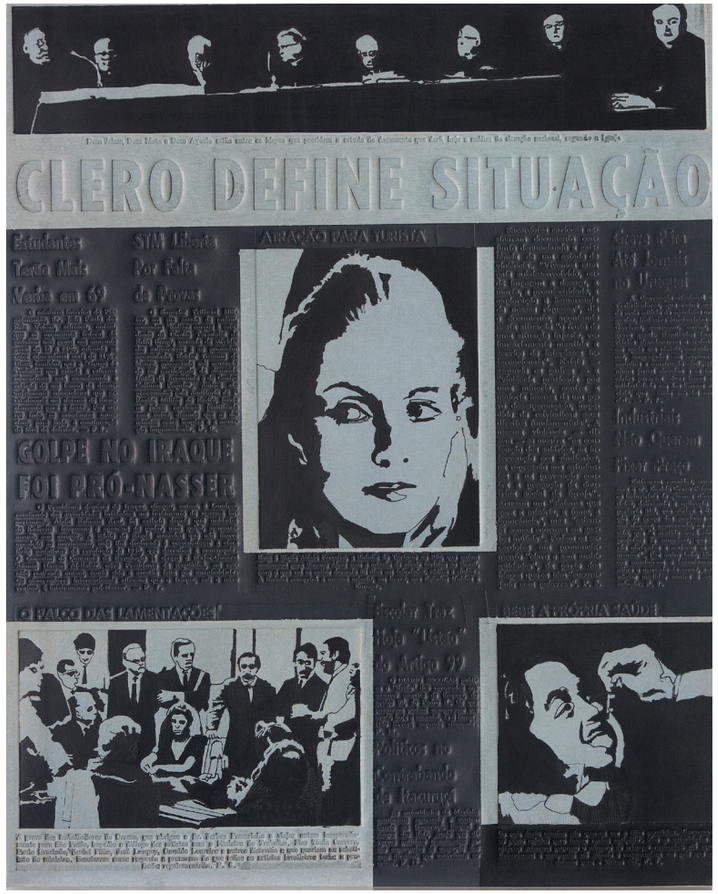
Antonio Henrique Amaral. São Paulo, SP, 1935 – 2015

A grande mensagem, 1966
Xilogravura | *Woodcut*, 81,5 x 56 cm
Doação | *Gift of* BEA Systems Ltda.

Gênese do ditador, 1967
Xilogravura | *Woodcut*, 81,5 x 56,5 cm
Doação | *Gift of* BEA Systems Ltda.

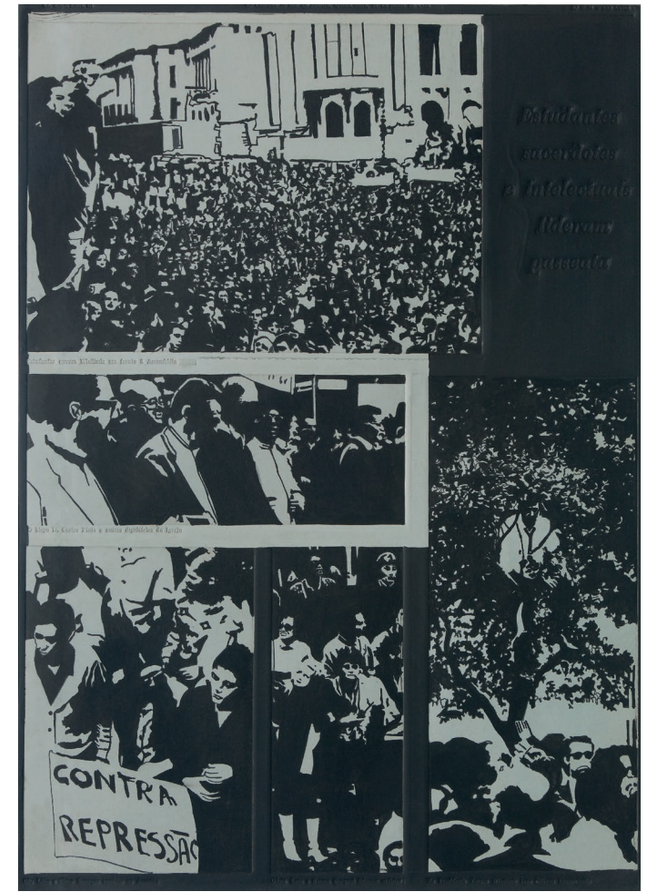
Quoque tu, Brutus?, 1967
Xilogravura | *Woodcut*, 82,5 x 57 cm
Doação | *Gift of* BEA Systems Ltda.

Brasil-68, 1968
Xilogravura | *Woodcut*, 76 x 58 cm
Doação | *Gift of* BEA Systems Ltda.



ANTONIO MANUEL Avelãs de Caminho, Portugal, 1947

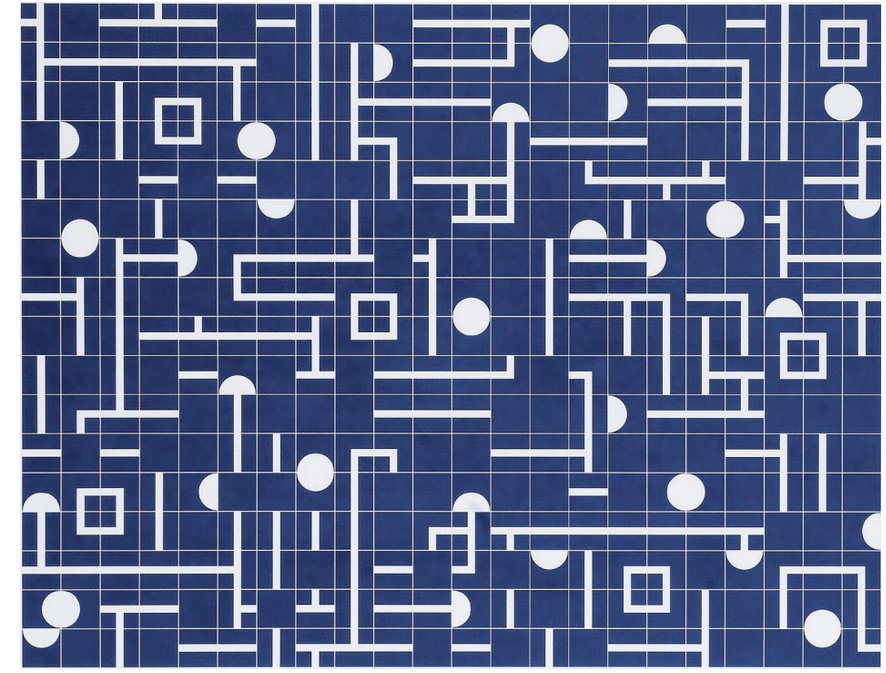
Clero define a situação, 1968
Nanquim sobre papelão (matriz de jornal)
China ink on cardboard (flong), 47,5, x 38 x 4,5 cm
Doação | *Gift of* Credit Suisse



Contra repressão, 1968
Nanquim sobre papelão (matriz de jornal)
China ink on cardboard (flong), 53,2 x 37,5 x 4,5 cm
Doação | *Gift of* Credit Suisse

Povo, 1968
Nanquim sobre papelão (matriz de jornal)
China ink on cardboard (flong), 58 x 37,5 x 4,5 cm
Doação | *Gift of* Credit Suisse

Sem repressão há ordem, 1968
Nanquim sobre papelão (matriz de jornal)
China ink on cardboard (flong), 49 x 37,8 x 4,5 cm
Doação | *Gift of* Credit Suisse



Athos Bulcão Rio de Janeiro, RJ, 1918 – Brasília, DF, 2008

Sem título | *Untitled* [Itamaraty], 1968/2007
Serigrafia | Serigraphy, 72 x 100 cm
Doação do artista por intermédio do | *Gift of the artist assisted by*
Clube de Colecionadores de Gravura MAM São Paulo

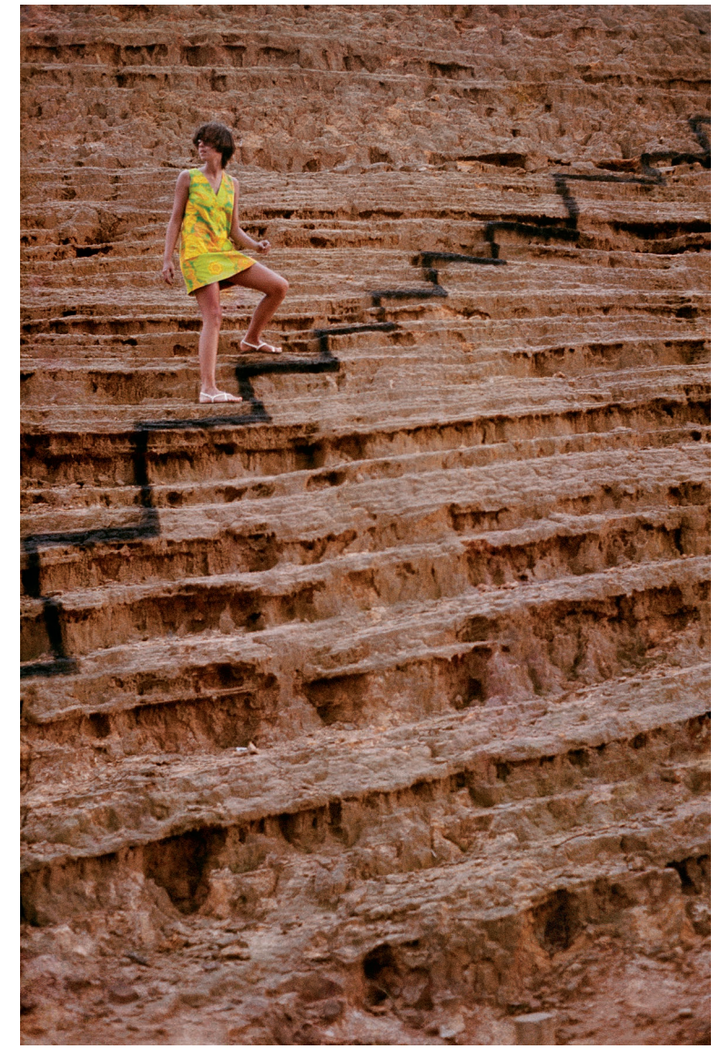
Carlos Fajardo São Paulo, SP, 1941

Sem título | *Untitled*, 1970
Alumínio | *Aluminum,* 178 x 44,7 x 22 cm
Doação | *Gift of* Milú Villela

Carlos Scliar Santa Maria, RS, 1920 – Rio de Janeiro, RJ, 2001

Atenção, 1968
Vinílica sobre papel e resina sobre madeira
Vinyl on paper and resin on wood, 55 x 75 cm
Doação do artista | *Gift of the artist*

Carlos Páez Vilaró Montevidéu, Uruguai, 1923 – Punta Ballena, Uruguai, 2014
Yo sé de donde vienes y a quien perteneces, Eleanor Rigby.
Porque mi soledad es igual a la tuya, 1969-70
Madeira, vidro, papel, plástico, tecido e metal
Wood, glass, paper, plastic, fabric, and metal, 34,7 x 31,4 x 15,5 cm
Doação do artista | *Gift of the artist*

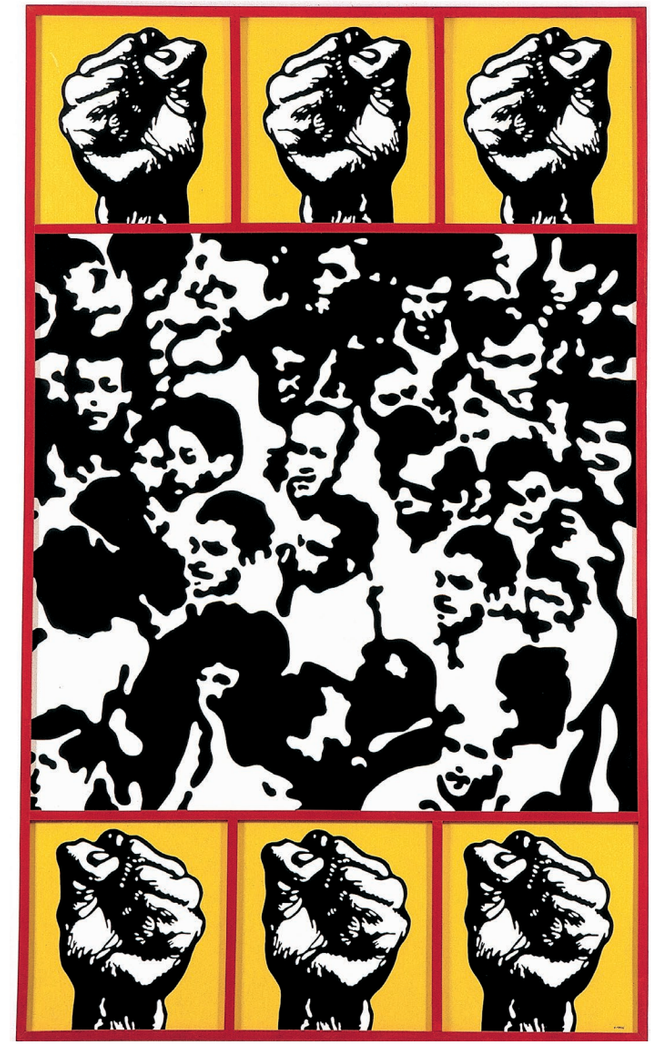


Carmela Gross São Paulo, SP, 1946

Escada, 1968
Impressão com pigmento mineral sobre papel
Printing with mineral pigment on paper, 60 x 40 cm
Doação Rose e Alfredo Setubal | *Gift of Rose and Alfredo Setubal*

CLAUDIO TOZZI São Paulo, SP, 1944

Luta, 1968
Acrílica sobre aglomerado de madeira | *Acrylic on fiberboard*, 110 x 110 cm
Doação | *Gift of* Milú Villela



Multidão, 1968
Acrílica sobre aglomerado de madeira | *Acrylic on fiberboard*, 200 x 120 cm
Aquisição | *Acquisition*
Fundo para aquisição de obras para o acervo MAM São Paulo – Pirelli

Franz Weissmann Knittelfeld, Áustria, 1911 – Rio de Janeiro, RJ, 2005

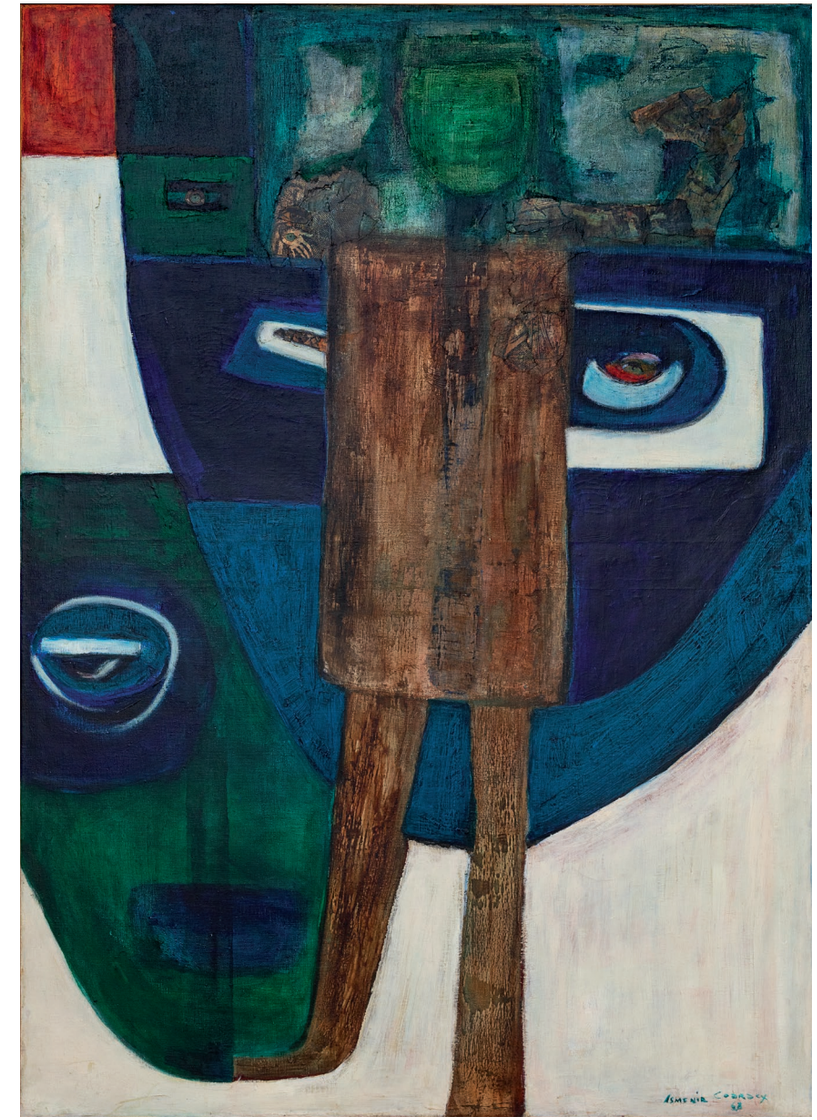
Sem título | *Untitled*, 1967
Resina sobre madeira | *Resin on wood*, 80 x 80 x 1 cm
Aquisição | *Acquisition* MAM São Paulo

Gerda Brentani Trieste, Itália,1908 – São Paulo, SP, 1999

O eleito, 1970
Metal, madeira, vidro e nanquim e aquarela sobre papel
Metal, wood, glass, and China ink and watercolor on paper, 38 x 100 x 14,6 cm
Doação da artista | *Gift of the artist*

Humberto Espíndola Campo Grande, MS, 1943

Bovinocultura IV, 1968
Óleo e acrílica sobre tela | *Oil and acrylic on canvas*, 170 x 151 cm
Doação do artista | *Gift of the artist*



Ismenia Coaracy Sertãozinho, SP, 1918

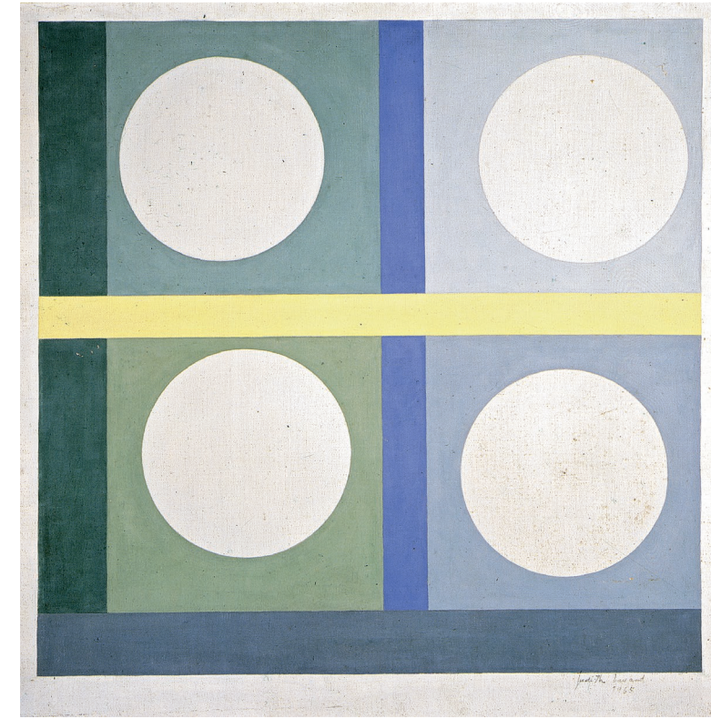
Geração omissa, sem depois nem antes, 1968
Óleo e papel colado sobre tela | *Oil and paper glued on canvas,* 140 x 100,5 cm
Doação da artista | *Gift of the artist*

JOSÉ MORAES Rio de Janeiro, RJ, 1921 – São Paulo, SP, 2003

Rio 69 – Copacabana (madrugada), 1969
Acrílica e tecido sobre fibrocimento
Acrylic and fabric on fibrolite, 100 x 110 cm
Doação do artista | *Gift of the artist*

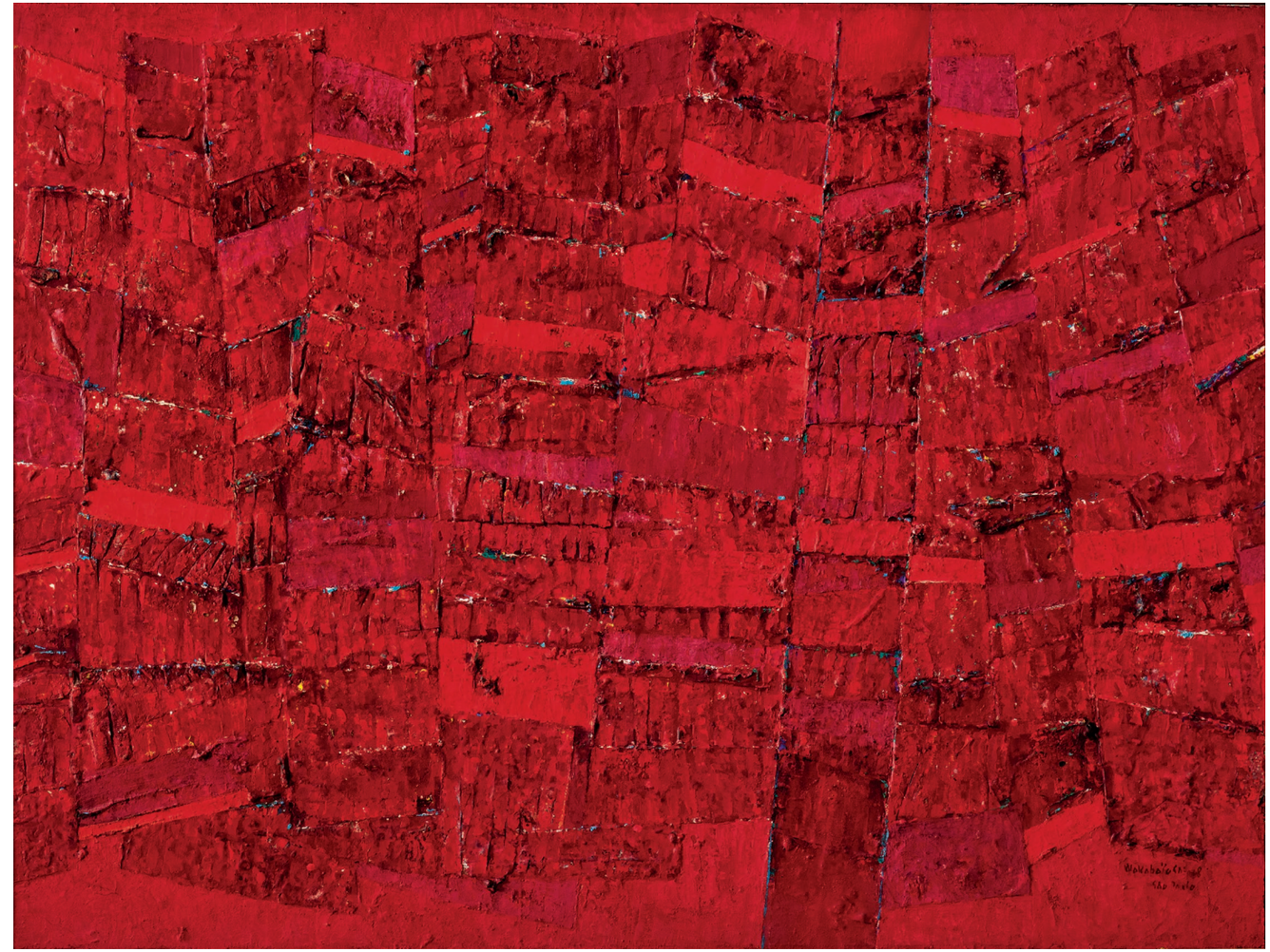
JOSÉ ROBERTO AGUILAR São Paulo, SP, 1941

Luta, 1967
Acrílica sobre tela | *Acrylic on canvas*, 176,5 x 216 cm
Doação Bianka Van Hoegaerden por intermédio do Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo
Gift of Bianka Van Hoegaerden assisted by Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo



JUDITH LAUAND Pontal, SP, 1922

Sem título | *Untitled*, 1965
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*, 60 x 60 cm
Doação da artista | *Gift of artist*



KAZUO WAKABAYASHI Kobe, Japão, 1931

Vermelho, 1968
Óleo sobre tela | *Oil on canvas,* 118,7 x 158,2 cm
Doação do artista | *Gift of artist*

Marcelo do Campo São Paulo, SP, 1951

Movimento terrorista Andy Warhol (MTAW), 1970/2003
Impressão digital sobre papel | *Digital print on paper*, 18 x 23 cm
Comodato | *Long-term loan* Eduardo Brandão e | *and* Jan Fjeld

Quand les attitudes déforment les altitudes (FOEHN), Livro, 1969
Impressão sobre papel | *Print on paper*, 10 x 14,5 x 0,3 cm
Comodato | *Long-term loan* Eduardo Brandão e | *and* Jan Fjeld

MARCELLO NITSCHE São Paulo, SP, 1942 – 2017

Eu quero você, 1966
Plástico e acrílica sobre PVC | *Plastic and acrylic on PVC* 127 x 106 x 10,5 cm
Aquisição | *Acquisition* Fundo para aquisição de obras para o acervo
MAM São Paulo – Pirelli

Mario Bueno Campinas, SP, 1916 – 2001

Manifesto, 1970
Óleo e papel sobre tela | *Oil and paper on canvas*, 130 x 110 cm
Doação | *Gift of* Clube de Arte Moderna de Campinas

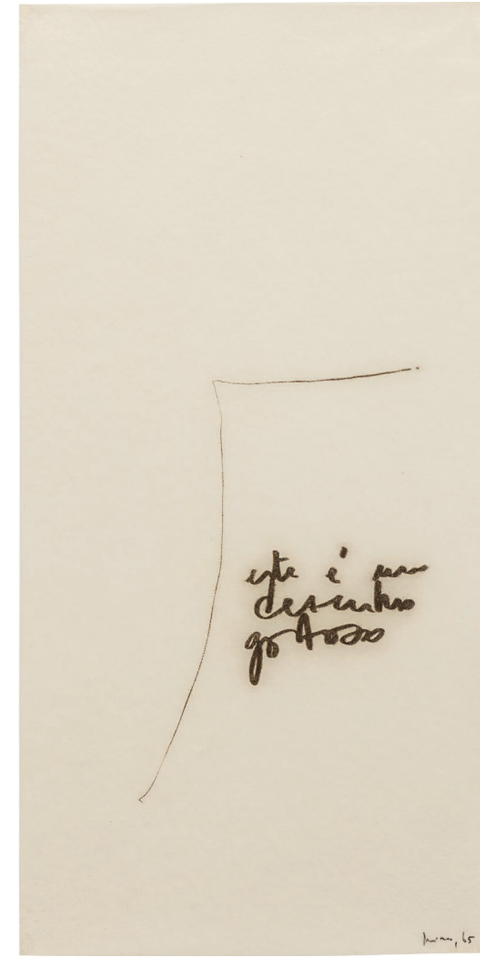
MAUREEN BISILLIAT Englefieldgreen, Inglaterra, 1931

Sem título | *Untitled* da série | *from the series* **As caranguejeiras**, 1968/2002
Impressão digital sobre papel | *Digital print on paper*, 68,5 x 97 cm
Aquisição | *Acquisition* Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo

Sem título | *Untitled* da série | *from the series* **As caranguejeiras**, 1968/2002
Impressão digital sobre papel | *Digital print on paper*, 97 x 68,5 cm
Aquisição | *Acquisition* Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo

Maurício Nogueira Lima Recife, PE, 1930 – Campinas, SP, 1999

Não entre à esquerda, 1964
Metal e esmalte sintético sobre compensado
Metal and synthetic glaze on plywood, 99 x 59 cm
Aquisição | *Acquisition* Fundo para aquisição de obras para o acervo MAM São Paulo – Pirelli



MIRA SCHENDEL Zurique, Suíça, 1919 – São Paulo, SP, 1988

Este é um desenho gostoso, 1965
Monotipia e óleo sobre papel-arroz | *Monotype and oil on rice paper*, 47 x 23 cm
Doação | *Gift of* Paulo Figueiredo

Montez Magno Timbaúba, PE, 1934

Maquete de uma cidade cúbica / Galáxia
da série | *from the series* **Cidades imaginárias**, 1968
Resina, acrílica e aglomerado | *Resin, acrylic, and chipboard*, 31,5 x 31,5 x 6,5 cm
Doação Vera Diniz por intermédio do | *Gift of Vera Diniz assisted by*
Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo

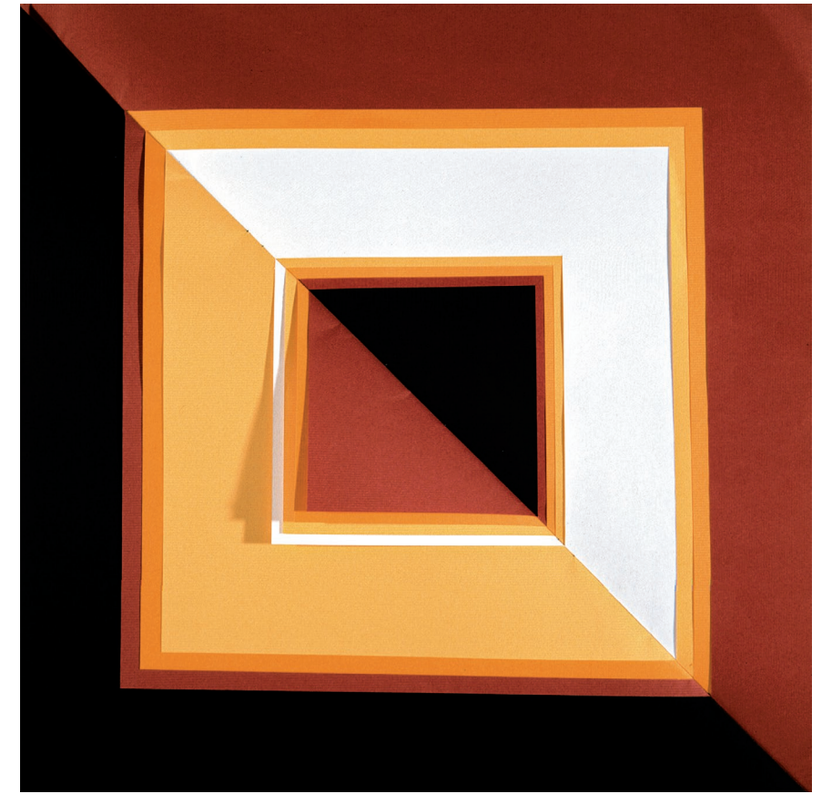
Nelson Leirner São Paulo, SP, 1932

Aprenda colorir gozando gozar colorindo, 1968/2003
Impressão offset | *Offset print*, 288 x 440 cm
Doação do artista | *Gift of the artist*

ORLANDO BRITO Janaúba, MG, 1950

Guarda presidencial. Palácio do Planalto, 1966/2003
Impressão digital sobre papel | *Digital print on paper*, 30,5 x 45,9 cm
Doação do artista | *Gift of the artist*

Palácio do Planalto, 1966/2003
Impressão digital sobre papel | *Digital print on paper*, 46 x 30,7 cm
Doação do artista | *Gift of the artist*

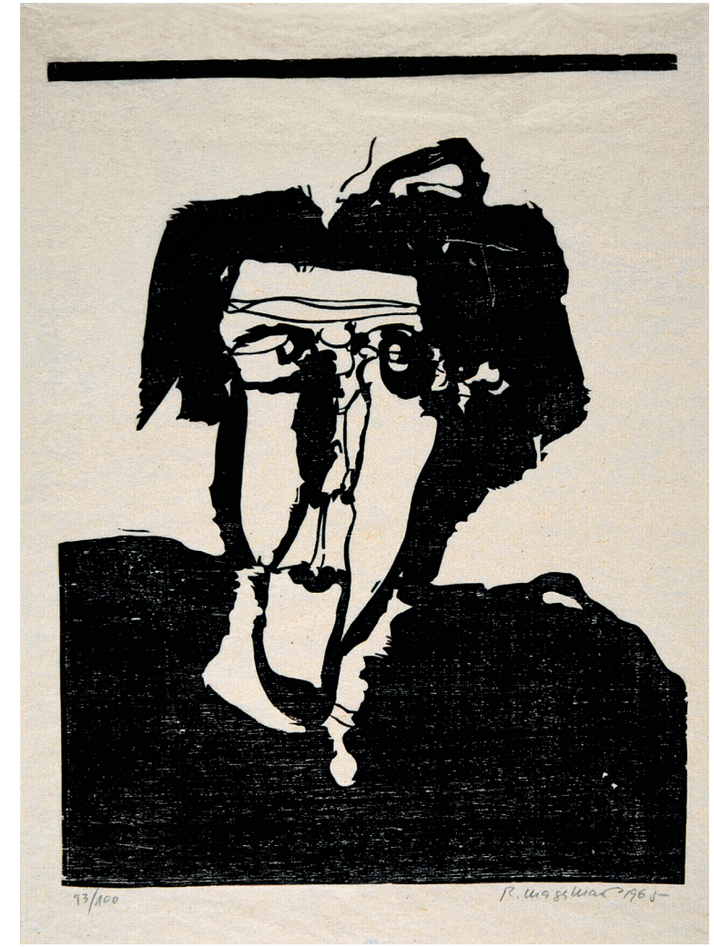


Raymundo Colares Grão Mogol, MG, 1944 – Montes Claros, MG, 1986

Gibi, 1970
Papel-cartão | *Cardboard*, 44,9 x 45 x 2 cm
Aquisição | *Acquisition* Fundo para aquisição de obras para o acervo MAM São Paulo – Pirelli

Regina Silveira Porto Alegre, RS, 1939

As loucas, 1964
Xilogravura | *Woodcut*, 27,5 x 30 cm
Doação | *Gift of* Oswaldo Kathalian

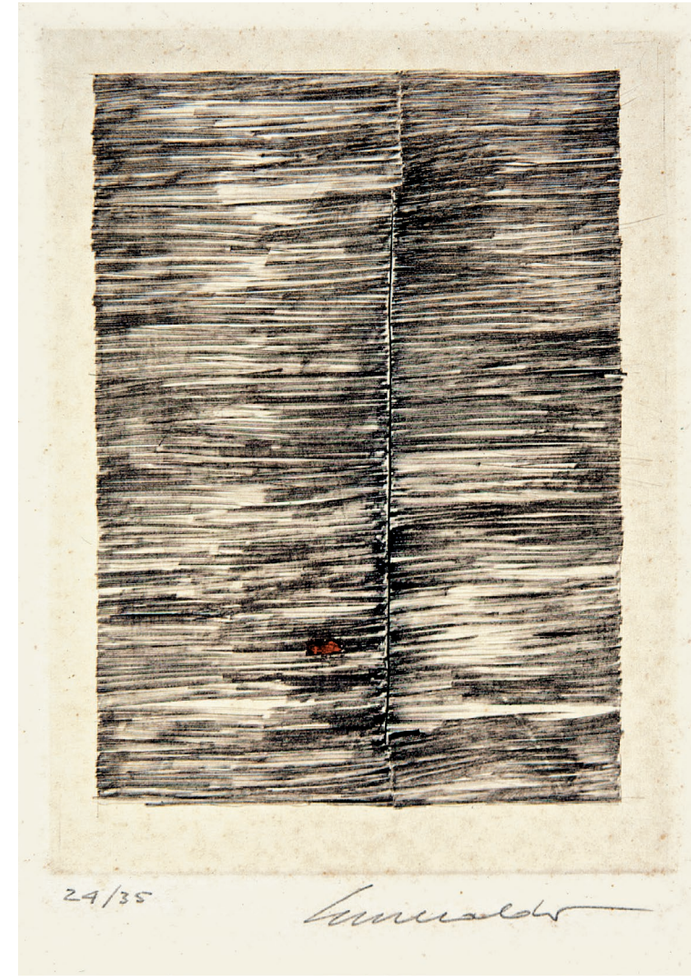


Roberto Magalhães Rio de Janeiro, RJ, 1940

Autorretrato, 1965
Xilogravura | *Woodcut*, 32,1 x 24 cm
Doação | *Gift of* Amigos da Gravura Museus Castro Maya – Rio de Janeiro

Rubens Gerchman Rio de Janeiro, RJ, 1942 – São Paulo, SP, 2008

Carteira de identidade (auto polegar direito), 1965
Acrílica sobre tela | *Acrylic on canvas*, 110 x 135,5 cm
Aquisição | *Acquisition* Fundo para aquisição de obras para o acervo MAM São Paulo – Pirelli

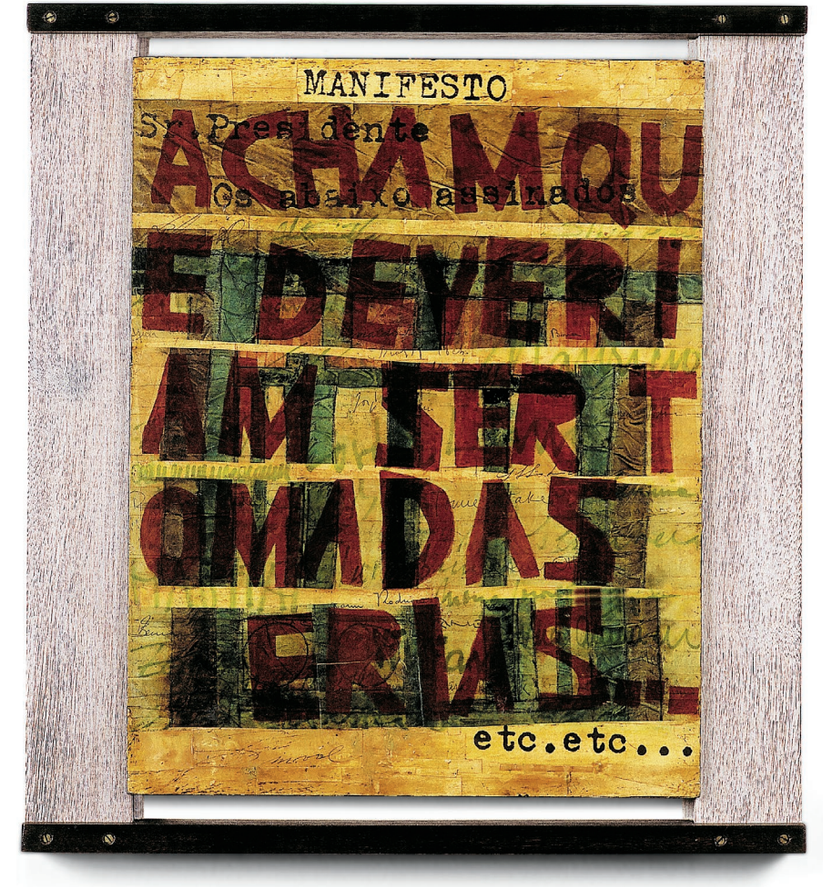


Sérvulo Esmeraldo Crato, CE, 1929 – Fortaleza, CE, 2017

Point d'exclamation, 1968
Gravura a buril | *Burin engraving*, 32,5 x 25 cm
Aquisição | *Acquisition* Fundo para aquisição de obras para o acervo MAM São Paulo

Ubirajara Ribeiro São Paulo, SP, 1930 – 2002

Alert – Nova arma masculina que as mulheres não resistem, 1967
Têmpera vinílica e papel sobre papelão
Vinyl tempera and paper on cardboard, 64,8 x 87 cm
Aquisição | *Acquisition* Fundo para aquisição de obras para o acervo MAM São Paulo – Pirelli



Um manifesto, 1965
Cera, papel-arroz, acrílica, lápis de cor, caneta hidrográfica e esferográfica, giz de cera e ofsete sobre papel sobre madeira | *Wax, rice paper, acrylic, colored pencil, felt-tip pen and ballpoint pen, crayon and offset on paper on wood*, 56 x 43,5 cm
Aquisição | *Acquisition* Fundo para aquisição de obras para o acervo MAM São Paulo – Pirelli

Wesley Duke Lee São Paulo, SP, 1931 – 2010

Retrato de Lydia ou A respeito do filho, 1969-70
Óleo, *crayon*, acrílico, plástico, couro sintético e metal
Oil, crayon, plexiglass, plastic, synthetic leather, and metal, 197 x 103 x 57 cm
Patrocínio | *Sponsorship* Petrobras

Willys de Castro Uberlândia, MG, 1926 – São Paulo, SP, 1988

Pluri objeto, 1967-71
Acrílica e vinílica sobre madeira | *Acrylic and vinyl paint on wood*, 97 x 5,5 x 8,7 cm
Doação | *Gift of* José Paulo Domingues

Wilma Martins Belo Horizonte, MG, 1934

O encontro, 1968
Xilogravura em cores sobre aglomerado de madeira
Colored woodcut on fiberboard, 105,5 x 65,5 cm cada | each
Doação da artista | *Gift of the artist*

THE YEARS OF LIVING DANGEROUSLY

Marcos Moraes | Curator

The destruction of the past, or rather of the social mechanisms that link one's contemporary experience to that of earlier generations, is one of the most characteristic and eerie phenomena of the late twentieth century. Most young men and women at the century's end grow up in a sort of permanent present lacking any organic relation to the public past of the times they live in. This makes historians, whose business it is to remember what others forget, more essential at the end of the second millennium than ever before. But for that very reason they must be more than simply chroniclers, remembrances and compilers...

Eric Hobsbawm[1]

Prologue

As suggested, in lieu of an introduction, we must entertain the idea that an art exhibition—like any selection of a set of information or artifacts, including art objects—is always invested with a power determined by the choices it engendered. Thus, like other similar operations, they will reveal to those who join it in the exercise of contemplation, different possible articulations, but which can only be produced from a reading, conducted jointly and a posteriori, of its conception.

It could not be different in this case in which, responding to the invitation to propose an exhibition from the MAM Collection, I was given the opportunity to look back over this Collection, from which I had been distant since the last curatorial project I did for the Museum. Clearly, a challenge and a responsibility that are inherent to the commitment to publicly showcase a selection, obviously reduced, in the face of the sheer size of the Collection, and that, nevertheless, could offer the audience its dimension, as a coherent and cohesive whole.

1 Eric Hobsbawn, *The Age of Extremes: A History of the World, 1914-1991* (New York: Vintage Books, 1996), 3.

The difficulty multiplies when we consider that the exhibition, in principle, would follow two other shows that also worked with pieces from the same Collection: one presenting an overall view, and the other, a selection of recent acquisitions. Thus, the pursuit for a proposition that could once again broaden our gaze on the works that constitute the Museum's collection immediately led to an investigation into possible articulations of a proposal with the other exhibitions that would be part of the Institution's programming and with which it should establish a close dialogue.

Initially, it was planned to take place in parallel with the exhibition of artist Yves Klein (1928–1962) and, as a result of a desired temporal and conceptual intertwining, the proposal presented itself as a possible gaze at the Brazilian production of the 1960s—a period of cultural effervescence and closely related with the context in which the political and social upheavals transform the country into an anthropophagic cultural cauldron that responds to this ideological dimension that sweeps *terra brasilis* [the Brazilian land] without sparing any faraway corner, backland, or palm swamp.

An "entranced earth"[2] is, perhaps, how we could identify it, deglutinating Glauber Rocha in order to so name it, and looking for a way of minimally offering a chronicle of the moment, proposing a dialogue between two eras, connected by the same dimension of reality or, still, by the relationship between truths and lies.

It is necessary here to revisit the reference of *Angelus Novus*, by Paul Klee (1879–1940), read and profoundly interpreted by

2 This refers to the US title of the movie *Terra em transe* (1967), directed by Glauber Rocha.

Walter Benjamin (1892–1940), as the angel of History, staring at the past of wreckage and destruction, but understood by the winners as progress. Is looking at the past, as if it were the same action, to condemn ourselves to this path towards which the wind from Paradise inexorably impels us? By the same token, turning our backs to the past would mean forgetting it and not seeing it as ruin over ruin? On the other hand, proposed by the same Benjamin, if we move through history against the grain and see it not as a process of reaffirming tradition, but of questioning and mobilizing other perspectives, we will be able to bring the aesthetic and political relations, among others, to the fore.

What other perspectives are possible, or bearable? Might one of them be to dive into the game of illusion proposed by Calderón de la Barca (1600–1681) with *Life Is a Dream*? What is part of the spheres of the real, the unreal, the supra-real? If history can be rewritten and from lies produce the truth, then we must not let ourselves be dominated by fear, but rather by desire, the impulse of vitality, even if there are always things that we don't know, exactly, how to say and, even so, we must devise ways to present them. Is the dream really over? Or does awareness about how we live make us doubt that which we have experienced?

There was a young man who, just like me, loved the Beatles and the Rolling Stones

The Brazilian context of the 1960s, and particularly after the 1964 coup, had a specific nature that made it unique but did not dissociate it from that of the global order, of enormous changes, rejection of established regimes and structures, their concomitant transformations and libertarian perspectives, which the world had not yet undergone.

The proposal to look in retrospect—not in an opportunistically commemorative or let alone flattering way, but in pursuit of a possibility to capture the zeitgeist in the Collection—was contaminated with the present, in the past. To look at works by literally penetrating the Museum's guts—its collections per se—was not possible without letting the personal perspective in which the memories surfaced, shrouded in the mist of the reminiscences of the boy who lived his everyday life in those moments, impregnate it.

From the drawers of the cabinets, the panels, and walls, the artists, the titles, and, fundamentally, the works cried out, clamoring to be seen, touched, and brought to the light of other eyes. Those relations, little by little, stick to the flashbacks of the boy being taken to donate gold for the good of Brazil, in May 1964, to the memories of the city of São Paulo, in those years, when crossing the city all the way from the north zone, in the famous district of Jaçanã, mentioned in the hit *Trem das onze* from the samba group Demônios da Garoa, to study, in Pinheiros, in the west zone, in the "Fernão Dias," the name of the high school I attended at that time. To accomplish this, it was necessary, at times, to walk up Avenida Angélica, because Rua da Consolação, a regular bus route, was closed to traffic due to "problems with the students" ... and here there was something, even if not explained to children, that kept hovering in the air. Or, in a different perspective to those same naively innocent eyes, the bus crossing what appeared to be a war movie—those we saw on our black-and-white TVs—and which, in fact, were the widening works for Rua Iguatemi: all we saw was debris and destruction, a perfect setting for an imagination that could not grasp the nature of what was happening and the gravity of the real terror experienced in those formerly golden years.

The world, this vast world, was equally pierced by convulsions not easily explained. It is impossible not to mention upheavals and rebellions that plagued it, turning it over and upside down, literally. To the civil rights movements led by Martin Luther King and his motto (1963)—"I have a dream"—we can add the Black Power and the Black Panthers, the "barricades of pleasure" in May 1968 in Paris, the protests and uprisings in American universities against the Vietnam War, the results of the dismantling of the still-existing European colonial structures in the African territory and the ensuing convulsions, not to mention the strong counterculture movements, the hippies, and the Flower Power culture with its "Make love, not war," and, without a hint of not being mentioned, the crazy days of Woodstock and the battle cry for sex, drugs, and rock'n'roll, shrouded in the sounds of Joe Cocker singing, unmistakably—and unforgettably to that generation—*With a Little Help from My Friends*, by the Beatles.

The songs, the clothes, the long hair became a sign of the shattering wave that swept the world, without distinction, uniting an entire generation crying for freedom, freedom! Everything is under dispute—above all, authority: "it is forbidden to forbid!" This, like

other slogans, became a motto, a war cry, a password to open fire against the authoritarian trenches represented by family, school, the government, and directly hit the capitalist system of unbridled consumption.

The year of 1968 was the subject of a recent avalanche of "celebrations," that is, a revival of perspectives on the events that literally swept the world that year and burned down all the possible resistances that, at that moment, were thought that could fight and win the wave of liberating ideals that flooded the beaches of tranquility in which the establishment spent its holidays. There are no apparent limits for the revolutionary wave, whether of geopolitical, social, or economic nature ("developed or underdeveloped"), or government regimes: from capitalists to socialists; from democratic to dictatorial.

From the Beatles, Rolling Stones, Mary Quant and the miniskirt, birth-control pills, LSD and lysergic experiments, to Led Zeppelin, Black Sabbath, and Deep Purple, to refer to culture and customs, and from the Argentine Cordobazo, the Italian "hot autumn" or "creeping May," both in 1969, to the coming to power of Salvador Allende in Chile in 1970, nothing else seemed capable of withstanding the tremors, earthquakes, and seaquakes that shook the whole world.

This way, we must look to the point where Martin Luther King launches his cry of peaceful resistance with "I have a dream" up to the moment when the solitary Armstrong, followed here on Earth by millions of fascinated eyes, including my own, treads on the Moon in 1969, in an assertion of the "definitive" conquest of space by man, as well as of the continuity, in it, of the Cold War, which divided the world ideologically. In this interval, we cannot forget the flood of events that the second half of the decade witnessed, promoted, and went through, from the Chinese Cultural Revolution to the Prague Spring, through the uprisings of Polish students. There we have these few years transformed into an overwhelming whirlwind exploding into desire and revolutionary utopias: may the imagination take over power, may nothing less than the impossible be asked, and may this no longer be just a dream.

The Years of Living Dangerously alludes to moments and, for this reason, I chose "living"—in which the context, in its complexity of threads, puts us before speeches, actions, and reflections that do not allow us to remain stagnant, since the "living wheel" of life leads us and will take us.

Merely reasserting itself as an invitation to reflection, the selection of works proposes—with images such as that by Gerda Brentani and her bestiary of beings that parade around, simultaneously extraordinary and human—perspectives about times that communicate and seem not to have ended or disappeared. Like the artist, each one of the chosen for this journey is, in their own way and with their own practices, building subtle—at times fierce albeit insightful—comments on their time.

It is forbidden to forbid

Can't I turn left? From the apparent obviousness of the proposal of Maurício Nogueira Lima's work, we have one of the initial points of possible paths and crossroads proposed by the exhibition. He translates, through the use of graphic language, mass media, street signs, a metaphor-provocation, urging the viewer to follow the call and dive into the atmosphere that, day by day, impregnates the country and the relationships, departing from the March 1964 coup.

In Brazil, the events and developments of this fact mark the beginning of a period of intense political repression, censorship, and revoking of rights, which affect all, but not indistinctly, since factory and rural workers, therefore, the less privileged, are the most affected initially; however, this is only the beginning of the process of recrudescence. On the other hand, in the whole country, it is the spark that ignites the gunpowder and the fuse of reactions in all circumstances.

Artists and creators, in general, will not remain immune; on the contrary, they will raise their voices, their bodies, and their actions to gather and to question. Mottos are raw material in the hands of such artists as Marcello Nitsche, Ubirajara Ribeiro, Claudio Tozzi, Rubens Gerchman, Humberto Espíndola, Mario Bueno, Antonio Henrique Amaral, and José Roberto Aguilar, among many others to whom the references from pop art, popular culture, and new figurations are the starting point for experimentation, together with reasserting their autonomy and pursuit of identity and freedom.

Thus begin the "years of lead," as the most repressive period of the military dictatorship in the country was called. The 1967 Constitution, enacted under the oversight of the military government, incorporates that regime and its concentration of powers to a supposed form of

legitimation. This is followed by the Institutional Acts, in particular, the one enacted in December 1968—the infamous "AI-5"—which forbids any and all possibility of considering the country a Democratic State, since it had been reduced to nothing.

Since 1964, the reactions to the situation have manifested themselves in different ways, and voices made themselves heard on the stage, in the streets, in the exhibition halls, as well as in the universities. In December of that year, Nara Leão (later replaced by Maria Bethânia), João do Vale, and Zé Keti and members of UNE's [the National Union of Students] Popular Center of Culture made clear, in *Show Opinião* (directed by Augusto Boal) what they were there for and what they intended, "But I won't change my opinion."

The atmosphere of fear and terror, torture, censorship as a weapon for threat, a feeling of information chaos, the exacerbated control of the military government—which no longer had limits on its actions—and the impunity, in which "anything is legal," were instated. All forms of collective organization were banned; the universities were dismantled, and teachers were laid off or arrested, particularly those who worked beyond the academic field, taking hands-on participation in civil society, such as Vilanova Artigas. More and more, repression increased, and space and air for freedom disappeared.

The reactions are many and diverse; among them, the radicalization of a segment of the so-called left. In 1967, there emerge groups, among others, the VPR [Popular Revolutionary Vanguard], with striking presence of banned military, which set off a bomb in the HQ of the Second Army, and ALN [National Liberating Alliance], led by Carlos Marighela, both of them armed groups that rebel against the regime and seek out solutions in the form of guerrilla.

If 1968 was cataclysmic in the world, in Brazil, this cataclysm was not lesser. Although, more directly, the cries for freedom, the demonstrations, and the taking of the streets had an objective destiny and focus: the military regime established and the consequences of successive coups against rights and freedom. During a protest of high-school students in Rio de Janeiro, the Military Police kills the young student Edson Luís. The crime causes an unprecedented national commotion, and demonstrations take to the streets; "March 68" takes place here, with repercussions and demonstrations throughout the country, and widespread protests.

That same year, on October 2, students from the Faculty of Philosophy, Sciences, and Letters (FFCL), located in downtown São Paulo, at Rua Maria Antonia, fiercely clashed with the students from Mackenzie University (just across the street), the CCC [Communist Hunt Command], and the Military Police. The result of the conflict: the invasion and depredation of the FFCL building, the death of the high-school student José Carlos Guimarães, dozens of injured, and yet another argument/pretext for the enactment of AI-5. In that year that feels like it hasn't ended, but in which, too, everything seemed to happen.

Reactions to the authoritarian state into which the country had plunged are not few, and the libertarian fury burns at every recrudescence and impossibility of carrying forward utopian ideas. These radicalizations culminated in the first case ever of kidnapping an ambassador in the world, when the American representative Charles Burke Elbrick was used as a way to pressure the military dictatorship to negotiate the release of fifteen political prisoners, eventually freed, after the government yielded to the group's demands, which included the disclosure of a manifesto. The boldest and undoubtedly most spectacular guerrilla act during the "years of lead."

Controlled and monitored freedom—nonexistent, in fact—unions and associations made illegal, collective initiatives being blocked in every way—and nothing more emblematic than the image of the building of the National Union of Students (UNE) in flames—invasions and destruction of buildings and personal and physical attacks against the members of the most active theater groups, especially in São Paulo, among which Oficina, Arena, Teatro dos Amadores, Teatro Ruth Escobar, including university theaters, such as TUSP. The effervescence in theater did not seem to cool down; even with arrests and attacks, emblematic productions such as Oswald de Andrade's *O rei da vela* [*The Candle King*], by the hands of Zé Celso Martinez Corrêa and Renato Borghi, and the revolutionary productions of Victor Garcia for Fernando Arrabal's *Car Cemetery* and Jean Genet's *The Balcony* were milestones of the time. Throughout 1968, with the depredation of the Galpão theater, in São Paulo, where the play *Roda viva*, by Chico Buarque is staged—including the beating of actors—the general atmosphere of terror sets in, and the era of attacks on theaters begins. Attempts of organization and mobilization by the theater workers, which includes the participation of relevant names in the theatrical scene, such as Cacilda Becker, directly intervening

with the authorities, fail to ensure the minimal conditions of stability that still seemed to possibly exist.

From *Arrastão*, in 1965, sung by Elis Regina (Festival da Música Popular Brasileira), to *BR3*, in 1970, with Tony Tornado (International Song Festival), the period is marked by an unprecedented explosion in the country's musical scene, bringing to light—in addition to the already-established Bossa Nova and the flourishing Jovem Guarda—the experimentalism and radicalization of the social atmosphere, with composers and performers of different lines who, before being permanently included in the Brazilian musical memory, drew crowds for the audiences of concerts and festivals in which they shook off their expected figure of "good boys," represented by such young musicians as Edu Lobo, Elis Regina, João do Vale, Geraldo Vandré, Chico Buarque, Nara Leão, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Rogério Duprat, Os Mutantes, Tom Zé, Sérgio Ricardo, Jair Rodrigues, Paulinho da Viola, and a myriad of others that makes a comprehensive list impossible.

Under a different perspective, in 1964, Glauber Rocha's *Deus e o diabo na terra do sol* [*Black God, White Devil*], Ruy Guerra's *Os fuzis* [*The Guns*], and Walter Hugo Khouri's *Noite vazia* [*Men and Women*] can be seen as emblematic cinematic examples (from that moment), bringing to the foreground a perspective on the social and economic situation, the agrarian and cultural issues, the differences in living and working conditions, into the existential questionings of a generation and a social segment. The panorama of this production is as instigating, provocative, and explosive as one can try to imagine, in order to circumvent the dimension of control and censorship that hovered over all languages.

Indescribable if not studied in its specificity, the Brazilian cinema of that period is fruitful and endless as a space for experimentation and production for the general audiences, but, nevertheless, it is essential that we mention the exemplary builders of the new moving-image aesthetics that constitute a different historical perspective of the years of living dangerously: Domingos de Oliveira's *Todas as mulheres do mundo* [*All the Women in the World*]; Leon Hirszman's *Garota de Ipanema* [*Girl of Ipanema*]; Glauber Rocha's *Terra em transe* [*Entranced Earth*]; Rogério Sganzerla's *O bandido da luz vermelha* [*The Red Light Bandit*]; Joaquim Pedro de Andrade's *Macunaíma*; Julio Bressane's *Matou a família e foi ao cinema* [*Killed the Family and Went to the Movies*]; until we arrive, in 1970, to

Roberto Farias's *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa*, a vehicle to insert the trio that marked the Brazilian pop music of the time—Roberto Carlos, Erasmo Carlos, and Wanderléa—placing musical fantasy at the top of the country's box office that year.

Art, thought, creation, and politics seem to have never walked so closely together—viscerally intertwined, it would be better to say. Therefore, more than ever, and fiercely persecuted, it was necessary to propose shortcuts, since words, thus, books and literature, were at the top of the list of enemies. The cast of writers and the list of titles would produce at least a compendium to include such names as Antonio Callado, Lygia Fagundes Telles, Ignácio de Loyola Brandão, Carlos Heitor Cony, Erico Veríssimo, and Josué Guimarães, to name only the veterans. A title, at least, deserves mention: Antonio Callado's *Quarup*, addressing and inserting aspects of the culture of the indigenous populations, the role of the peasant leagues, penetrating the relations of the Catholic church, revolutionary at that moment, with these causes and the communities.

As the other segments of the—permanently boiling—national cultural scene, groups, exhibitions, and actions multiplied and reproduced, in a strategy for survival and fierce resistance to the alleged return to an order that did not fit the desires and needs to delve into the new, either as experience, as refusal and revolt, or to reassert the nonacceptance of control and authoritarianism.

As in a compass rose with which one could look at the horizons of the visual production, the cardinal points would indicate directions, allowing us to identify points of reference, in this case, such shows as *Nova Objetividade Brasileira* [*New Brazilian Objectivity*] (1967); the *Jovem Arte Contemporânea* [*Young Contemporary Art*] shows (JACs), created by Walter Zanini at USP's Museu de Arte Contemporânea (1967 to 1974); the Bienal da Bahia (1966 and 1968), and even the São Paulo Biennials, particularly its tenth edition, which became known as "the boycott edition," due to the international articulation, led by artists and curators, to not send works and not participate as a form of taking a stance regarding the country's situation. The action culminated in the official withdrawal of entries, and it even created a "void" in the exhibition venue.

The shows present the recent output and the artistic practices that become more present in their ephemeral, transitory, and unstable character regarding the relation of the artist with the institutional art

spaces. They also stand as sore spaces, each directed by the artists, who organize themselves collectively for the show's execution, and the following paths resulting from these experiences.

Actions, happenings, and interventions in public spaces, as well as the search for conditions and venues for the production and expression beyond those traditional and conventional ones of the art system, were promoted, among others, by Grupo Rex (1966/1967) or by such artists as Artur Barrio (1945) and Antonio Manuel. Pamphlets and manifestos were a constant material in the activities and interactions proposed and carried out and were thought as and somehow turned into "instruments of awareness," as the artist Mario Bueno suggested.

Among others, *Opinião* (1965 and 1966) can be understood as the first of a series of group shows that, together with *Proposta* (1965–1967), constitute a space for extensive critical debate and were held, respectively, in Rio de Janeiro (Museu de Arte Moderna – MAM Rio) and in São Paulo (Museu de Arte Brasileira – MAB FAAP). We can identify them as expressions of paramount significance in the intense experimental pursuit as an antidote to the regime and its setbacks. Some of its participants were: Antonio Dias (1944–2018), Carlos Vergara (1941), Hélio Oiticica (1937–1980), Rubens Gerchman and Roberto Magalhães, the latter with an output that runs along its own and not easily definable paths, where one can identify surrealist, dreamlike, mystical, and esoteric connotations, without giving up their relationship with technique and the artist's early training in graphic design. Still in this context, Wilma Martins uses graphic language to bring out, from her inner world, an atmosphere that is both dreamlike and spiritual and, in an unusual way, proposes the meeting and coexistence of universes that are in principle incompatible, but expressing her commitment to the moment in which she lives.

Objects no longer defined by the traditional categories of techniques and support, the "other figurations," the new "realisms," or, so to speak, the new figurative languages that manifest internationally intertwine with the Brazilian and Latin American production, such as Argentina's *Otra Figuración* [Another figuration]. It is in this context that Carlos Páez Vilaró, the only international artist in the exhibition, participates with the work in which he explores these perspectives, when he visits Brazil, at the Bienal de São Paulo, and at the Museum itself.

In this perspective, it is relevant to mention the "surrealizing" manifestations in the production of members of Grupo Phases, such as Sara Ávila, Bin Kondo, Yo Yoshitome, Fernando Odriozola, Jef Golyscheff, Bernardo Cid, as well as the magical realism of Wesley Duke Lee, who proposes it as a contesting to abstractionism's dominance; he is also one of the first artists to incorporate the pop universe and language in Brazil. His 1969 work *O helicóptero* [The helicopter], which was shown on the 1st Tokyo Biennial, could be seen as a "flying saucer," proposing articulations of techniques, materials, and media for desirable fictional transportation of the audience to another dimension, another reality! It combines, unusually, the modern language of video, incorporating it into mechanical elements, painting, collage, sound, light, and all available technology, including that of the computer, proposing a decisive level of interaction for those with whom it relates.

Other experiments take place in the field of new realism and can be found in Antonio Henrique Amaral who, departing from the references to popular engraving, as well as those of pop art and mass culture, adds them to his free and surreal repertoire, with images of mouths and generals, literally crying, once more, for freedom; or such artists as João Câmara (1944) and Humberto Espíndola, yet another of the artists in whom the singular production expands, from the reference to the culture of the ox, producing a sarcastic view of society, one that is domesticated, controlled, and led, on the one hand, while, on the other, the same sign alludes to controlling figures who hold, through economic power, the decisions over others.

Dialoguing with the new figurations that embody a more direct and offensive perspective of criticism, a significant part of the new experiences was based on the foundations of pop art, which we could identify as a quasi-evidence in the output, among others, of Antonio Dias, José Roberto Aguilar, Marcello Nitsche, and Rubens Gerchman, artists, except for the first one, in which this dimension is manifested mainly through irony, sense of humor, and the appropriation of the language of comics. It is worth mentioning, in Nitsche, the production, in 1968, of his *Bolhas* [Bubbles], inflatable sculptural metaphors that place the audience and the space in intrinsic relation to breathing, the emptying by expiring, and apparently disappearing or ceasing to exist, existing as rest, as ruin until that, by inspiration, one pulses again and regains their place.

Thus, an overall look at the years of living dangerously could not fail to at least mention one of the members of the alternative press, and that began its activities in 1969: *O Pasquim*. Founded by Jaguar, Tarso de Castro, Sérgio Cabral, Carlos Prosperi, Claudius, Carlos Magaldi, and Murilo Reis, their primary and direct targets were military dictatorship, middle-class moralism, and the major press outlets. The use of humor and a direct and colloquial language resonated with the audience, allowing visibility and the surveillance of the regime, which determined, in 1970, the beginning of prior censorship that, bypassed through some strategies, eventually led to the arrest, in that same year, of a significant part of the team responsible, which, however, was replaced by those who remained in liberty: Marta Alencar, Millôr Fernandes, Henfil, and Miguel Paiva. The periodical only lost its strength after a bomb attack in one of the newsstands that sold it; this fact discouraged other newsstands from continuing selling it, which represented the real source of their income and subsistence since they did not have a large number of advertisers who could cover production costs.

Already pointing to the directions of communication in the "global village," in yet another appropriation, now from Marshall McLuhan, *Jornal Nacional* airs on September 1, 1969, hosted by Cid Moreira and Hilton Gomes, becoming the first newscast to be broadcast live to the entire country. In São Paulo, TV Cultura is created, inaugurating a new perspective on educational television.

The expressions "Love it or leave it" and "No one can stop this country" are the—excessively—patriotic slogans that marked the turn of the decade, bombarding the eyes and ears of all who lived through those moments. Gilberto Gil and Caetano Veloso, considered subversives, after their arrest, are exiled, swelling the vast ranks of those who, either for opposing the regime or going underground, or even for becoming voluntary exiles, are forced to leave the country, such as Chico Buarque, Ferreira Gullar, Glauber Rocha, Oscar Niemeyer, Fernando Gabeira, and Augusto Boal, among others. In addition to this condition, we must mention the imprisoned, the tortured, the missing.

Brazil wins the World Cup to the sound of marches that boost the nationalist sentiments: "All together we stride, go ahead, Brazil, hooray for our national team!" Pelé enters once again the history of soccer, scoring his 1,000th goal in a match against Vasco da Gama, at Maracanã Stadium. The "patriotic spirit" strategically

manipulated under the auspices of the same advertising slogans, jingoists, and "brothers in arms," all "dressed in the yellow-green jersey of the national team," swaying to the promises of the "Brazilian miracle" and the progressive yearnings.

Je t'aime, moi non plus

Personal memories are unceasingly triggered and, with each relation that comes to term, bring out the signs of the scars produced. Thus, one of them may be the trigger for resistance to control: the juvenile "secret communication," passing from hand to hand, around school desks, and resulting from the copy, in pencil, in a tiny, shy, and still childish handwriting, of Serge Gainsbourg's forbidden words, in the sensual and erotic voice of Jane Birkin, which still echo and insist on pointing to the direction of control, censorship, prohibition of knowledge of the body, of the other and of their own body, eroticization, and desire. It was 1969, and verses such as: *Oh mon amour. Tu es la vague, moi l'île nue. Tu vas et tu viens. Entre mes reins. Tu vas et tu viens. Entre mes reins…* sounded like something unthinkable or, more precisely, unattainable to a gaudy boy who barely understood what he read (as his fellows in disobedience) despite efforts to overcome the still little knowledge that French classes and lessons were beginning to provide him. Of course, the torn sheet of the notebook went into the locked, wooden box in which he stored the secrets of puberty (and which, like the transgressing spirit of those moments of danger, survives, materially, to this day).

In that context, that of the counterculture scene—it is no longer possible to regard it as that of the cultural tradition—everything shatters. The perspectives of censorship mechanisms opposed to the ideals of liberation of behavior are contested; sexual freedom, the assertion of pleasure and desire, the increasingly intense and living presence of the body, nakedness, the pursuit to assert women's rights and female liberation and, why not, also of sexual choices, are reasserted and manifest in every possible way.

The use of miniskirts, bikinis, protests for emancipation and assertion of independence, and the proliferation of public demonstrations and questionings about the use of the female body as the object of male consumption increasingly enter the agenda. Likewise, the liberation afforded by the contraceptive pill, and the way women assert themselves in this rupture, by talking about sex and behavior. Such

characters as actress Leila Diniz open up more spaces, including in the media, so that these discussions can exist and come to the surface, in a medium that claims to stand for values of a supposed morality. The appearance of the pregnant actress on Ipanema beach, wearing a bikini, breaking conservative moral standards, amidst the authoritarian regime, insert her in these attempts at provocation, which she exacerbates with a shameless and unfathomably inconceivable vocabulary—for the time—through the use of curse words.

The female universe—with all its complexity, diversity, and problematics, and also with all its questionings—becomes a crucial point in the production of many artists who explore this breadth of this macrocosm, such as Anna Maria Maiolino, at that period allying her experience and training in graphic design to that of the woodcut images of the *cordel*[3] literature. With that, she also brought the instance of daily life and the roles and actions of women to the images she produces forcefully and viscerally, intensely putting in check the human relations, of love and lovers, as well as the body and its functions and needs.

That body, that territory which is almost unknown and overflows with possibilities of exploration and knowledge, presents itself yet as an assertion of self-consciousness. Thus, a vision of oneself is what we may find in the self-portrait of Roberto Magalhães, that distances itself from the portrait as an "artistic genre," to dive into the inner and personal universe, sometimes gloomy and distressing; but it is also necessary to point out the condition of the other, outside of oneself—including madness—which is still a transgressive potentiality for the body, imprisoned and controlled in many ways, but which seeks to escape and manifest itself, as in *As loucas* [The mad women], by Regina Silveira, the result of an experience of the artist living together with institutionalized patients in this condition.

The body that seeks to be liberated, also wants to affirm itself in this condition and with explicit naked scenes, the defense of free love, the praise of an alternative lifestyle, questioning the destruction of the environment, addressing the prejudices of race, sex, social classes, and religion, setting out onto lysergic journeys and with its openly antiwar text, condemning the Vietnam War. In 1967 the rock-musical *Hair* premiered on Broadway, becoming, through this set of provocations and questionings, one of the major hits of the decade. In

3 Popular, cheap booklets, containing novels, poems, or songs, illustrated with woodcuts, sold in street fairs or by street vendors, particularly in the Northeast.

two years, this desire to take the destiny into our own hands takes to the São Paulo stages, changing the landscape of the Bixiga district, which is filled with hairy folks wearing feathers, vests, and colored clothes, leather bags, and, in a way, proposing to break barriers, taking to life the moments of liberation and freedom that the conditions of the political moment neither allowed nor made possible.

To dream but an impossible dream

Utopias present themselves not only as proposals, but also as search power or in attempts to resume directions, experiments, and experiences. The concrete and neoconcrete heritages[4] are undeniable and irreconcilable, with the implicit denial of setbacks of an order that can no longer embrace the sensitive experience, the participation, the collective life that has been proposed starting from them.

Artists such as Athos Bulcão, Raymundo Colares, Montez Magno, and Carlos Fajardo profess, in different ways, their conceptual—and even objectual—bonds in the proposals and production of the three latter ones. Their proposals formulated in the autonomy and individual determination are reinstated in the utopia of independence from models and international references. They continue to explore the relations of the space and the body of the public that, with this production, individually and distinctly, relates and is led to interact. These are, it is important to emphasize, moments of questioning and transposition of their own references and paths, a crossroads that drives them, in the exhibition, to mark different directions, as cardinal points, within this rose of the winds that is suggestively outlined in the exhibition space.

In this same line of inter-influences, Sérvulo Esmeraldo moves between the fields of engraving, the clashes with abstraction, the contact and experiences with kinetics, and the constructive production. In São Paulo, two artists with different artistic backgrounds and

4 A reference to the proposals of Groups Ruptura and Frente, which, respectively, in São Paulo and Rio de Janeiro, since the beginning of the 1950s, developed research assimilating and overcoming the innovations of visual language borrowed from cubism, in particular Mondrian and Malevich, and from other experiments of the Russian avant-garde, from the Dutch movement De Stijl and the Bauhaus, deepened by Max Bill and the members of the Swiss school, and the group from the Ulm School of Design.

engagements remain linked to their original interests in the investigations of abstract geometric and concrete nature, typical of the 1950s cultural environment of São Paulo: Judith Lauand, who maintains in her production contacts with the concrete proposals of Luiz Sacilotto (1924–2003), Geraldo de Barros (1923–1998), and Waldemar Cordeiro (1925–1973); and Willys de Castro, who approaches the neoconcrete works of Lygia Clark (1920–1988) and Hélio Oiticica, among many others.

Epilogue, or I can't get no satisfaction!

In the end—not the happy, sugar-coated ending that is expected, nor one of guaranteed satisfaction or your money back, as the weapons of advertisement intend to sell us—the possibility of life. Desire overcomes fear and propels us forward, always. Life leads us to seek to overcome "that" history of history repeating itself, mainly as a tragedy and thus affirming itself as hope.

By proposing paths to be traversed among works selected from the MAM Collection, the ensemble appears as a constellation visible to the naked eye but presenting the singularities that the individualities carry with them to confirm the diversity of the moment in which they were produced as testimonies and artifacts of action and existence in their context.

Not to say that I didn't speak of the flowers[5]... or that there was no mention of so many things that kept us silent, or of voiceless voices, of silenced words, of vetoed and cut images, of screams standing still mid-air! Once again, the mottos emerge, this time by the hands of Carlos Scliar, by the actions and experiments of Antonio Manuel, appropriating the means and the language of mass communication like the newspaper; or by the provocative title of Ismenia Coaracy and José Moraes's poke-in-the-eye journalistic reality which are irreconcilable with any attempt to soften reality. We must fight so that it can be transformed. Political awareness and the acknowledgment of the state of affairs reinforce the desire for freedom, made visible in all possible ways.

Invisibilities feature in the selection, as apparent as those well-

5 Title of a song by Geraldo Vandré from 1968 that became synonymous with the resistance movement during the years of lead and was often sung by throngs of people in a spontaneous way.

established and made leading lights in the art scene. Although distant, the hidden ones, the clandestine ones are also coming to the limelight; those who usually don't coexist or share the stage of the official history are present to assert their presences there, and here, and these necessary deterritorializations. They are also a constant reminder of the need to look at the stories, not forgetting, once more, as already mentioned, the Benjaminian version of looking "against the grain," because this action can produce these other stories—and not just reiterate the official one, that single and overwhelming purported truth with which our histories are made.

In the set of works and artists, a group of seemingly dissonant voices answers as a chorus to the prominence of the explicit mottos, with attitudes that assert themselves through their visual investigations. In this sense, and in these abstract-informal manifestations we have, in Alberto Teixeira, an example of the search for those means of visibility: the title of the work is inseparable from the condition of "living wheel" in which one is immersed. It is the sensitivity marked by the dimension of the real. Following this train of thought regarding the reading of the production diversity, it is still possible to insert the confrontation of the material paintings by (Kazuo) Wakabayashi and Franz Weissmann. However, the logic proposed here intends to go beyond the sheer chromatic counterposition to affirm itself as a symbolic dimension of that moment. This production is included here to assert the diversity of choices and paths, and also to show how inquiries on the time in which they are inserted and to which artists not usually associated to the explicit political-ideological discourse relate. On the other hand, it means to propose different reading relationships that go beyond those immediately identifiable for an artist such as Wakabayashi, who comes with the charge of a traditional educational background and explores the materiality of abstraction, while Weissmann seeks to go beyond formal and material investigation to find, from the surface of the canvas, another space, a third plane which will lead him to three-dimensionality and to the subsequent effective occupation of space in the world.

Fear and desire go together. To articulate images, to create possibilities for interpretation between them and from them, to produce a fiction—or some narratives, at each different moment—which literally becomes true for some, history for others, but that, for many others, can become a way of looking at the world and seeking, always, ways, without never faltering, never cooling down, never shutting up!

The End

Once again we must emphasize or provoke a glimpse at the moments of living dangerously, to think how the end cannot mean a conventional "this is the end"… and the musical reference to Jim Morrison, who, in his deep, hoarse, and stern voice that numbs us, proposes a farewell, a goodbye to a moment, he calls us to cross a phase in which we lived, indeed; we experienced, indeed; we learned, indeed; but above all we fought, because we must fight, even if the rule is to yield.

Almost as the last breath, the liberating gesture proposed by artists who experiment and explore distinct radicalities in their productions, such as Mira Schendel and Nelson Leirner, brings the sense of orgasm and, consequently, the assertion of desire and ecstasy to which it leads. We are made and driven by desire and fear, but we are made of search and desire as well. This dimension of the gesture, of the drawing, and the action is further strengthened by the image/record of the urban intervention produced by Carmela Gross, in the outskirts of the city of São Paulo, amidst strikes, and in 1968.

In the exhibition, two other gazes-records of that time found in the emblematic images of Maureen Bisilliat and Orlando Brito propose, as counterpoint, to face reality—in black and white—without disguise, without any privileged place, inserting them in the dimension of that same reality and returning to it, in the same way as it can present itself to the gaze.

If the rule here is not to follow that which is the rule, but to guide oneself by the exception, then to transgress, provoke, instill, hide, inspire and expire, invent, lie, or create a version of history in which all this can be, or not, can be faced as a path. Under this perspective, to look at the production of Marcelo do Campo, or should we say the illusion proposed by him, means threading through the fable of reality, to not give it the possibility of thinking it as a dimension of allegory, but as the (re)building of memory.

To retrieve memory buildings provides us with, once again, the opportunity to insert, into this complex context, the restructuring of the Museum which, in 1969, had its new headquarters inaugurated, in the old Bahia pavilion, under the marquee of Ibirapuera Park, with the first edition of the Panorama of the Brazilian Current Art, and thus MAM, its collection, projects, actions, and activities resist

the times and survive the setbacks, until today, after all, "those who know make their time, and don't wait for things to happen."[6]

Thus we have a set of fifty images, works that, in fifty flashes, evoke a moment of feverish unrest that leads to paths in the quest to assert hope within political awareness, in the diversity of life translated into poetic actions and ethical commitments, producing insertions in a medium, despite its being totally opposed to it. Resistance, resilience, rebellion, and solidarity cross, hand in hand, the times in which we lived dangerously.

Here's to art, to artists, and to all those who, in one way or another, have learned that it is always possible to dream, and an impossible dream.

Impossible Dream[7]

To dream yet another impossible dream
To fight when it's easy to give in
To beat the unbeatable foe
To deny when the rule is to sell
To suffer the ruthless torture
To break from the unacceptable prison
To fly at an unlikely limit
To touch the inaccessible ground
This is my law; this is my issue
To turn this world, to spike this ground
I don't mind
If it's too terrible
How many wars will I have to win
For a little peace?
And tomorrow if this ground that I kissed
Is my bed and forgiveness
I'll know it was worth it
To be delirious and die of passion
And so, whatever it may be,
The ceaseless affliction will end
And the world will see a flower
Sprout from the impossible ground

6 Another excerpt from the song by Vandré.

7 Authors: Chico Buarque | Ruy Guerra | Joe Darion | Mitch Leigh. Lyricists: Chico Buarque | Ruy Guerra. This is a literal translation from the Brazilian version of the original song.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

DIRETORIA | *MANAGEMENT BOARD*
Presidente | *President*
Milú Villela

Vice-presidente Executivo | *Executive Vice President*
Alfredo Egydio Setúbal

Vice-presidente Internacional |
International Vice President
Michel Claude Julien Etlin

Diretor Jurídico | *Legal Director*
Eduardo Salomão Neto

Diretor Financeiro | *Finance Director*
Alfredo Egydio Setúbal

Diretor Administrativo | *Administrative Director*
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

Diretores | *Directors*
Cesar Giobbi
Daniela Villela
Eduardo Brandão
Orandi Momesso
Paula Azevedo
Vera Lúcia dos Santos Diniz

CONSELHO | *COUNCIL*
Presidente | *President*
Simone Schapira

Vice-presidente | *Vice President*
Helio Seibel

Membros | *Members*
Adolpho Leirner, Alcides Tapias, Antonio Hermann Dias de Azevedo, Antonio Matias, Carlos Eduardo Moreira Ferreira, Carmen Aparecida Ruete de Oliveira, Danilo Miranda, Denise Aguiar Alvarez, Eduardo Saron Nunes, Fabio Colleti Barbosa, Fernando Moreira Salles, Francisco Horta, Georgiana Rothier, Geraldo Carbone, Graziella Matarazzo Leonetti, Henrique Luz, Israel Vainboim, Jean-Marc Etlin, João Carlos Figueiredo Ferraz, José Ermírio de Moraes Neto, Leo Slezynger, Luiz Eduardo Fróes do Amaral Osório, Maria da Glória Ribas Baumgart, Mário Henrique Costa Mazzilli, Michael Edgard Perlman, Paula P. Paoliello de Medeiros, Paulo Proushan, Paulo Sérgio Coutinho Galvão Filho, Paulo Setúbal, Peter Cohn, Roberto B. Pereira de Almeida, Rodolfo Henrique Fischer, Rolf Gustavo R. Baumgart, Salo Davi Seibel

Conselho Internacional | *International Council*
David Fenwick
Donald E. Baker
Eduardo Costantini
José Luis Vittor
Patricia Cisneros
Robert W. Pittman

Conselho Consultivo de Arte | *Art Consultative Council*
Ana Maria Maia
Marcos Moraes
Paulo Venancio Filho

Patronos | *Patrons*
Adolpho Leirner, Alcides Tapias, Alfredo Egydio Setúbal, Alfredo Rizkallah, Anne Carolline Williams, Antonio Hermann Dias de Azevedo, Antonio Matias, Carlos Eduardo Moreira Ferreira, Carmen Aparecida Ruete de Oliveira, Cesar Giobbi, Daniela Villela, Danilo Miranda, Denise Aguiar Alvarez, Eduardo Brandão, Eduardo Salomão Neto, Eduardo Saron Nunes, Fabio Colleti Barbosa, Fabio Ulhoa Coelho, Fernando Moreira Salles, Fernão Carlos B. Bracher, Francisco Horta, Georgiana Rothier, Geraldo Carbone, Graziella Matarazzo Leonetti, Helio Seibel, Henrique Luz, Israel Vainboim, Jean-Marc Etlin, João Carlos Figueiredo Ferraz, José Ermírio de Moraes Neto, Leo Slezynger, Luiz Eduardo Fróes do Amaral Osório, Maria da Glória Ribas Baumgart, Mário Henrique Costa Mazzilli, Michael Edgard Perlman, Michel Claude Julien Etlin, Milú Villela, Orandi Momesso, Paula Azevedo, Paula P. Paoliello de Medeiros, Paulo Proushan, Paulo Sérgio Coutinho Galvão Filho, Paulo Setúbal, Peter Cohn, Renata de Paula Seripieri, Roberto B. Pereira de Almeida, Rodolfo Henrique Fischer, Rolf Gustavo R. Baumgart, Salo Davi Seibel, Sérgio Ribeiro da Costa Werlang, Simone Schapira, Vera Lúcia dos Santos Diniz

EQUIPE | *STAFF*

PRESIDENTE | *PRESIDENT*
Milú Villela

CURADOR | *CURATOR*
Felipe Chaimovich

SUPERINTENDENTE EXECUTIVO
MANAGING DIRECTOR
Carlos Wendel de Magalhães

ADMINISTRAÇÃO | *ADMINISTRATION*
Gerente | *Manager* Nelma Raphael dos Santos

Compras | *Buyer*
Fernando Ribeiro Morosini

Financeiro | *Financial*
Coordenador | *Coordinator*
Luiz Custódio da Silva Junior
Assistentes | *Assistants* Patricia Barbosa Vicente, Renata Noé Peçanha da Silva

Loja | *Shop*
Coordenadora | *Coordinator* Solange Oliveira Leite
Assistente | *Assistant* Romário Rocha Neto
Vendedoras | *Salesclerks* Fabiana Batista, Luciana Silva de Castro

Patrimônio | *Premises & Maintenance*
Coordenador | *Coordinator* Estevan Garcia Neto
Assistentes | *Assistants* Alekiçom Lacerda, Carlos José Santos, Douglas Peçanha da Silva

Recepção | *Reception*
Assistente | *Assistant* Luiza Helena Oliveira Stock Taiba

Tecnologia | *Information Technology*
Analista | *Analyst* Diogo Cortez Vieira

Eventos | *Events*
Assistente | *Assistant* Luciana Pimentel de Mello

ASSESSORIA DA PRESIDÊNCIA | *PRESIDENT OFFICE*
Assistentes | *Assistants* Anna Maria Temoteo Pereira, Ângela de Cássia Almeida, Barbara L. G. Daniselli da Cunha Lima, Valeria Moraes N. Camargo

ASSOCIADOS | *MEMBERS*
Coordenadora | *Coordinator* Roberta Alves
Assistente | *Assistant* Daniela Reis

Atendimento Recepção | *Reception*
Supervisora | *Supervisor* Ana Caroline Theodoro da Silva
Assistente | *Assistant* Livia Amabile Ernica
Estagiária | *Intern* Loys Barbosa dos Santos

BIBLIOTECA | *LIBRARY*
Coordenadora | *Coordinator* Maria Rossi Samora
Bibliotecária | *Librarian* Léia Carmen Cassoni
Estagiária | *Intern* Camila Batista da Silva

CLUBE DE COLECIONADORES DE GRAVURA E FOTOGRAFIA | *PRINT AND PHOTO COLLECTORS' CLUB*
Coordenadora | *Coordinator* Carla Lozardo
Aprendiz | *Apprentice* Ana Carolina Marques Conrado

COMUNICAÇÃO | *COMMUNICATION*
Coordenadora | *Coordinator* Fernanda Paiva Guimarães
Estagiária | *Intern* Fernanda Mendes Soares da Silva

Comunicação | *Communication*
Analista | *Analyst* Deri Andrade

Design | *Designer*
Beatriz Falleiros Nunes

Parceiros Corporativos | *Corporate Sponsorship*
Analista | *Analyst* Andrea Lombardi Barbosa

CURADORIA | *CURATOR OFFICE*
Coordenadora executiva | *Executive coordinator*
Maria Paula de Souza Amaral

Pesquisa e publicações | *Research and publishing*
Coordenador | *Coordinator* Renato Schreiner Salem

Produção de exposição | *Exhibition realization*
Ana Paula Pedroso Santana, Marina do Amaral Mesquita, Patricia Pinto Lima

ACERVO | *COLLECTION*
Coordenadora | *Coordinator* Cláudia Guidi Falcon
Assistentes | *Assistants* Ana Beatriz Giacomini Marques, Ana Luiza Maccari da Silva

EDUCATIVO | *EDUCATION*
Coordenadora | *Coordinator* Daina Leyton

Cursos | *Courses* Jorge Augusto de Oliveira
Educativo | *Education* Maria Iracy Ferreira Costa

Educadores | *Educators* Barbara Ganizev Jimenez, Fernanda Vargas Zardo, Gregório Ferreira Contreras Sanches, Laysa Elias Diniz, Leonardo Barbosa Castilho, Mirela Agostinho Estelles

Estagiárias | *Interns* Amanda Silva dos Santos, Caroline Machado, Clarissa Ricci Guimarães,

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO
CONTEMPORARY ART NUCLEUS
Coordenadora | *Coordinator* Camila Horta

PROJETOS | *PROJECTS*
Analista | *Analyst* Monique Cerchiari Mattos

RECURSOS HUMANOS | *HUMAN RESOURCES*
Coordenadora | *Coordinator* Karine Lucien Decloedt
Assistente | *Assistant* Ana Karolina Ferreira da Silva
Aprendiz | *Apprentice* Wellington Wulf

ASSESSORIA JURÍDICA | *LEGAL AFFAIRS*
Borges Sales e Alem Sociedade de Advogados

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO | *CONTEMPORARY NUCLEUS*

Sócios | *Members*

Adriana Dequech Sola, Alessandro Jabra, Alexandra M. Gros, Alexandre de Castro e Silva, Alexandre Fehr, Alexandre Shulz, Ana Carmen Longobardi, Ana Carolina Sucar, Ana Eliza Setúbal, Ana Lopes, Ana Nobre, Ana Paula Carneiro Vianna, Ana Paula Cestari, Ana Serra, André Schahin, Andrea Gonzaga, Andrea Johannpeter, Andréia Ramezoni, Angela Akagawa, Antonio Correa Meyer, Antonio Duva, Antonio de Figueiredo Murta Filho, Beatriz Yunes Guarita, Bianca Cutait, Bruna Riscali, Camila Mendez, Camila Pedroso Horta, Camila Siqueira, Camila Yunes Guarita, Carlos Alberto de Mello Iglesias, Carolina Massad Cury, Cecilia Isnard, Christiane de Mello Iglesias, Christina Bicalho, Cinara Ruiz, Cintia Rocha, Clarisse Reade, Claudia Falcon, Claudia Maria de Oliveira Sarpi, Cleusa Garfinkel, Clotilde Roviralta, Cristiana Rebelo Wiener, Cristiane Basílio Gonçalves, Cristiane Quercia, Cristina Baumgart, Cristina Canepa, Cristina Tolov, Daniela M. Villela, Daniela Schmitz, Daniela Seve Duvivier, Daniela Steinberg Berger, Dany Rappaport, Dany Saadia Safdie, Décio Hernandez di Giorgi, Eduardo Steinberg, Eduardo Vassimon, Elisa Camargo de Arruda Botelho, Eneas Ferreira, Esther Constantino, Esther Cuten Schattan, Fabio Cimino, Felipa Abondanza Schain, Fernanda Boghosian Rossi, Fernanda Cardoso de Almeida, Fernanda Ferreira Braga Ferraz, Fernanda Mil-Homens Costa, Fernanda Resstom, Fernanda Vidigal, Flavia Regina de Souza Oliveira, Flavia Steinberg, Florence Curimbaba, Francisco Pedroso Horta, Geraldo Azevedo, Gisele Rossi, Giuliano Baroni, Graça Bueno, Guilherme Johannpeter, Gustavo Clauss, Heloisa Désirée Samaia, Heloisa Vidigal Guarita, Henry Lowenthal, Ida Regina Guimarães Ambroso Marques, Ilaria Garbarino Affricano, Isa di Gregório, Isabel Ralston Fonseca de Faria, Janice Marques, Jorge Yunes, José Eduardo Nascimento, Judith Kovesi, Julia Freitas Forbes, Juliana Lowenthal, Julie Schlossman, Karla Meneghel, Lilian Stuhlberger, Lucas Cimino, Luciana Lehfeld Daher, Luis Felipe Sola, Luisa Malzoni Strina, Maguy Etlin, Maria Fernanda V. Cunha, Maria Lúcia Alexandrino Segall, Maria Regina Pinho de Almeida, Maria Teresa Igel, Mariana Souza Sales, Marilia Chede Razuk, Marilia Salomão, Marina Lisbona, Marta Tamiko Takahashi Matushita, Martin Georges Pierre Bernard, Martha Veríssimo, Mauricio Penteado Trentin, Milena Liberman, Mirella Havir, Monica Gartner, Mônica Mangini, Monica Vassimon, Morris Safdie, Murillo Cerello Schattan, Natalia Jereissati, Nicolas Wiener, Norma Eda Megale Guarita, Patrícia Barros, Paula Azevedo, Paula Jabra, Paula Proushan, Paula Regina Depieri, Paulo Proushan, Paulo Setúbal Neto, Raquel Novais, Raquel Steinberg, Regina de Magalhães Bariani, Renata de Castro e Silva, Renata Nogueira Beyruti, Renata Santana, Ricardo Cerqueira, Ricardo Trevisan, Rita Proushan, Roberta Dale, Roberto de Pace, Rodolfo Viana, Rodrigo Editore, Rosa Moreira, Rosana Visconde, Ruy Hirschheimer, Sabina Lowenthal, Samantha Steinberger, Sandra C. de Araújo Penna, Sérgio Ribeiro da Costa Werlang, Silvio Steinberg, Simone Schapira, Sofia Ralston, Solange Quiroga, Sonia Regina Grosso, Sonia Regina Opice, Stefania Cestero, Taissa Buesco, Tania Rivitti, Teresa Cristina Bracher, Titiza Nogueira, Valéria Weber, Vera Havir, Vera Lucia dos Santos Diniz, Vivian Leite, Wilson Pinheiro Jabur

PARCEIROS | *PARTNERS*

MANTENEDORES

PLATINA
Cescon Barrieu, Levy & Salomão Advogados, Tivit

OURO
AES, Banco Safra, Bloomberg Philanthropies, BNP Paribas, Credit Suisse, Duratex, EMS, Klabin, KPMG Auditores Independentes, PwC, Sompo, XP Investimentos

PRATA
ICTS Protiviti, Interfood, Montana Química, Paulista S.A. Empreendimentos, Power Segurança e Vigilância LTDA, Pirelli / Prometeon

PARCERIAS INSTITUCIONAIS
3D Explora, Africa, Amabile Flores, ATRAVES\\, Bolsa de Arte, Caixa Belas Artes, Canson, CELACC USP Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Comunicação e Cultura, Cultura e Mercado, FESPSP Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, FIAP, Goethe-Institut São Paulo, Google, Gusmão & Labrunie Propriedade Intelectual, IAB, ICIB Inst. Cultural Ítalo-Brasileiro, Instituto Filantropia, IPEN, Livraria Cultura, Meliá Ibirapuera, MktMix, Reserva Cultural, Saint Paul Escola de Negócios, Senac, Seven English – Español

PARCERIAS DE MÍDIA
Arte 1, Canal Curta!, Folha de S.Paulo, JCDecaux, O Beijo, Revista Arte!Brasileiros, Revista Cult, Revista Piauí

AGRADECIMENTOS
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente de São Paulo

EXPOSIÇÃO | *EXHIBITION*

REALIZAÇÃO | *REALIZATION*
Museu de Arte Moderna de São Paulo

CURADORIA | *CURATORSHIP*
Marcos Moraes

PRODUÇÃO | *PRODUCTION*
MAM Curadoria

PROJETO EXPOGRÁFICO
EXPOGRAPHIC PROJECT
Stella Tedesco
Renata Fernandes

DESIGN VISUAL | *GRAPHIC DESIGN*
Claudio Filus

EXECUÇÃO DO PROJETO EXPOGRÁFICO
EXPOGRAPHIC PROJECT EXECUTION
Cenografia Catanduva

CONSERVAÇÃO | *CONSERVATION*
MAM Acervo
Fabiana Oda

MONTAGEM | *INSTALLATION*
Manuseio

TRANSPORTE | *SHIPPING*
Alves Tegam

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS
ENGLISH TRANSLATION
Paulo Futagawa

ASSESSORIA DE IMPRENSA | *COMMUNICATION*
MktMix

CATÁLOGO | *CATALOG*

REALIZAÇÃO | *REALIZATION*
Museu de Arte Moderna de São Paulo

DESIGN GRÁFICO | *GRAPHIC DESIGN*
Claudio Filus

COORDENAÇÃO EDITORIAL
EDITORIAL COORDINATION
Renato Schreiner Salem

REVISÃO E PREPARAÇÃO
PROOFREADING AND TEXT PREPARATION
Regina Stocklen

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS
ENGLISH TRANSLATION
Paulo Futagawa

FOTOS | *PHOTOS*
Daniel Malva (p. 21 [inf.])
Dario Chiaverini (p. 21 [sup.])
Ding Musa (p. 78)
Everton Ballardin (p.42, 46-49)
João Musa (p. 22)
Jorge Bastos (p. 84)
Marcelo Arruda (p. 45)
Marcello Nitsche (p. 59)
Milene Rinaldi (p. 51)
Nelson Leirner (p. 93)
Orlando Brito (p. 94, 95)
Renato Parada (p. 73, 89, 99, 111)
Romulo Fialdini (p. 8, 20 [inf.], 33-41, 43, 44, 53-57, 61-71, 75, 77, 79-83, 85, 87, 91, 97, 101-109, 113)

TRATAMENTO DE IMAGEM E IMPRESSÃO
PHOTO RETOUCHING AND PRINTING
Ipsis

AGRADECIMENTOS | *ACKNOWLEDGMENTS*
Ana Farinha
Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo
Cinemateca Brasileira
Daniel Malva
Dario Chiaverin
Filmoteca FAAP
Malú Eleuterio
Marcos Costa
Museu de Arte Brasileira – MAB FAAP
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

O Museu de Arte Moderna de São Paulo está à disposição das pessoas que eventualmente queiram se manifestar a respeito de licença de uso de imagens e/ou de textos reproduzidos neste material, tendo em vista determinados artistas e/ou representantes legais que não responderam às solicitações ou não foram identificados, ou localizados.

The Museu de Arte Moderna de São Paulo is available to people who might want to manifest regarding the license for use of images and/or texts reproduced in this material, given that some artists and/or legal representatives did not respond to the request or have not been identified, or found.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO.
Os anos em que vivemos em perigo. *The Years of Living Dangerously* ; Marcos Moraes (Curadoria e Texto) ; Milú Villela (Apresentação) ; Paulo Futagawa (Tradução) ; Claudio Filus (Design gráfico). Renato Schreiner Salem (Coordenação editorial) ; Regina Stocklen (Revisão).
São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2019.
139 p. : il.

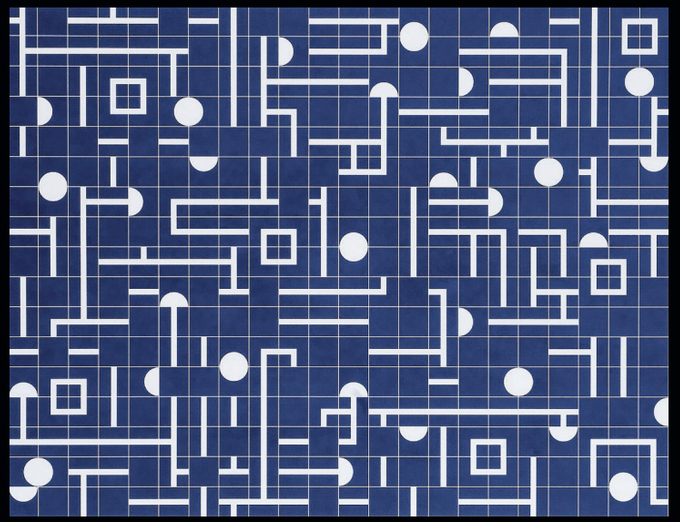
Textos em Português e Inglês.
Exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 30 de abril a 28 de julho de 2019.

ISBN: 978-85-86871-94-8
1. Museu de Arte Moderna de São Paulo – Coleção. 2. Arte Contemporânea Séculos XX e XXI - Brasil. I. Título. II. Moraes, Marcos.

CDU: 7.037(81)
CDD: 709

MISTO
Papel produzido a partir de fontes responsáveis
Paper from responsible sources
FSC® C011095

Este catálogo foi composto na fonte Amedrican Typewriter e Glaser SteD e impresso em papel Off-set 150 g/m² (miolo) e cartão Duplex 250 g/m² (capa) pela gráfica Ipsis em abril de 2019.



ISBN 978-85-86871-94-8

mam 70