

Processions and parades in Brazil (1931-2016)

Tobias Maier

Boletín de Arte (N.º 17), pp. 10-27, septiembre 2017. ISSN 2314-2502

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

PROCESSIONS AND PARADES IN BRAZIL (1931-2016)

PROCESIONES Y DESFILES EN BRASIL (1931-2016)

Tobias Maier

tobias.maier@usp.br

Departamento de Poéticas Visuales.
Escuela de Comunicaciones y Artes. Universidad de
San Pablo. Brasil

Traducción del inglés: Natalia Matewecki

Recibido: 19/02/2017 | Aceptado: 23/06/2017

RESUMEN

El artículo describe la historia de las procesiones y de los desfiles organizados dentro de la esfera cultural en Brasil, desde la intervención de Flávio de Carvalho en la procesión del Corpus Christi de 1931, en San Pablo. A través de varios ejemplos, este autor narra las procesiones y los desfiles como una acción de resistencia en el dominio público de Brasil, antes, durante y después de la dictadura militar. Al trazar esta historia por medio de ejemplos, se hace evidente que las procesiones y los desfiles organizados por estos agentes culturales tratan de mantener su potencial crítico, a la vez que se han convertido en un medio respaldado institucionalmente.

PALABRAS CLAVE

Brasil; arte público; performance; procesión; desfile

ABSTRACT

The article outlines the history of processions and parades organized within the cultural sphere in Brazil since Flávio de Carvalho's intervention in the Corpus Christi procession in São Paulo in 1931. By introducing several examples, the author outlines processions and parades as a performance of resistance in Brazil's public domain before, during and after the military dictatorship. Tracing this history by means of examples it becomes apparent that processions and parades organized by these cultural agents try to maintain their critical potential while they have also turned into an institutionally endorsed medium.

KEYWORDS

Brazil; public art; performance, procession; parade



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

In Brazil art and music have always been important elements in processions, since the first parades were held in Salvador da Bahia in the seventeenth century. Performance art in public space has gained importance in Brazil during the years of the military dictatorship (1964-1985), a time of general institutional weakness, when ephemeral art forms were flourishing as an expression of resistance because they could hardly be traced. Towards the end of the military dictatorship municipal funding already supported some theatrical processions in the public space, while by the late 2000's the medium became institutionally endorsed and at the same time trying not to lose its critical potential.

The Puerto Rican curator Mari Carmen Ramirez has commented that the conceptualist critique of traditional art institutions and the replacement of the art object with art based on ideas paved the way for the elaboration of suitable practices within an environment that was coined by political immediacy and the economic precariousness of America Latina. For Ramirez, the question arises: «If authoritarianism would not have existed, would conceptualism have achieved the same important profile in Latin America?» (1999: 68). Ramirez' question is difficult to respond to from our current point of view in the year 2017. However the political context has certainly been a relevant factor in the stimulation of performance art in the public context here, as some of the early examples outlined below will help us understand.

If contemporary art production in São Paulo is currently centered mainly on exhibition programs within an extensive network of commercial galleries, off-spaces and museums, this concentration has not always been the case. During times of institutional weakness, artist collectives, such as 3NÓS3 (Mario Ramiro, Hudinilson Jr., Rafael França), in the 1970s and early 1980s, as well as the Coletivo Formigueiro, (Almir Almas, Lucas Bambozzi and Rachel Rosalen) in the early 2000s, were working with different forms of intervention in public space. 3NÓS3 bagged a series of monuments around the city during the time of the military dictatorship (*Ensacamento*, 1979) or blocked street intersections with colored bands (*Interdição*, 1979). At the beginning of the new millennium the Coletivo Formigueiro group organized interventions highlighting the lack of critical media with a mobile radio happening at the opening of the media-art festival *Emoção Art.ficial*, at the (Itaú Cultural, 2002), and produced the fly post intervention «Some things you will never know by the media» in several parts of the City in 2003.

By now there seems to be a clearer division between the agents of contemporary art, theater, and activism in the city. If activism today is predominantly focused on safeguarding the public space in the city (as we have seen during the demonstrations in favor of Augusta Park in São Paulo's center), the city boasts a number of theatrical collectives that—in a Brechtian tradition—dissolve the boundaries between protagonists and chorus, between actors and spectators. With the capacity to raise the public's critical awareness, the idea of epic theater for Brecht, which «appeals less to feelings than to the reason of the spectator» (1957-1964: 23) has been hugely influential here. Within the history of Brazilian theater these notions provoke associations with the theater of Augusto Boal, in which all participate freely. The signing of Institutional Act # 5 on December 13, 1968 gave the military dictatorship more levy for repression and forced art to retract and rethink its proposals for action. Boal supported public participation in the games he staged at the *Teatro de Arena*, in the center of São Paulo, thus forming the «spectator» term and confirmed: «In the *Theater of the Oppressed*, far from being a witness, the spectator is, or must do his best to become, the protagonist of dramatic action» (Boal, 1992: 226).

On another occasion he confirmed that «the real interlocutor of this type of theater is the people, and the place chosen for the dialogue must be the public square» (Boal, 2005: 271). His work also meant the departure of classic scripts and an inherent focus on Brazilian themes. Thus, between 1960 and 1964, his pieces dealt with «everything that was Brazilian: corruption in provincial football games, strikes against capitalists... the subhuman living conditions of railway employees, cangaceiros in the Northeast [...]» (Boal, 2000: 162). As a result of this work, Boal was kidnapped in 1971 and exiled, initially to Argentina, where he wrote his first important text—*Theater of the Oppressed*—and later moved to Paris. His legacy still resonates in Brazilian artistic and theatrical production and has had repercussions also in the more recent theoretical discussions of collective activity, as Suely Rolnik has outlined: «Subjectivity is produced through the agency of enunciation. The processes of subjectivation, of semiotization—that is, all the production of meaning, of semiotic efficiency—are not centered on individual agents, nor on group agents» (Guattari & Rolnik, 1996: 31). Rolnik

explains how subjectivity is essentially fabricated and modelled through social interaction, a contact that also materializes in the collective body on the street, as for example through the procession or parade.

In São Paulo, during the 1930s and 1950s, the architect, designer and director Flávio de Carvalho created two public performances that attracted a lot of attention. *Experiência N.º 2* took place in 1931 and is considered the first artistic intervention in modern Brazilian art. It occurred in the morning, during the Corpus Christi procession in the city center. Flávio de Carvalho joined the procession without removing his hat, a gesture interpreted as disrespectful in a religious ceremony. Years later, in 1956, Flávio launched *Summer attire -The New Look* with *Experiência N.º 3*. This time he passed the city center dressed in a skirt, followed by an audience that consisted mostly of businessmen. The walk in the financial center of the city included a coffee break, a 15-minute visit to a cinema with strict dress code and culminated at the newspaper headquarters of *Diários Associados*, where Carvalho invited the press to learn more about the advantages of his creation and made sure he would gain print exposure to document his action. Besides the shock that the appearance of a man dressed in a skirt created in the public domain, Carvalho took advantage of the presence of all the media of the time, including television, and thus multiplied the visibility of his performance. Did Carvalho attempt to create a discussion around old-fashioned gender stereotypes? Did he try to mess with the conservative bourgeoisie? Perhaps both, but the performance within the public domain guaranteed him the attention he was seeking for. In the modern era of Brazil, the performances of Flávio de Carvalho have been predecessors of performance in the public space. If *Experiência N.º 2* was aimed at disrupting a traditional Catholic procession and therefore questioned the status quo, *Experiência N.º 3* drew attention to an unusual outfit, a skirt designed and worn by a man, thus generating debate around gender stereotypes. In his book *Experiência N.º 2* Flávio de Carvalho recounts his memories on what happened in 1931. Chronologically Flávio de Carvalho begins his tale with the beginning of his intervention *Experiência N.º 2*, walking against the flow of the Corpus Christi procession without removing his hat. He said: «Keeping my hat on and walking in the opposite direction I could observe the effect of my ungodly act on the physiognomy of the believers. Through my height, above normal, I became more visible, which highlighted my arrogance» (Carvalho, 1931: 8). The protests increased, and the crowd pressed Flávio in a hostile environment. However he noted «almost all of them forgot about me as soon as they began to sing» (Carvalho, 1931: 14). Carvalho's performance had more performative elements, as he recalls to have opened his arms in a patriarchal and pathetic gesture, exclaiming: «I am one against a Thousand» (Carvalho, 1931: 19). The paralyzed procession moved tumultuously and suddenly groups within the procession called «Lynch him... Kill... Kill!» (Carvalho, 1931: 23). Carvalho then fell but escaped the threat of the group that was running after him. As Carvalho concludes: «Evidently a moving procession, is dominated by the process of totemic integration with an invisible god. When any interference happens, that is an obstacle to the fulfillment of its narcissistic enjoyment, consequently the obstacle is treated as an undesirable enemy» (Carvalho, 1931: 59).

In 1965 Rio de Janeiro celebrated its 400th anniversary. 500 candidates participated in a public tender for the design of a symbol for the events to be held in commemoration of the date. The choice of the design, produced by the graphic designer Aloísio Magalhães (1927-1982)—considered a pioneer of modern design in Brazil—was met with strong opposition in certain circles, claiming that the public would be unable to comprehend an abstract sign whose significance did not reveal itself immediately. Authorities considered replacing the symbol with a more conventional one. But Magalhães' was convinced to create a symbol for a lively community, a simple, easy-to-use symbol that had extraordinary potential for variation. For the symbol to unfold its varied dispositions, Magalhães' worked on it in three basic forms: the linear character, the colors of the (Brazilian) flag, and the three-dimensional object. What happened next has been documented in *Der Weg eines Zeichens. Text und Fotos* by Stuttgart editors Rot (1969). According to Magalhães, people «recognized the sign and, departing from its open structure, made wide use and appropriation of it themselves. The idea was able to support transformations and changes without losing its original characteristic» (Bense, 1969: unnumbered). In the same edition German philosopher and writer Max Bense published a text on the intervention of Magalhães':

In the windows of buildings, in an infinite repetition, the symbol forms an ornamental decoration. In the streets of Rio de Janeiro the symbol appears as an individual form, in the window of the shoe store it becomes an advertisement, it is decorative on the woman's bikini, an aesthetic message on the carnival drums and costumes. On the fences, on the walls, in the sand begins the semantic and syntactical resolution, begins what Hegel called the degradation of the symbols, the contours are blurred, the constructive characteristics disappear, it is a tachist beauty with Japanese characteristics. The work is a shining example of the formation, life and death of a symbol in the multiple human and urban communication channels of a tropical metropolis (1969: unnumbered).

In 1967 the Brazilian artist Hélio Oiticica published his text *General Scheme of the New Objectivity* as part of an exhibition at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro. At the time he was advocating for artists to take a stand for political, social and ethical problems, as well as pointing towards a trend for collective artistic practice and production. Citing the critic and writer Ferreira Gullar, Oiticica supported the thesis that artists must be social beings whose work should also change the conscience of the people around them. Oiticica proposed two ways of creating collective projects on the streets: one to confront people with works of art they were not expecting (surprise), and another one to engage audiences in the creation of works (engagement) (Oiticica, 2006). Certainly these ideas have gained agency in the very art of Oiticica, in his *Parangolés*, for example, destined to be used collectively. Moreover, his ideas and their simultaneous translation into practice created the basis for what Oiticica, a year later, in 1968, would call anti-art: a concept that identifies with the breakdown of the relation between the spectator and the art, inviting and provoking the audience for direct participation in the work that is seen and experienced. The following year, in 1969, the exhibition *Hélio Oiticica: Whitechapel Experience* took place in London. Oiticica was not known in London at the time, but his work left significant impact on the ways we interpret spectator's participation in the arts. In the catalogue of his show at the Whitechapel Gallery in London, Oiticica explained the intentions of his capes, worn in public space: «The work may take the form of a banner –but it is not representing a banner, or transferring an already existing object to another plane. It assumed this nature when it took shape, when it molded itself in the spectator's act» (1969: unnumbered). The English critic Guy Brett, who met Oiticica when he was 22 years old and was responsible for the artist's invitation to London, noted in the same publication

The participation of the spectator' like all other labels in art, has the cold ring of an easily traded phrase [...]. What really distinguishes the most original of Brazilian artists, like Lygia Clark and Hélio Oiticica, is their concern for the whole human person. Lygia Clark spoke of «becoming conscious again of the gestures and attitudes of everyday life». The need to do so and communicate it led to an extraordinary idea of «sculpture» [...]. Then Oiticica, in a very exciting process, gradually opens color to the other senses. Instead of simply looking at color, you plunge your hands in it, weigh it, put it around your body and clothe yourself in it (Brett in Oiticica, 1969: unnumbered).

At the same time, in 1967, the *poema/processo* movement, led by artists such as Wladimir Dias-Pino in Rio de Janeiro and Falves Silva in Natal, gained strength when publishing a manifesto in reaction to the hegemony of the de Campos Brothers and Decio Pignatari and concrete poetry in São Paulo. The following year in Rio de Janeiro and Pirapora (Minas Gerais) literature students organized processions proclaiming the end of literature (*Desfile de Autores e Personagens da Literatura Brasileira*). One of the banners with the slogan «Down with the dictatorship», was paraded by artists and writers at the center of the political scene at the moment, the municipal theater of Rio de Janeiro. Dias-Pino had previously in 1958 also worked in the carnival of Rio de Janeiro, making his mark as the originator of the first geometrically abstract decoration of the Carnival at Praça Mauá, in Rio de Janeiro. According to him this was also the first time that plastic and serigraphy were used as support at Carnival. The decoration received violent criticism by the politicians at the time but, over the years, the abstraction ended up being incorporated into the carnival decorations all over Brazil. Antonio Olinto talked emphatically about the 1958 event, as of March 15, 2017 the Museu de Arte de Rio do Janeiro listed on its website:

For the first time in our history, this kind of drawing (abstraction) came into contact with the public. Wladimir's cloths were the inspiration for the following carnivals, and the truth is this: Rio Carnival can

no longer be figurative again, because the people have become accustomed to the triangles, the circles, the general type of drawing, in short, Wladimir Dias-Pino (2017).

After his move to Cuiabá (Mato Grosso), Wladimir Dias-Pino designed geometric decorations for street carnival (using titles such as *Floração do Cerrado* and *Cuiaban Mosaics*), as well as public Christmas decorations. Until 1977, he was responsible for the image of carnivals in Cuiabá. As part of his appointment at the Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Wladimir Dias-Pino created sculptural works and decoration for a street carnival aiming for an *ethical-political rescue of the popular demonstrations* in favor of what he calls a Cuiaba coined by a academic-scholarly culture. For Dias-Pino carnival is protest. *Floração do Cerrado* (1976) was a protest to the fact that once again Mato Grosso had been deferred in an agricultural development project. The aim of the protest was the Minister of Agriculture, Paulinelli, who at the invitation of the governor Garcia Neto spent the carnival week in Cuiaba. According to Dias-Pino, the minister had forgotten to consider the region in his project. Using cheap materials such as plastic, drawings and silkscreen techniques, the multicolored works of Wladimir Dias-Pino valued the Cuiaba mosaic legacy and the regional culture. In his «Cuiaba Mosaic Manifesto» for the Carnival project *Casa Cuiabana* (1977), Dias-Pino states in February 1977 along with Silva Freire and Célio de Cunha, on a poster produced for the occasion: «Our intimacy is geometric, illustrated by the dense ornament of the flowers, of the straight lines that feed the mosaic structure, such as the leather cut into the knit of the knife, but with a restful sense of surprise [...] —and—. Our conscious social behavior (a telluric inheritance) has its cultural origin in the IBERIAN CIVILIZATION». (Freire et al, 1977: 3) Certainly Dias-Pino has been instrumental in creating the UFMT visual identity in Cuiaba, and the contributions of the artist to carnivals serve as a prime example of how to convert a local identity into public art in the remote inlands of Brazil. Little known outside the regional context, the works of Dias-Pino as graphic designer and artist for an event of this dimension have been unique in the Brazilian territory and thus establish the figure of Dias-Pino as exemplar in the analysis of interaction between art, graphic design and public art here. In her work *Divisor* (1968) the Rio de Janeiro artist Lygia Pape questioned the character of the art object and instead started to create experiences. *Divisor* was a collective body reminiscent of carnival activities but also of military surveillance of public space. Originally organized on the streets of Rio de Janeiro in 1968, it is composed of an immense white fabric that can be seen as a large monochromatic scale and is activated by a participating audience. Each participant is assigned his hole in *Divisor*. Mutant amorphous forms created throughout the play reflect the subjectivity of participants struggling between individualism and solidarity. In the economy of *Divisor*, the experience of the living space dispenses with the demarcation of internal borders, territories and properties. The Brazilian critic and curator Paulo Herkenhoff compares *Divisor* with recommendations that Brazilian Marxist writer Carlos Marighella made in «Some Points about the Guerrilla in Brazil» (1967). Herkenhoff seems to identify political dynamics in *Divisor*, such as «the need for unity in the struggle, the organization of people's power, the role of small groups, and constant mobility» (2011: 52). The critic notes that the white plane of *Divisor* is «comparable to a political demonstration, since it initiates a mobile situation in a favela and then moves to the streets of the city» (Herkenhoff, 2011: 52). Unlike most of the parades and processions organized by artists discussed in this research, Lygia Pape's work *Divisor* (1968) has been reenacted in different geographical contexts and historical moments, first in the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (in the 1980s and also in 1990), and then in the 29th Bienal de São Paulo (2010), where a video-documentation was also presented, after this, a performance carried out in front of the Reina Sofia Museum in Madrid during Pape's retrospective (2011) and most recently as part of her retrospective *A Multitude of Forms* at the Met Breuer in New York (March-July 2017).

O branco invade a cidade was a street action conducted by the French artist Fred Forest, a participating artist in the XII Biennial of São Paulo (1973). It consisted of the artist moving through São Paulo, accompanied by approximately fifteen people carrying white monochrome posters. The provocation was evident, since the dictatorship —through the above-mentioned Institutional Act #5— prohibited the grouping of more than three people in the urban space. The journalists of the Brazilian daily press, accomplices of Fred Forest, had announced the action the day before, under the title «Hygiene of art: white invades the city». According to an itinerary distributed, the group led by Forest circulated through the center of São Paulo passing by various symbolic and historical places. After fifteen minutes, a considerable crowd progressively joined the procession and the circulation

was blocked at different points of the city. The two-hour tour ended with the interruption of the police, the seizure of the posters and the capture of the artist, who was subsequently taken to the DOPS (The political police department). Forest commented on the procession:

I managed to go far beyond the initially conceived project. And I was able to do it because I had the complicity of the journalists. [...] The journalists followed me down the street and published everything in the newspapers the next day. I set a process in motion that I could not control. I had underestimated the ability of Brazilians to participate (Forest in Bureaud, 2008: 6).

While the *Jornal do Brasil* newspaper pointed out:

White invades the city and everyone is in prison. [...] Submitted for more than six hours to a closed interrogation, Fred Forest will maintain the same line of conduct. While the police will try to intimidate him, he will pretend naively to be amazed that in Brazil one is not allowed to walk around with white posters (November 8, 1973: 5).

The public, which accompanied Forest, started to write slogans on the posters, notably, they drew stars that represented, at the time, an acronym for the Chilean revolutionary movement. A policeman, who had seized the posters, pressed Forest to tell them who had written the slogans in large print? While the latter pretended that he knew nothing, the policemen told him that it was «very serious» not to know! The artist, without losing his cold blood and his irony, replied that he would know it from now on. As of March 15, 2017 the artists Webnetmuseum website listed a quote by Forest saying that: «As soon as I return to Europe, I will not fail to say in my statements to the press that in Brazil it is forbidden to walk peacefully with white posters» (Forest en Web Net Museum, 2017). Forest's procession achieved to open up a space for popular expression in the public domain during a time of censorship, however the artist affirmed that he believed his situation as an official guest for the São Paulo Biennial, as well as his status as a foreigner, gave him some immunity.

Other parades and processions were organized in the late 1970s and early 1980s. Due to the absence of any specialized contemporary art media at the time, the only sources that can be consulted about the events are the newspapers of the time and first hand oral accounts. The General Rehearsal for the People's Carnival (*O Ensaio Geral para o Carnaval do Povo*) was conceived by Te-ato Oficina (under directorship of Zé Celso) and took place on Praça Sé, São Paulo on May 1, 1979, shortly after the reopening of the Oficina Theater in São Paulo. The objective of the General Rehearsal for the People's Carnival on May 1 was to celebrate together with the workers, producing a critique of capitalist society. Starting point for the parade was the Pátio do Colégio¹ where the actors, wearing Indigenous costumes, proclaimed an «End of the nuclear agreement between Brazil and Germany», fought for «Land for those who work», and announced their opposition to mainstream media by shouting «Against Dopping TV Globo!» The parade had 500 followers, criticizing the social and political system, and thus highlighting that under the current conditions the participation of the worker in political decision-making process in this society was practically non-existent. Five years earlier, Zé Celso and Grupo Oficina had paraded the same route between Jaceguai Street and Sé Square. The difference was that the walk had been silent and reflected the political moment of oppression experienced by all Brazilians. Now, in 1979, during the 'abertura' era, the group dared to have a more political stance: «Our proposal for cultural activation is as important as the strike movements. One does not happen without the other» (Folha de São Paulo, 6 May 1979: 12).

Zé Celso himself defined the procession as a «warrior feast». If Zé Celso charmed the people who gathered around the Oficina Group, he also made them participate actively in the rehearsal. They were housewives, shoemakers, and pensioners. Enthralled by the moment the public ended up applauding the rehearsal of Carnival of the People. Then someone shouted,

Attention, attention! Today, May 1, Labor Day, we want your participation in this rehearsal. To begin with, let's toast to the «Old Age»! and to the struggle between the new and the old era, between the military dictatorship and the times after the dictatorship (Folha de São Paulo, 6 May 1979: 12).

The *Sanguinovo* group was formed by the poets Carlos Takaoka, Carlos Augusto Salum, Sara Goldman-Belz, Lúcia Vilares and Antonio Carlos Lucena, all of which were active in various areas of the visual artists and as poets, writers. The *Sanguinovo* group left on 18.6.1979 at 8pm in a 'Poetic Parade' through São Paulo. They launched *O Poema do Poste [The Post Poems]*, in a series of 4 thousand posters with poems and engravings that were attached to lampposts. The parade course began at the Redondo Bar (corner of Av. Ipiranga and Rua da Consolação), and ended at Bar do Bixiga. Accompanied by a music band, the group presented films and an exhibition at the Bexiga café. The walk was divided into four seasons, in homage to the *via sacra* and at each station a ceremony with poetry reading and flyposting was held. *The Post Poems* were launched with demonstrations in the streets and were sponsored by the Municipal Department of Culture at the time when Paulo Maluf was governor of the State. Alluding to the many years under dictatorship, the group had invited the public at large to participate in this march under the headline: «We want to recover sensibility that's been lost in these many years of life! [...]. Long lives poetry!». Regarding the procession of 1979, a newspaper noted that in the march there were «no more than 50 members» and that «there seemed little interest in what was happening» (*Estado de São Paulo*, 19 September 1980: 17). This second Poetic Parade in São Paulo left Largo San Francisco for the Teatro Municipal until Praça José Gaspar, when poets, visual artists and independent musicians presented a show entitled «poetry in the vein». This time the proposal was different: «The demonstration intended to interfere in the urban slump of the city, stimulating popularization and, above all, opening up spaces and conquering hearts». (*Folha de São Paulo*, 20 September 1980: 23). Records and books were released, ten thousand poems affixed, and Touche (Antonio Carlos Lucena) distributed 15 thousand poems. According a newspaper, the slogans of the time were «Amnesty for pleasure» and «Paradise Now» (*Folha de São Paulo*, 20 September 1980: 23).

With this more poetic background in artistic and participative projects in the public space of the city of São Paulo (and in Brazil) during the 1980's, performance and public art reached the streets little by little and quite timidly. At the end of 1986, 'performance' was still practiced in bars and cabarets such as *OFF*, *Zoster*, and *Madame Satã*. The audiences that accompanied performances and public art events were relatively small. After the time of the military dictatorship in Brazil the emancipation of the public took place progressively. Thus, critics of the concept of «open work» have analyzed that «the active participation of the spectator... is a result of the historical development of the class struggle: it represents democratization and the redistribution of social initiative» (Garcia Canclini, 1981: 40) within the performative aspects of public art.

Two theater companies have been at the forefront of critical discourse, involving much of the historical debate around the military dictatorship era in Brazil (1964-1985), as well as contemporary debates around urbanism, public transportation, civil construction, gender studies, consumerism or public spending. It is in the work of these companies that the public often interacts with actors, thus contributing to the characteristics of the performance of each play. Founded in 1991 by the director Antônio Araújo and the lightning designer Guilherme Bonfanti, *Teatro da Vertigem* has been presenting its plays, among other places, in hospitals (*O Livro de Jó*, 1995), on the Tietê river (BR-3, 2006) or on the street of Sao Paulo. For *Bom Retiro 958 metros* (2012) the public was invited to meet in front of a small mall in the neighborhood of Bom Retiro, a center for textile and fashion manufacturing. Traditionally in Jewish hands, Korean entrepreneurs, who employ immigrants from Bolivia to produce the fabrics, now mostly own business here. The neighborhood is close to the capital's main train station, Estação da Luz, which is at the center of a problematic drug dealing area known as Cracolândia. *Bom Retiro 958 metros* had been planned in an itinerant way throughout the neighborhood with the public following the actors or witnessing their performances inside boutiques or sweatshops. Alongside the railroads an actor imitated the paranoid attacks of a drug addict in search for a crack rock. In an attempted critique of the fashion-addicted consumer, display manikins were dismembered by the actors and scattered around the streets or stacked in a rubbish bin; Actors blocked a crossroad for a fashion desfile, and the play ended in the abandoned auditorium on the bottom of the Casa do Povo, a former Jewish school and cultural center. The avant-garde ensemble of the *Teatro Oficina*, also responsible for the *O Ensaio Geral para o Carnaval do Povo* in 1979 (introduced above), preceded the beginning of the *Teatro da Vertigem*. Inspired not only by Brecht and Boal's theater techniques but also by the Anthropophagic Manifesto of Oswald de Andrade and the aesthetics of the Tropicália movement, *Teatro Oficina* was one of the main

forces behind the Cultural Revolution in the late 1960s in Brazil. Today, *Teatro Oficina* is housed in a listed building, designed by architects Lina Bo Bardi and Edson Elito. If the pieces of *Teatro da Vertigem* directly involve places in the city, Zé Celso with his Uzyna Uzona group is bringing the political debate into his plays, mainly staged in the theater and its immediate surroundings. After six months, the Anthropophagic University (of *Teatro Oficina*) ended a cycle of artistic experiences and processes with the teatro-bloque-cortejo-rito (Pau-Brasil block theater) through the streets of the Bixiga quarter (2016). Teatro Oficina also proclaimed the parade as a rite of demarcation of Bixiga as a sacred territory, for culture, for art, and for its people. If in 1979 the concern of the march promoted by the Theater was still to gain a public voice in an environment dominated by control and censorship, 37 years later the topic is much more outspoken, namely the imminent gentrification of the neighborhood and its rampant real estate speculation. Thus, the Pau-Brasil «teatro-bloque-cortejo-rite» event was designed as a manifestation for conservation. Participants spread on a blue canvas on the street, and the procession was interrupted on two or three occasions. First, there was a «ritual» with one of the female actors—her clothes were torn—later, a *jemanjá* god let the large blue tarp fly. Most of the participants in the procession hid under the fabric, creating waves. The blue cloth was later used again at a crossroads to rest, and one of the most important intersections of the neighborhood was thus blocked. The neighbors were eager to attend; many left their homes and came onto the street. The procession was a colorful demonstration with the songs reflecting subjects of local pride and articulating the fight against real estate speculation.

Other participatory projects, such as the growing carnival of São Paulo, for example, have initiated *blocos* and processions designed by artists, with costumes and elements often created in collaboration. Groups like *Rufos Y Bufos* have emerged from a renewed involvement of artists in the carnival. At the same time there is also an institutional desire to advertise exhibitions through processions that reach (see also Oiticica above) a ‘surprised’ public. Thus for example, curator Luis Perez-Oramas invited Venezuelan artists Nascimento/Lovera to perform *sem titulo (canção para Banda Militar)* during the opening celebrations of the 30 Bienal de São Paulo (2012). Curator Lisette Lagnado invited Arto Lindsay to produce the *Parada Pedra* in the center of São Paulo as part of the 33rd Panorama da Arte Brasileira, organized by the Museum of Modern Art in São Paulo (2013). The Pivô exhibition space, in São Paulo, invited curator Ricardo Sardenberg who developed the proposal for *Cordão dos Mentecapos* (2016). A release explains that *Cordão dos Mentecapos* is a project / exhibition / carnival *bloco*², which was conceived as a «walking exhibition, a carnival *bloco* all built by artists and sympathizers» (Pivô, 2017). The *bloco* was scheduled to leave the inner street of Copan around one of the headquarters of Bradesco bank and included works by local artists such as Adriano Costa, avaf, Erika Verzutti, Lenora de Barros, Luiz Zerbini, Marcius Galan, among others, as well as music by Banda do Bastardo produced for the event.

CONCLUSION

As I have outlined with this series of examples taken from the Brazilian historical and contemporary context, some practices of parading in the public domain count on a certain type of agency that builds on the participation of others, both as active contributors and as witnesses involved. In all these processions the interlocution between actors and public is an essential part of the script that allows space for experimentation and improvisation. Actors and participants together create «ideas that may be imperfect, unfinished, or ambiguous, never imposing solutions or functions» (Huybrechts, 2014: 173). By directly appropriating the discourse of political propaganda and the current problems of life in the megalopolis, the processions maintain an ambitious and critical position on the sociopolitical reality in this country and, therefore, constitute an essential part of the avant-garde in the contemporary production of visual culture. Its frame of reference is not only the history of art, but also social and cultural theory. The artists and collectives presented here do not understand their work only in dialogue with other works of art, but in dialogue with the world around them. As we have witnessed, the works take an explicitly political angle. But it is not only political in the sense of «denouncing» or «representing» social and political issues through visual media, film or photography; The goal is to produce events with the participation of people ranging from resistance against dictatorship or real estate speculation to civil liberation and the celebration of anniversaries or carnival as a ritual of civil pride. These events have had many different forms,

but they always have a site-specific aspect, and sometimes subvert the use of particular public spaces. As Michel Foucault has taught when writing on «eventalisation» that «beyond the threats, the violence [...] there is the possibility of this moment» (Foucault, 1979: 449-453) and thus the purpose of the event described here is not necessarily to generate «Change» with a capital C, but to create unexpected situations, the construction of unforeseen relationships, unconventional and unprecedented associations with an impact on subjectivity.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Boal, Augusto (1992). *Games for actors and non-actors*. London, New York: Routledge.
- Boal, Augusto (2000). *Theatre of the oppressed*. London: Pluto Press.
- Boal, Augusto (2005). «O que voce pensa do teatro brasileiro». In *Tropicália: a revolution in Brazilian culture*. Chicago: Museum of Contemporary Art.
- Bense, Max (1969). *Der Weg eines Zeichens. Text und Fotos* Stuttgart: Rot.
- Brecht, Bertolt (1957-1964). *Brecht on theatre*. New York: Hill and Wang.
- Carvalho, Flávio de (1931). *Experiência N.º 2*. São Paulo: Irmãos Ferraz.
- Estado de São Paulo (1980, September 19). «Poetas saem às ruas para a II Passeata de SP». In *Estado de São Paulo*, p. 17.
- Folha de São Paulo (1979, May 6). «Ensaio para um carnaval do povo». In *Folha de São Paulo*, p. 12.
- Folha de São Paulo (1980, September 20). «Poetas nas ruas pedem “anistia para o prazer”». In *Folha de São Paulo*, p. 23.
- García Canclini, Néstor (1981). *A socialização da arte*. São Paulo: Cultrix.
- Guattari, Felix; Rolnik, Suely (1996). *Micropolítica Cartografias do Desejo*. Petropolis: Vozes.
- Herkenhoff, Paulo (2011). «Lygia Pape: The Art of Passage». In *Lygia Pape: The Art of Passage em Lygia Pape Magnetized Space*. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
- Huybrechts, Liesbeth (ed.) (2014). *Participation is risky*. Amsterdam: Valiz.
- Jornal do Brasil (1973, November 8). «Branco invade São Paulo e todos acabam na prisão». In *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 5.
- Magalhães, Aloísio (1969). *Der Weg eines Zeichens. Text und Fotos. Nachwort von Max Bense*. Stuttgart: Stuttgart Edition Rot
- Oiticica, Hélio (2006). «Esquema geral da Nova Objetividade». In *Escritos de artistas* edited by Gloria Ferreira and Cecilia Cotrim (pp. 154-168). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Oiticica, Hélio; Brett, Guy (1969). *Catalogue of an exhibition held on 25 February-6 April 1969 at the Whitechapel Gallery*. London: Whitechapel Gallery.
- Ramirez, Mari Carmen (1999). «Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980». In *Global Conceptualism, Points of Origin, 1950-1980's*. New York: Queens Museum of Art.

ELECTRONIC REFERENCES

- Bureau, Annick (2008, December 22). «Entrevista com Fred Forest». *Flusser Studies* (08), pp.1-9 [online]. Accessed 15th March 2017 <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/bureau-entrevista-com-forest.pdf>>.
- Foucault, Michel (1979). «Useless to revolt?» [online]. Accessed 15th March 2017 <<https://primera-paradoja.wordpress.com/publicaciones/foucault-m-mayo-de-1979-useless-to-revolt/>>.
- Museu de Arte do Rio (2017). «Wladimir Dias-Pino Chronobiografia» [online]. Accessed 15th March 2017 <<http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/cronobiografia.pdf>>.
- Pivô (2017). «Cordão dos Mentecaptos no leilão» [online]. Accessed 15th March 2017 <<http://www.pivo.org.br/eventos/cordao-dos-mentecaptos-no-leilao>>.
- Web Net Museum (2017). *Web Net Museum* [Website] [online]. Accessed 15th March 2017 <http://www.webnetmuseum.org/php/image_catalogue/index_pt.php?p=0012.jpg&d=Photos_Panorama#text>.

NOTES

- 1 The Pátio do Colégio marks the site where the city of São Paulo was founded in 1554.
- 2 In Brazil, a *bloco* is a generic term used to define different forms of street carnival.

PROCESIONES Y DESFILES EN BRASIL (1931-2016)

Tobias Maier

Desde los primeros desfiles llevados a cabo en Salvador de Bahía en el siglo XVII, el arte y la música siempre han sido elementos importantes en las procesiones en Brasil. El arte de la performance en espacios públicos ha ganado importancia durante los años de la dictadura militar (1964-1985), cuando las formas efímeras de arte florecían como expresión de resistencia, ya que difícilmente podían ser rastreadas en una época marcada por la debilidad institucional general. Hacia el final de la dictadura militar, el financiamiento municipal apoyaba algunas procesiones teatrales en el espacio público, mientras que a fines de los años 2000 la mayoría de los eventos estaban respaldados institucionalmente. Pese a esto, las procesiones teatrales trataban de no perder su potencial crítico. La curadora puertorriqueña Mari Carmen Ramírez ha comentado que la crítica conceptualista de las instituciones artísticas tradicionales y la sustitución del objeto artístico por el arte basado en ideas allanaron el terreno para la elaboración de prácticas adecuadas en un entorno que fue acuñado por la inmediatez política y la precariedad económica de América Latina. Para Ramírez surge la siguiente pregunta: Si el autoritarismo no hubiera existido, ¿habría alcanzado el conceptualismo el mismo perfil importante en América Latina? Es difícil responder a la pregunta de Ramírez desde nuestro punto de vista actual, en el año 2017. Sin embargo, el contexto político ha sido ciertamente un factor relevante para la estimulación del arte de la performance en el contexto político, así nos ayudarán a entenderlo algunos de los ejemplos que se describen a continuación.

En la actualidad, la producción de arte contemporáneo en San Pablo se centra, principalmente, en programas de exposiciones dentro de una extensa red de galerías comerciales, fuera de espacios y de museos. No obstante, esta concentración no siempre ha sido así. En tiempos de debilidad institucional, los colectivos de artistas como el 3NÓS3 (Mario Ramiro, Hudinilson Jr., Rafael França), en los años setenta y principios de los ochenta, así como el Coletivo Formigueiro (Almir Almas, Lucas Bambozzi y Rachel Rosalen) a principios del año 2000, estaban trabajando con diferentes formas de intervención en el espacio público. Una de las acciones de 3NÓS3 fue cubrir con bolsas una serie de monumentos alrededor de la ciudad durante la época de la dictadura militar (*Ensacamento*, 1979) o bloquear las intersecciones callejeras con bandas de colores (*Interdição*, 1979). A principios del nuevo milenio, el Coletivo Formigueiro organizó la intervención de una radio móvil para resaltar la falta de medios críticos en la apertura del festival de arte multimedia *Emoção Art.ficial*, en el Itaú Cultural 2002. También produjo una intervención panfletaria llamada *Algunas cosas que nunca sabrá por los medios de comunicación* en varias partes de la ciudad durante el 2003.

En la actualidad parece haber una división más clara entre los agentes del arte contemporáneo, el teatro y el activismo en la ciudad. Si el activismo actual se centra principalmente en la defensa del espacio público de la ciudad (como hemos visto durante las manifestaciones a favor de Augusta Park en el centro de San Pablo), la ciudad cuenta con una serie de colectivos teatrales que —en una tradición brechtiana— disuelven las fronteras entre protagonistas y coros, entre actores y espectadores. Con la capacidad de aumentar la conciencia crítica del público, la idea del teatro épico para Bertolt Brecht que «apela menos a los sentimientos que a la razón del espectador» (Brecht, 1964: 23) ha sido enormemente influyente aquí. Dentro de la historia del teatro brasileño estas nociones provocan asociaciones con el teatro de Augusto Boal, en el que todos participan libremente. La firma de la Ley Institucional N.º 5, el 13 de diciembre de 1968, dio a la dictadura militar más gravámenes para la represión y obligó al arte a retractarse y a replantearse sus propuestas de acción. Boal apoyó la participación pública en los juegos escenificados en el *Teatro de Arena*, en el centro de San Pablo, reconfigurando el término *espectador* y afirmando que «En el *Teatro del Oprimido*, lejos de ser un

testigo, el espectador es, o debe hacer todo lo posible para convertirse en, el protagonista de la acción dramática» (Boal, 1992: 226). En otra ocasión, el autor señaló que «el verdadero interlocutor de este tipo de teatro es el pueblo, y el lugar elegido para el diálogo debe ser la plaza pública» (Boal, 2005: 271). Su obra significó, también, la salida de los guiones clásicos y un enfoque inherente a los temas brasileños.

Así, entre 1960 y 1964, sus piezas trataban de «todo lo que era brasileño: la corrupción en los partidos provinciales de fútbol, las huelgas contra los capitalistas... las condiciones de vida infrahumanas de los empleados ferroviarios, los cangaceiros¹ del noreste» (Boal, 2000: 162). Como resultado de este trabajo, Boal fue secuestrado en 1971 y exiliado, inicialmente a la Argentina, donde escribió su primer texto importante, *Teatro de los oprimidos* (1974), y luego se trasladó a París. Su legado todavía resuena en el arte brasileño y en la producción teatral y ha tenido, también, repercusiones en las discusiones teóricas más recientes de la actividad colectiva, como ha señalado Suely Rolnik: «La subjetividad se produce a través de la enunciación. Los procesos de subjetivación, de semiotización —es decir, toda la producción de sentido, de eficiencia semiótica— no se centran en agentes individuales, ni en agentes grupales» (Guattari & Rolnik, 1996: 31). Rolnik explica cómo la subjetividad es esencialmente fabricada y modelada a través de la interacción social, un contacto que también se materializa en el cuerpo colectivo de la calle, como por ejemplo a través de la procesión o del desfile.

En San Pablo, durante las décadas de 1930 y 1950, el arquitecto, diseñador y director Flávio de Carvalho creó dos actuaciones públicas que atrajeron mucha atención. *Experiência N.º 2* tuvo lugar en 1931 y es considerada la primera intervención artística en el arte moderno brasileño. Ocurrió de mañana, durante la procesión de Corpus Christi en el centro de la ciudad. Flávio de Carvalho se unió a la procesión sin quitarse el sombrero, gesto interpretado como irrespetuoso en una ceremonia religiosa. Años más tarde, en 1956, Flávio lanzó *Traje de Verão-New Look* con *Experiência N.º 3*. Esta vez, pasó por el centro de la ciudad vestido con una falda, seguido por una audiencia que consistía principalmente de hombres de negocios. El paseo en el centro financiero de la ciudad incluyó una pausa para el café, una visita de 15 quince minutos a un cine con estricto código de vestimenta y culminó en la sede del periódico *Diários Associados*, donde De Carvalho invitó a la prensa a aprender más sobre las ventajas de su creación. De esta manera, el artista se aseguró la exposición mediática y la impresión gráfica para documentar su acción, además de provocar una conmoción en el dominio público al aparecer un hombre vestido con una falda en presencia de todos los medios de la época, incluida la televisión, lo que multiplicó la visibilidad de su actuación.

Por lo tanto, podríamos preguntarnos: ¿De Carvalho intentó crear una discusión sobre los anticuados estereotipos de género? ¿Trató de meterse con la burguesía conservadora? Tal vez ambos, pero el rendimiento dentro del dominio público le garantizó la atención que estaba buscando. En la era moderna de Brasil, las actuaciones de Flávio de Carvalho han sido predecesoras de la actuación en el espacio público. Si *Experiência N.º 2* tenía por objeto interrumpir una procesión católica tradicional y, por lo tanto, cuestionar el statu quo, el caso de *Experiência N.º 3* llamó la atención sobre un traje inusual, una falda diseñada y usada por un hombre, que generó el debate sobre los estereotipos de género. En su libro *Experiência N.º 2*, De Carvalho relata sus recuerdos de lo ocurrido en 1931. En orden cronológico, comienza el relato con el inicio de su intervención caminando contra el flujo de la procesión del Corpus Christi sin quitarse el sombrero. El artista señala: «guardando mi sombrero y caminando en la dirección opuesta pude observar el efecto de mi acto impío en la fisonomía de los creyentes. A través de mi altura, por encima de lo normal, me volví más visible, lo que puso de relieve mi arrogancia» (De Carvalho, 1931: 8). Las protestas aumentaban y la multitud presionaba a De Carvalho en un ambiente hostil. Sin embargo, continúa el artista, «casi todos se olvidaron de mí tan pronto como comenzaron a cantar» (De Carvalho, 1931: 14). Su actuación tenía elementos más performativos como, por ejemplo, haber abierto los brazos en un gesto patriarcal y patético exclamando «Yo soy uno contra Mil» (Carvalho, 1931: 19). La procesión paralizada se movió tumultuosamente y, de repente, los grupos dentro de la procesión clamaron «Linchenlo... Mata... ¡Mata!» (Carvalho, 1931: 23). De Carvalho cayó, pero escapó de la amenaza del grupo que corría tras de él. Como concluye el artista, «Evidentemente, una procesión en movimiento está dominada por el proceso de integración totémica con un dios invisible, cuando ocurre alguna interferencia que obstaculiza el cumplimiento de su disfrute narcisista, tal obstáculo es tratado como un enemigo indeseable» (De Carvalho, 1931: 59).

En 1965, Río de Janeiro celebró su 400° aniversario. Para los eventos que se realizarían en conmemoración de la fecha participaron 500 candidatos en una licitación pública para el diseño de un símbolo. La elección del diseño producido por el diseñador gráfico Aloísio Magalhães (1927-1982) —considerado pionero del diseño moderno en Brasil— se encontró con una fuerte oposición en ciertos círculos y alegó que el público sería incapaz de comprender un signo abstracto cuya significación no se revela inmediatamente. Las autoridades consideraron reemplazar el símbolo por uno más convencional, pero Magalhães estaba convencido de crear un símbolo para una comunidad viva, un símbolo simple y fácil de usar que tenía un extraordinario potencial de variación. Para que el símbolo desplegara sus variadas disposiciones, Magalhães trabajó con tres conceptos básicos: el carácter lineal, los colores de la bandera brasileña y el objeto tridimensional. Lo que ocurrió a continuación fue documentado en *Der Weg eines Zeichens. Text und Fotos* (1969). Según Magalhães, la gente «reconocía el signo y, partiendo de su estructura abierta, hacía amplio uso y apropiación del mismo. La idea era capaz de soportar transformaciones y cambios sin perder su característica original» (Magalhães, 1969: s/p). En la misma edición, el filósofo y escritor alemán Max Bense publicó un texto sobre la intervención de Magalhães:

En las ventanas de los edificios, en una repetición infinita, el símbolo forma una decoración ornamental. En las calles de Río de Janeiro el símbolo aparece como una forma individual, en la ventana de la zapatería se convierte en un anuncio, es decorativo en el bikini de la mujer, un mensaje estético en los tambores de carnaval y en los trajes. En las cercas, en las paredes, en la arena comienza la resolución semántica y sintáctica, comienza lo que Hegel llamó la degradación de los símbolos, los contornos borrosos, las características constructivas desaparecen, es una belleza tachista con características japonesas. La obra es un brillante ejemplo de la formación, la vida y la muerte de un símbolo en los múltiples canales de comunicación humana y urbana de una metrópoli tropical (Bense in Magalhães 1969: s/p).

En 1967 el artista brasileño Hélio Oiticica publicó su texto *Esquema general de la Nueva Objetividad* como parte de una exposición en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. En aquella época defendía que los artistas tomaran posición en pro de los problemas políticos, sociales y éticos y apuntaba a seguir una tendencia hacia la práctica y la producción artística colectiva. Citando al crítico y escritor Ferreira Gullar, Oiticica apoyó la tesis de que los artistas deben ser seres sociales cuyo trabajo también debe cambiar la conciencia de la gente que los rodea. Oiticica propuso dos formas de crear proyectos colectivos en las calles: una para confrontar a las personas con obras de arte que no esperan (sorpresa) y otra para involucrar al público en la creación de obras (Oiticica, 2006). Ciertamente, estas ideas han ganado protagonismo en el arte mismo de Oiticica, en sus *Parangolés* (1964), por ejemplo, destinados a ser utilizados colectivamente. Un año después, en 1968, sus ideas y su traducción en paralelo a la práctica crearon la base de lo que Oiticica llamaría anti-arte: un concepto que se identifica con la ruptura de la relación entre el espectador y el arte al provocar e invitar a la audiencia a participar directamente en el trabajo que se está viendo y experimentando. En 1969 tuvo lugar en Londres la exposición *Hélio Oiticica: Whitechapel Experience*. El artista no era conocido en Londres en ese momento, pero su trabajo dejó un impacto significativo en las formas en que se interpreta la participación de los espectadores en las artes. En el catálogo de su espectáculo en la Galería Whitechapel de Londres, Oiticica explicó las intenciones de sus capas usadas en el espacio público: «La obra puede tomar la forma de un estandarte —pero no representa una bandera, ni transfiere un objeto ya existente a otro plano—. Asume esta naturaleza cuando tomó forma, cuando se moldeó en el acto del espectador» (Oiticica, 1969: s/p). El crítico inglés Guy Brett, que conoció a Oiticica cuando tenía 22 años y fue responsable de la invitación del artista a Londres, señaló en la misma publicación:

La participación del espectador como todas las demás etiquetas en el arte, tiene el anillo frío de una frase fácilmente negociable. [...] Lo que realmente distingue a los artistas brasileños más originales, como Lygia Clark y Hélio Oiticica, es su preocupación por toda persona humana. Lygia Clark habló de «volverse conscientes de los gestos y actitudes de la vida cotidiana». La necesidad de hacerlo y comunicarlo condujo a una extraordinaria idea de «escultura». [...] Entonces Oiticica, en un proceso muy emocionante, gradualmente abre color a los otros sentidos. En vez de mirar simplemente el color, usted sumerge sus manos en él, lo pesa, lo pone alrededor de su cuerpo y se viste en él (Brett en Oiticica, 1969: s/p).

Al mismo tiempo, el movimiento Poema/Processo, liderado por artistas como Wladimir Dias-Pino, en Río de Janeiro, y Falves Silva, en Natal, ganó fuerza al publicar un manifiesto en reacción a la hegemonía de la poesía concreta en San Pablo de los hermanos De Campos y de Décio Pignatari. En 1968, en Río de Janeiro y en Pirapora (Minas Gerais), los estudiantes de literatura organizaron procesiones en las que proclamaban el fin de la literatura (*Desfile de Autores e Personagens da Literatura Brasileira*). Una de las pancartas con el eslogan «Abajo la dictadura» fue desfilada por artistas y por escritores en el teatro municipal de Río de Janeiro, el centro de la escena política del momento. Dias-Pino había trabajado anteriormente en 1958 en el carnaval de Río de Janeiro, forjándose como el autor de la primera decoración geoméricamente abstracta del Carnaval en la Praça Mauá, en Río de Janeiro. Según él, esta fue también la primera vez que el plástico y la serigrafía fueron utilizados como apoyo en el Carnaval. La decoración recibió violentas críticas de los políticos de la época, pero a lo largo de los años la abstracción fue incorporada a las decoraciones de carnaval de todo Brasil. Antônio Olinto habló enfáticamente sobre el acontecimiento de 1958:

Por primera vez en nuestra historia, este tipo de dibujo (abstracción) entró en contacto con el público. Los trajes de Wladimir fueron la inspiración para los siguientes carnavales, y lo cierto es que el Carnaval de Río ya no puede ser figurativo, porque el pueblo se ha acostumbrado a los triángulos, a los círculos, al tipo general de dibujo, en resumen, a Wladimir Dias-Pino (Olinto en Museu de Arte do Rio, 2017).

Después de mudarse a Cuiabá (Mato Grosso), Wladimir Dias-Pino diseñó decoraciones geométricas para el carnaval callejero (utilizando títulos como *Floração do Cerrado* y *Mosaicos de Cuiabán*), así como decoraciones públicas de Navidad. Hasta 1977, fue responsable de la imagen de los carnavales en Cuiabá. Como parte de su nombramiento en la Universidad Federal de Mato Grosso (UFMT), Wladimir Dias-Pino creó esculturas y decoraciones para los carnavales callejeros con el objetivo de lograr un *rescate ético-político de las manifestaciones populares* a favor de lo que él llamó un Cuiabá, término acuñado por la cultura académica. Para el artista, el carnaval es protesta. La producción de *Floração do Cerrado* (1976) fue una protesta por el hecho de que, una vez más, Mato Grosso había sido aplazado en un proyecto de desarrollo agrícola. El objetivo de la protesta fue el Ministro de Agricultura, Alysson Paulinelli, quien, por invitación del gobernador José Garcia Neto, pasó la semana del carnaval en Cuiabá. Según Dias-Pino, el ministro se había olvidado de considerar la región en su proyecto. Utilizando materiales baratos como plástico, dibujos y técnicas de serigrafía, las obras multicolores de Dias-Pino valoraron el legado del mosaico de Cuiabá y la cultura regional. En su *Manifiesto Mosaico Cuiabano* creado para el proyecto de Carnaval llamado *Casa Cuiabana* (1977), Dias-Pino declaró en febrero de 1977, junto con Silva Freire y Célio da Cunha, en un cartel producido para la ocasión: «Nuestra intimidad es geométrica, ilustrada por el denso adorno de las flores, de las líneas rectas que alimentan la estructura del mosaico, como el cuero cortado en el punto del cuchillo, pero con una repentina sensación de sorpresa[...]» y «Nuestro comportamiento social consciente (una herencia telúrica) tiene su origen cultural en la CIVILIZACIÓN IBÉRICA» (Freire et al, 1977: 3). Ciertamente, Dias-Pino ha sido instrumental en la creación de la identidad visual de la UFMT en Cuiabá y los aportes del artista a los carnavales sirven como un excelente ejemplo de cómo convertir una identidad local en arte público en las remotas tierras del Brasil. Las obras de Dias-Pino son poco conocidas fuera del contexto regional. Sin embargo, han sido únicas en el territorio brasileño y constituyen la figura de este artista y diseñador en un caso ejemplar para el análisis de la interacción entre arte, diseño gráfico y arte público.

La artista procedente de Río de Janeiro, Lygia Pape, cuestionó a través de su trabajo titulado *Divisor* (1968) el carácter objetual de la obra de arte y, en su lugar, comenzó a crear experiencias. *Divisor* trata de un cuerpo colectivo que recuerda a las actividades del carnaval, pero también, a la vigilancia militar en el espacio público. La experiencia fue originalmente organizada en las calles de Río de Janeiro en 1968 y está compuesta por un inmenso tejido blanco que puede ser visto como una gran escala monocromática que es activada por el público participante. A cada sujeto que participa se le asigna su agujero en el *Divisor*. Las formas cambiantes creadas a lo largo de la obra reflejan la subjetividad de los participantes que luchan entre el individualismo y la solidaridad. En la economía del *Divisor*, la experiencia del espacio vivo dispensa la demarcación de las fronteras interiores, los territorios y las propiedades. El crítico y curador brasileño Paulo Herkenhoff compara

el *Divisor* con las recomendaciones que el escritor marxista brasileño Carlos Marighella hizo en *Algunos puntos sobre la guerrilla en Brasil* (1967). Herkenhoff parece identificar dinámicas políticas en la obra como «la necesidad de unidad en la lucha, la organización del poder de las personas, el papel de los pequeños grupos y la constante movilidad» (Herkenhoff, 2011: 52). El crítico señala que el plano blanco del *Divisor* es «comparable a una demostración política, ya que inicia una situación móvil en una favela y luego se desplaza a las calles de la ciudad» (Herkenhoff, 2011: 52). A diferencia de la mayoría de los desfiles y procesiones organizadas por artistas discutidos en esta investigación, el trabajo de Lygia Pape llamado *Divisor*, ha sido reeditado en diferentes contextos geográficos y momentos históricos, primero en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (en los años ochenta y también en 1990), luego en la 29° Bienal de San Pablo (2010), donde se presentó una video-documentación de la obra. Después de esto, se llevó a cabo una performance frente al Museo Reina Sofía de Madrid durante la retrospectiva de Pape (2011) y, más recientemente, como parte de la retrospectiva *Multitud de Formas* celebrada en el Met Breuer de Nueva York (marzo - julio de 2017).

O branco invade a cidade fue una acción callejera dirigida por el francés Fred Forest, artista participante en la 12° Bienal de San Pablo (1973). Consistió en que el artista se movía a través de San Pablo acompañado por unas quince personas que llevaban unos carteles blancos monocromáticos. La provocación fue evidente, ya que la dictadura —por medio de la mencionada Ley Institucional N.º 5— prohibía el agrupamiento de más de tres personas en el espacio urbano. Los periodistas de la prensa diaria brasileña, cómplices de Fred Forest, habían anunciado la acción el día anterior, bajo el título *Higiene del arte: el blanco invade la ciudad*. Según un itinerario distribuido, el grupo liderado por Forest circuló por el centro de San Pablo pasando por varios lugares simbólicos e históricos. Después de quince minutos, una muchedumbre considerable se unió progresivamente a la procesión y, así, quedó bloqueada la circulación en diferentes puntos de la ciudad. La gira de dos horas terminó con la irrupción de la policía, la toma de los carteles y la captura del artista, que posteriormente fue llevado al DOPS (Departamento de Policía Política). Forest comentó sobre la procesión:

Conseguí ir mucho más allá del proyecto inicialmente concebido y lo pude hacer porque tuve la complicidad de los periodistas [...]. Los periodistas me siguieron calle abajo y publicaron todo en los periódicos al día siguiente. Puse en marcha un proceso que no pude controlar, había subestimado la capacidad de los brasileños de participar (Forest en Bureaud, 2008: 6).

En tanto, el periódico *Jornal do Brasil* señalaba:

El blanco invade la ciudad y todo el mundo está en prisión. [...] Sometido por más de seis horas a un interrogatorio cerrado, Fred Forest mantendrá la misma línea de conducta. Mientras la policía tratará de intimidarlo, fingirá ingenuamente sorprenderse de que en Brasil no se permita caminar con carteles blancos (*Jornal do Brasil*, 8 de noviembre de 1973: 5).

El público que acompañó a Forest comenzó a escribir frases en los carteles, dibujó estrellas que representaban, en ese momento, una sigla para el movimiento revolucionario chileno. Un policía que se había apoderado de los carteles presionó a Forest para que dijera quién había escrito las consignas en letra grande. Mientras el artista pretendía no saber nada, los policías le dijeron que era *muy grave* no saberlo. Forest, sin perder su sangre fría y su ironía, respondió que lo sabría de ahora en adelante. En el sitio Web Net Museum, indican que Forest dijo: «Tan pronto como vuelva a Europa, no dejaré de decir en mis declaraciones a la prensa que en Brasil se prohíbe caminar pacíficamente con posters blancos» (Forest en Web Net Museum, 2017). La procesión de Forest logró abrir en el dominio público un espacio de expresión popular durante la época de censura, sin embargo el artista afirmó que creía que su situación como invitado oficial para la Bienal de San Pablo, así como su condición de extranjero, le daban cierta inmunidad.

Otros desfiles y procesiones fueron organizados a finales de los años setenta y principios de los ochenta. Debido a la ausencia de medios especializados en arte contemporáneo en aquel momento, las únicas fuentes que se pueden consultar sobre los acontecimientos son los periódicos de la época y los relatos orales de primera mano. El *Ensayo General para el Carnaval del Pueblo* (*O Ensaio Geral para o Carnaval do Povo*) fue concebido por *te-ato Oficina* (bajo la dirección de Zé Celso) y tuvo lu-

gar en la Praça de Sé de San Pablo, el 1 de mayo de 1979, poco después de la reapertura del *Teatro Oficina* en San Pablo. El objetivo del *Ensayo General para el Carnaval del Pueblo* era celebrar el 1 de mayo junto con los obreros para producir una crítica acerca de la sociedad capitalista. El punto de partida del desfile fue en el *Pátio do Colégio*² de la ciudad, donde los actores, vestidos con trajes indígenas, proclamaron un «Fin del acuerdo nuclear entre Brasil y Alemania», lucharon por «Tierras para los que trabajan» y anunciaron su oposición a los principales medios de comunicación gritando «Contra el dopaje de la TV Globo!». El desfile tenía quinientos seguidores que criticaban el sistema político-social y destacaban que, bajo las condiciones actuales, la participación del trabajador en el proceso de toma de decisiones políticas en la sociedad era prácticamente inexistente. Cinco años antes, en 1974, Zé Celso y Grupo Oficina habían desfilado por la misma ruta entre la calle Jaceguai y la plaza Sé. La diferencia era que el paseo había sido silencioso y reflejaba el momento político de opresión experimentado por todos los brasileños. En 1979, durante la época de *apertura*, el grupo se atrevió a tener una postura más política: «Nuestra propuesta de activación cultural es tan importante como los movimientos de huelga, uno no sucede sin el otro» (Folha de São Paulo, 6 de mayo de 1979: 12).

Zé Celso definió la procesión como una *fiesta de guerreros*; el artista no solo agradaba a las personas que se reunían a ver el *Grupo Oficina*, sino que también los hizo participar activamente en el ensayo. Había amas de casa, zapateros y jubilados que estaban encantados por el momento vivido. El público estaba aplaudiendo el ensayo del Carnaval del Pueblo cuando, de repente, alguien gritó:

¡Atención Atención! Hoy, 1 de mayo, Día del Trabajo, queremos su participación en este ensayo. Para empezar, vamos a brindar por la «Edad Antigua» y la lucha entre la nueva y la vieja era, entre la dictadura militar y los tiempos posteriores a la dictadura (Folha de São Paulo, 6 de mayo de 1979: 12).

El grupo *Sanguinovo* estaba formado por Carlos Takaoka, Carlos Augusto Leuba Salum, Sara Goldman Belz, Lúcia Vilares y Antonio Carlos Lucena, todos ellos activos en diversas áreas de las artes visuales y la poesía. El grupo *Sanguinovo* partió el 18 de junio de 1979, a las 20 horas, en un desfile poético a través de San Pablo lanzando *O Poema do Poste* (*Los poemas de Poste*), una serie de cuatro mil carteles con poemas y grabados que se adherían a las farolas. El desfile comenzó en el *Bar Redondo* (esquina de Av. Ipiranga y Rua da Consolação) y terminó en el *Bar do Bixiga*. Acompañado por una banda de música, el grupo presentó películas y una exposición en el café Bixiga. El paseo se dividió en cuatro estaciones, en homenaje a la *via sacra*, en cada estación se realizó una ceremonia con lectura de poesía y pegatina de afiches en los postes. *O Poema do Poste* se presentó con una manifestación en las calles y fue patrocinado por el Departamento Municipal de Cultura, en el momento en que Paulo Maluf era gobernador del Estado. En alusión a los años transcurridos bajo la dictadura militar, el grupo había invitado al público a participar en esta marcha con la consigna: «¡Queremos recuperar la sensibilidad que se ha perdido en estos años de vida! ¡Larga vida a la poesía!». De acuerdo a la procesión de 1979, el periódico *Folha de São Paulo* describió que en la marcha «había no más de 50 miembros» y que «parecía haber poco interés en lo que estaba sucediendo» (Estado de São Paulo, 19 de septiembre de 1980: 17). En la misma edición se publicó que sus creadores volverían a repetir la marcha, hecho que ocurrió al año siguiente, en septiembre de 1980. Este segundo *Desfile Poético* realizado en San Pablo, partió del Largo de San Francisco, continuó hacia el Teatro Municipal hasta llegar a la Plaza José Gaspar, donde poetas, artistas visuales y músicos independientes presentaron un espectáculo llamado *Poesía en la vena*. Esta vez la propuesta fue diferente: «la demostración pretendía interferir en la depresión urbana de la ciudad, estimulando, popularizando y, sobre todo, abriendo los espacios y conquistando los corazones» (Folha de São Paulo, 20 de septiembre de 1980: 23). Se publicaron libros y registros, se fijaron diez mil poemas y Touchê (Antonio Carlos Lucena) distribuyó otros quince mil poemas. Según el periódico, las consignas de la época eran «Amnistía por el placer» y «Paraíso Ahora» (Folha de São Paulo, 20 de septiembre de 1980: 23).

Con este fondo más poético, en lo que refiere a proyectos artísticos y participativos en el espacio público de San Pablo (y en Brasil en general), la actuación y el arte público llegaron a las calles poco a poco y muy tímidamente durante los años ochenta. A finales de 1986, la *performance* se practicaba todavía en bares y cabarets como *OFF*, *Zoster* y *Madame Satã*. Las audiencias que acompañaban actuaciones y actos de arte público eran relativamente pequeñas. Después de la dictadura militar

en Brasil, la emancipación del público se produjo progresivamente. Así, los teóricos del concepto de *obra abierta* señalaban que «la participación activa del espectador [...] es el resultado del desarrollo histórico de la lucha de clases: representa la democratización y la redistribución de la iniciativa social» (García Canclini, 1981: 40) dentro de los aspectos performativos del arte público.

Dos compañías de teatro han estado a la vanguardia del discurso crítico, involucrando gran parte del debate histórico alrededor de la dictadura militar en Brasil (1964-1985), así como debates contemporáneos sobre urbanismo, transporte público, construcción civil, estudios de género, consumismo o gasto público. Es en el trabajo de estas compañías que el público a menudo interactúa con los actores, contribuyendo de esta manera a las características de cada obra. El *Teatro da Vertigem*, fundado en 1991 por el director Antônio Araújo y el iluminador Guilherme Bonfanti, ha presentado sus obras en hospitales (*O Livro de Jó*, 1995), sobre el río Tietê (*BR-3*, 2006) o en las calles de San Pablo, entre otros lugares. Para *Bom Retiro 958 metros* (2012) el público fue invitado a reunirse frente a un pequeño centro comercial en el barrio de Bom Retiro, un centro para la industria textil y la moda. Tradicionalmente en manos judías, los empresarios coreanos, que emplean a inmigrantes de Bolivia para producir los tejidos, ahora son principalmente los dueños de los negocios. El barrio está cerca de la estación central de la capital, Estação da Luz, que se encuentra en el centro de una problemática zona de tráfico de drogas conocida como Cracolândia. *Bom Retiro 958 metros* había sido planeado para itinerar por todo el barrio, con el público siguiendo a los actores o presenciando sus actuaciones dentro de las boutiques o los talleres de trabajo. Se cuenta que, junto a los ferrocarriles, un actor imitó los ataques paranoicos de un drogadicto en busca de una piedra de crack. En otro momento, unos maniqués fueron desmembrados por los actores y esparcidos por las calles o apilados en un cubo de basura, en un intento de crítica del consumidor adicto a la moda. Además, los actores bloquearon el cruce de un desfile de moda y la obra terminó en el auditorio abandonado en el fondo de la Casa do Povo, antigua escuela judía y centro cultural.

El conjunto vanguardista del *Teatro Oficina* (también responsable de *O Ensayo General para el Carnaval del Povo* de 1979, mencionado anteriormente), precedió a el *Teatro da Vertigem*. Inspirado no sólo por las técnicas teatrales de Brecht y Boal, sino también por el Manifiesto antropofágico de Oswald de Andrade y la estética del movimiento Tropicália, *Teatro Oficina* fue una de las principales fuerzas detrás de la Revolución Cultural a finales de los años sesenta en Brasil. Hoy en día, *Teatro Oficina* se encuentra en un edificio patrimonial, diseñado por los arquitectos Lina Bo Bardi y Edson Elito. El director Zé Celso con su grupo *Teatro Oficina Uzyna Uzona* está llevando el debate político a sus obras, principalmente escenificadas en el teatro y sus alrededores inmediatos.

Después de seis meses, la Universidad Antropófaga de *Teatro Oficina* terminó un ciclo de experiencias y procesos artísticos con el *teatro-bloco-cortejo-rito* de Pau-Brasil a través de las calles del barrio de Bixiga (2016). *Teatro Oficina* también proclamó el desfile como un rito de demarcación de Bixiga como un territorio sagrado, para la cultura, para el arte y para su gente. Si en 1979 la preocupación de la marcha promovida por el Teatro era todavía para ganar una voz pública en un ambiente dominado por el control y la censura, 37 años más tarde el tema es mucho más consciente, se alude a la gentrificación inminente del barrio y la ascendente especulación de los bienes raíces. De este modo, el evento *teatro-bloco-cortejo-rito* de Pau-Brasil fue diseñado como una manifestación para la conservación. Los participantes se extendieron sobre un lienzo azul en la calle, y la procesión fue interrumpida en dos o tres ocasiones. Primero, hubo un *ritual* con una de las actrices donde sus ropas fueron rasgadas, más tarde, un dios *Jemanjá* dejó volar la gran lona azul. La mayoría de los participantes en la procesión se escondieron debajo de la tela, creando ondas. El paño azul fue utilizado luego en un cruce de caminos bloqueando una de las intersecciones más importantes del vecindario. No obstante, los vecinos estaban ansiosos por asistir, muchos dejaron sus hogares y salieron a la calle. La procesión fue una demostración colorida con las canciones que reflejan temas de orgullo local y de la lucha contra la especulación inmobiliaria.

Otros proyectos participativos, como el creciente carnaval de San Pablo, por ejemplo, han iniciado *blocos* y procesiones diseñados por artistas, con trajes y elementos a menudo creados en colaboración con la comunidad. Grupos como *Rufos Y Bufos* han surgido de una renovada participación de artistas en el carnaval. Al mismo tiempo, existe un deseo institucional de anunciar exposiciones a través de procesiones que llegan a un público *sorprendido*.³ En este sentido, el curador Luis Pérez-Oramas invitó a los artistas venezolanos Juan *Nascimento* y Daniela *Lovera* a realizar *sem título (canção para Banda Militar)* durante la inauguración de la 30° Bienal de San Pablo (2012). La

curadora Lisette Lagnado invitó a Arto Lindsay a producir la *Parada Pedra* en el centro de San Pablo como parte del 33° *Panorama da Arte Brasileira*, organizado por el Museo de Arte Moderno de San Pablo (2013). El espacio expositivo Pivô, en San Pablo, invitó al curador Ricardo Sardenberg que desarrolló la propuesta para *Cordão dos Mentecapos* (2016). Un comunicado explica que *Cordão dos Mentecapos* es un proyecto/exposición/bloco⁴ de carnaval, que fue concebido como una «exposición ambulante, un *bloco* de carnaval construido por artistas y simpatizantes que nace en el centro de la ciudad» (Pivô, 2017). El *bloco* estaba programado para salir desde una calle de Copán, cercana a una de las oficinas centrales del banco Bradesco, e incluyó obras de artistas locales como Adriano Costa, grupo avaf, Erika Verzutti, Lenora de Barros, Luiz Zerbini y Marcius Galan, entre otros, así como también, la música de *Banda do Bastardo* producida especialmente para el evento.

CONCLUSIÓN

Como he señalado con esta serie de ejemplos tomados del contexto histórico y contemporáneo brasileño, algunas prácticas de desfiles en el dominio público cuentan con un cierto tipo de agencia que se basa en la participación de otros, tanto contribuyentes activos como testigos involucrados. En todas estas procesiones la interlocución entre actores y público es una parte esencial del guión que permite un espacio para la experimentación y la improvisación. Actores y participantes crean juntos «ideas que pueden ser imperfectas, inconclusas o ambiguas, nunca imponiendo soluciones o funciones» (Huybrechts, 2014: 173). Al apropiarse directamente del discurso de la propaganda política y de los problemas actuales de la vida en la megalópolis, las procesiones mantienen una posición ambiciosa y crítica sobre la realidad sociopolítica de este país y, por lo tanto, constituyen una parte esencial de la vanguardia en la producción contemporánea de la cultura visual. Su marco de referencia no es solo la historia del arte, sino, también, la teoría social y cultural. Los artistas y colectivos aquí presentados no entienden su trabajo solamente en diálogo con otras obras de arte, sino en diálogo con el mundo que los rodea. Como hemos visto, las obras toman un ángulo explícitamente político. Pero no solo es político en el sentido de *denunciar* o *representar* cuestiones sociales y políticas a través de los medios visuales, el cine o la fotografía; el objetivo es producir eventos con la participación de personas que van desde la resistencia contra la dictadura o la especulación inmobiliaria hasta la liberación civil y la celebración de aniversarios o carnavales como un ritual de orgullo social. Estos eventos han tenido muchas formas diferentes, pero siempre tienen una cualidad de sitio específico y, a veces, subvierten el uso de determinados espacios públicos. Como Michel Foucault ha enseñado al escribir sobre la *eventalización* de que «más allá de las amenazas, la violencia, existe la posibilidad de este momento» (Foucault, 1979: 449-453) y así el propósito del evento aquí descrito no es necesariamente generar *Cambio* con una C mayúscula, sino crear situaciones inesperadas, la construcción de relaciones imprevistas, asociaciones no convencionales y sin precedentes con un impacto sobre la subjetividad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Boal, Augusto (1992). *Games for actors and non-actors*. New York: Routledge.
- Boal, Augusto (2000). *Theatre of the oppressed*. London: Pluto Press.
- Boal, Augusto (2005). «O que voce pensa do teatro brasileiro». En *Tropicália: a revolution in Brazilian culture*. Chicago: Museum of Contemporary Art.
- Brecht, Bertolt (1964). *Brecht on theatre*. New York: Hill and Wang.
- Carvalho, Flávio de (1931). *Experiência* N.º2. São Paulo: Irmãos Ferraz.
- Estado de São Paulo (1980, 19 de septiembre). «Poetas saem às ruas para a II Passeata de SP». En *Estado de São Paulo*, p. 17.
- Folha de São Paulo (1979, 6 de mayo). «Ensaio para um carnaval do povo». En *Folha de São Paulo*, p. 12.
- Folha de São Paulo (1980, 20 de septiembre). «Poetas nas ruas pedem “anistia para o prazer”». En *Folha de São Paulo*, p. 23.
- Freire, Silvia; Dias-Pino, Wladimir y Da Cunha, Célio (1977, 19 de febrero). «Manifesto Mosaico Cuiabano». En *Diário de Mato Grosso*, Suplemento N.º 3, p.3.
- García Canclini, Néstor (1981). *A socialização da arte*. São Paulo: Cultrix.

Guattari, Félix y Rolnik, Suely (1996). *Micropolítica. Cartografías do Desejo*. Petrópolis: Vozes.

Herkenhoff, Paulo (2011). «Lygia Pape: The Art of Passage». *Lygia Pape: The Art of Passage em Lygia Pape Magnetized Space*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Huybrechts, Liesbeth (ed.) (2014). *Participation is risky*. Amsterdam: Valiz.

Jornal do Brasil (1973, November 8). «Branco invade São Paulo e todos acabam na prisão». En *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 5.

Magalhães, Aloísio (1969). *Der Weg eines Zeichens. Text und Fotos. Nachwort von Max Bense*. Stuttgart: Stuttgart Edition Rot

Oiticica, Hélio (2006). «Esquema geral da Nova Objetividade». En Ferreira, Glória y Cotrim, Ceclia (eds). *Escritos de artistas: anos 60/70* (pp.154-168). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Oiticica, Hélio y Brett, Guy (1969). *Catalogue of an exhibition held on 25 February-6 April 1969 at the Whitechapel Gallery*. London: Whitechapel Gallery.

Ramírez, Mari Carmen (1999). «Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980». *Global Conceptualism, Points of Origin, 1950-1980's*. New York: Queens Museum of Art.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Bureau, Annick (2008, 22 de diciembre). «Entrevista com Fred Forest». *Flusser Studies* (08), pp. 1-9 [en línea]. Consultado el 15 de marzo de 2017 en <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/bureau-entrevista-com-forest.pdf>>.

Foucault, Michel (1979). «Useless to revolt?» [en línea]. Consultado el 20 de junio de 2017 en <<https://primeraparadoja.wordpress.com/publicaciones/foucault-m-mayo-de-1979-useless-to-revolt/>>.

Museu de Arte do Rio (2017). «Wladimir Dias-Pino Chronobiografia» [en línea]. Consultado el 15 de marzo de 2017 en <<http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/cronobiografia.pdf>>.

Pivô (2017). «Cordão dos Mentecaptos no leilão» [en línea]. Consultado el 15 de marzo de 2017 en <<http://www.pivo.org.br/eventos/cordao-dos-mentecaptos-no-leilao>>.

Web Net Museum (2017). *Web Net Museum* [Página web] [en línea]. Consultado el 15 de marzo de 2017 en <http://www.webnetmuseum.org/php/image_catalogue/index_pt.php?p=0012.jp-g&d=Photos_Panorama#text>.

NOTAS

- 1 En Brasil se denomina *cangaceiros* a los hombres y mujeres que formaban bandas armadas para robar las haciendas del noreste brasileño entre 1850 y 1930, aproximadamente (N. de la T.).
- 2 El *Pátio do Colégio* indica el lugar donde la ciudad de San Pablo fue fundada en 1554.
- 3 Cfr. Oiticica *ut supra*.
- 4 En Brasil, un *bloco* es un término que se utiliza para definir diferentes formas de carnaval callejero.