



CHE EM HO: HEROÍSMO E RESISTÊNCIAS NO PROJETO INTERARTÍSTICO DE HÉLIO OITICICA

Che in HO: Heroism and Resistance in Hélio Oiticica's Interartistic Project

Che en HO: heroísmo y resistencia en el proyecto interartístico de Hélio Oiticica

Matteo Gigante¹  

¹ Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, PORTUGAL

RESUMO

Após o assassinio de Ernesto Che Guevara em 1967, o seu mito converteu-se num tópic fulcral para movimentos políticos e artísticos, principalmente na América Latina. Na obra de Hélio Oiticica (HO), constatamos elementos intertextuais que evocam a figura deste revolucionário, fazendo referência ao contexto social de opressão vivido no Brasil no período da ditadura militar. Neste sentido, através de obras literárias, correspondências, 'heliotextos', 'parangolés' e referências ao evento *Apocalipópótese*, interpretaremos duas obras plásticas, como a capa *16 Guevarcália* e a *Bandeira Guevara* encomendada ao artista Claudio Tozzi e incorporada por HO. Assim, examinaremos sucintamente a figura do artista, do herói, do revolucionário e do marginal, considerando a reiteração e reformulação da imagética e da mitologia guevariana em obras plásticas e literárias de HO, reforçando a relevância de *Apocalipópótese* como recomeço, celebração de uma nova etapa da sua vida artística.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea; artes plásticas; estudos interartísticos; Hélio Oiticica; Ernesto Che Guevara.

ABSTRACT

After the assassination of Ernesto Che Guevara in 1967, his myth became a central theme for political and artistic movements, mainly in Latin America. In the work of Hélio Oiticica (HO), we see intertextual elements that evoke the figure of this revolutionary, referring to the social context of oppression experienced in Brazil during the military dictatorship. Through some literary works, correspondences, 'heliotexts', 'parangolés' and references to the *Apocalipópótese* event, we will interpret two plastic works such as *Guevarcália* and the *Bandeira Guevara* commissioned from the artist Claudio Tozzi and incorporated by HO. Thus, we will briefly examine the figure of the artist, the hero, the revolutionary, and the marginal, considering the reiteration and reformulation of Guevarian iconography and mythology in HO's plastic and literary works, reinforcing the relevance of *Apocalipópótese* in celebrating a new stage of his artistic life.

Keywords: contemporary Brazilian literature; Plastic arts; interartistic studies; Helio Oiticica; Ernesto Che Guevara.

RESUMEN

Tras el asesinato de Ernesto Che Guevara en 1967, su mito se convirtió en un tema central para los movimientos políticos y artísticos, principalmente en América Latina. En la obra de Hélio Oiticica (HO), vemos elementos intertextuales que evocan la figura de este revolucionario, haciendo referencia al contexto social de opresión vivido en Brasil durante el período de la dictadura militar. En este sentido, a través de obras literarias, correspondencias, 'heliotextos', 'parangolés' y referencias al evento *Apocalipópótese*, interpretaremos dos obras plásticas, como *Guevarcália* y la *Bandeira Guevara*, encargada al artista Claudio Tozzi e incorporada por HO. Así, examinaremos sucintamente la figura del artista, del héroe, del revolucionario y del marginal considerando la reiteración y reformulación de la iconografía y mitología guevariana en obras de HO, reforzando la relevancia de *Apocalipópótese* como nuevo comienzo, al celebrar una nueva etapa en su vida artística.

Palabras clave: literatura brasileña contemporánea; Artes plásticas; estudios interartísticos; Helio Oiticica; Ernesto Che Guevara.

Fecha de Recepción	2024-07-30
Fecha de Evaluación	2024-09-03
Fecha de Aceptación	2024-11-14

INTRODUÇÃO

Após o golpe militar de 1964, no cenário cultural brasileiro, reforçaram-se as relações entre criação artística e política. Frederico Coelho (2010, p. 80) destaca que esta dinâmica se verifica de forma muito significativa nas artes plásticas e na obra-vida de Hélio Oiticica (HO). Efetivamente, as invenções de Hélio Oiticica desafiavam a moral burguesa e a atuação do regime, ao passo que se difundia um “mito” acerca da sua vida libertina (Coelho, 2010, p. 38).

Descendente de uma linhagem de anarquistas, HO formou-se como intelectual comprometido com uma ideologia libertária à qual associava os renovados costumes de uma juventude rebelde, definida ‘desbundada’, que, a partir dos anos 60, abordou livremente temáticas como a sexualidade e o consumo de drogas. Assumidamente homossexual, HO enfrentou diretamente a discriminação e o tartufismo vigente, apresentando posições críticas em relação ao sistema patriarcal, imperialista e capitalista hegemonicamente imposto.

Participando de vanguardas como o Grupo Frente e dialogando, a partir de 1959, com o neoconcretismo, ideado por Ferreira Gullar, HO revoluciona a arte brasileira conjugando diferentes formas de expressão estética num projeto interartístico complexo e multifacetado. Assim, como explicado por Renata Mota Barbosa, Eliane Vasconcelos Diógenes, Marta Sorelia Felix de Castro e José Clerton de Oliveira Martins (2021) “Oiticica teve grande influência do movimento neoconcreto e suas pautas em relação à tentativa da construção de uma identidade brasileira, assim como em relação à proposta de interação entre obra e participante como ato político” (p. 5). Durante a ditadura militar, vários intelectuais criticaram o acomodamento da classe média em relação ao regime ao apoiar uma oposição mais enérgica e autodefinindo-se marginais.

Assim, como salientado por Coelho (2010, p. 42), o respaldo que alguns artistas deram a movimentos de luta armada ampliou a brecha entre intelectuais marginais e a maioria da sociedade, chantageada pelo despotismo dos militares. Apesar de nunca aderir a nenhum grupo oposicionista armado e de ser, enquanto inspirador da ‘tropicalia’, associado ao ‘desbunde’, HO não renega os conflitos de classe existentes na sociedade brasileira e apoia movimentos radicalmente dissidentes em relação ao regime. Consequentemente, explica Coelho (2010, p. 43), no seu percurso invoca-se um “compromisso estético coletivo” no qual as obras passariam desde o propósito criativo individual até propostas de comprometimento coletivo, com as massas populares. Portanto, Coelho (2010, p. 56) destaca que o “individualismo fenomenológico” de HO se entrecruza com a “coletivização

revolucionária”, reivindicada por Rocha, gerando uma proposta artística original baseada na participação do público e sobretudo de moradores da comunidade da Mangueira.

Nestas obras, encontram-se vestígios da cultura popular, reinterpretada a partir da periferia urbana carioca, circunstância evidente na sua colaboração com a Escola de Samba da Mangueira e com a organização do relativo bloco carnavalesco. Esta cooperação confere dinamismo e fluidez aos seus ‘parangolés’, um projeto artístico, baseado nas efémeras e extemporâneas expressões da arte urbana entrelaçada com revisitações do legado cultural afrobrasileiro. Através desta estratégia HO propõe quebrar as barreiras, institucionalmente concebidas, entre arte e cultura popular desestabilizando as hierarquias estéticas eurocêntricas implementadas a partir de um processo colonial que continua a condicionar dinâmicas de seleção e exclusão que se refletem no panorama cultural brasileiro. Esta realidade elitista e repressiva acentua-se a partir da instalação do regime militar que impulsionou lógicas de censura do material artístico estrangeiro e autocensura da cultura nacional. Sob a égide do Marechal Castelo Branco, os primeiros anos da ditadura, conforme apontado por Zuenir Ventura (2000, pp. 43-44), concederam uma certa autonomia para a expressão artística, desde que a sua fruição fosse apanágio de uma minoria de classe média ou abastada.

No entanto, essa permissividade foi interrompida com o Ato Institucional nº 5, em 1968. Portanto, na década de 1970, diversos artistas foram reprimidos, afastados ou expulsos, trabalhos literários de renomados intelectuais da época e do passado foram alvo de censura ou proibição e o Brasil testemunhou uma significativa fuga de intelectuais e estudantes. A partir do AI-5 implementaram-se mecanismos de censura prévia, forçando diversos artistas ao exílio ou ao silêncio (Ventura, 2000, p. 41). Ao longo desta época, HO expandiu o foco da sua criação artística. Em 1969, as suas obras foram expostas em Londres, Paris e nos Estados Unidos recebendo, a partir de 1970, uma bolsa da fundação *Guggenheim* ao residir, por quase uma década, em Nova Iorque. Portanto, como destacado por Alva Martínez Teixeira (2020, p. 95), a sua “utopia marginal” deslocou-se para os EUA, permitindo-lhe manter a sua postura heterodoxa e libertária.

Esta circunstância conferiu-lhe uma conspícua liberdade criativa ao passo que a sua produção, que combina várias artes, adquiriu uma relevância transnacional dialogando com movimentos políticos e culturais afroestadunidenses como os *Black Panthers* que, ao lado da música de Jimi Hendrix, influenciou o seu percurso de arte-vida (Buchmann & Cruz, 2013, p. 41). Por outro lado, como constatado por Laura Harris (2018, p. 9), as suas reflexões acerca da imposição hegemónica de padrões eurocêntricos aproximaram-no esteticamente e intelectualmente de expressões culturais de

matriz africana. Simultaneamente, desde os anos 60, vários contextos latino-americanos assistiram à multiplicação de movimentos antimperialistas intencionados a subverter as correlações de força vigentes, com o objetivo de contrastar as abissais desigualdades sociais herdadas do sistema social escravocrata implementado pelo colonialismo. A Revolução Cubana, liderada por Castro e Guevara, inspirou movimentos de resistência e luta contra regimes autoritários em toda a região. Enquanto, no Brasil, a ditadura militar censurava e reprimia qualquer forma de oposição, a figura de Che tornou-se um ícone de resistência e luta pela liberdade, ressoando entre artistas e intelectuais engajados na busca por mudanças sociais.

Neste sentido, através de um corpus heterogêneo formado por obras literárias, correspondências, *heliotextos*, ‘parangolés’ e referências ao evento *Apocalipopótese*, interpretaremos duas obras plásticas, como a capa 16 *Guevarcália* e a *Bandeira Guevara* encomendada ao artista Claudio Tozzi e incorporada pelo autor em diversos eventos. Por meio desse corpus, este artigo pretende interpretar esse período histórico e alguns elementos do complexo projeto de arte-vida de HO, refletindo sobre a sua representação e reformulação da iconografia guevariana. Efetivamente, um inventário de algumas etapas do percurso oiticiquiano revela uma reiteração de referências a esta icônica figura, em diferentes formas artísticas, amalgamadas sem limites, demonstrando não somente a proposta de uma absorção brasileira do ideal heróico guevariano, mas, para além disso, uma reinterpretação sincrética desta figura. Assim, aproveitando de uma analogia com o mártir cristão, HO ataca diretamente o moralismo de uma sociedade que, apesar de idolatrar a figura de Jesus, marginaliza e criminaliza os pobres, tolerando ou defendendo o aniquilamento compulsório de sujeitos socialmente excluídos.

HO: ARTE E MARGINALIDADE

Principalmente após o AI5, como anteriormente esboçado, HO empreende um percurso experimental, interartístico e original baseado numa reflexão sobre as contradições de um Brasil “condenado ao moderno” e a lidar com o imprevisto como exercício de sobrevivência (David, 1997, p. 250). Como explica Beatriz D’Agostin Donadel (2010, p. 83), em HO a precariedade demonstra-se na elaboração de obras constituídas por materiais simples ou reciclados desenvolvendo um conceito de ‘Terceiro Mundo’ que, longe de conotações meramente demagógicas ou panfletárias, sugere a ideia de inacabado, observando o subdesenvolvimento como oportunidade de um desenvolvimento alternativo, passível de construir e transformar as condições artísticas e sociais advindas da tradição eurocêntrica colonial.

Neste sentido, o trabalho de HO contribui para o debate acerca de uma cultura brasileira e latino-americana consciente da sua especificidade e heterogeneidade. Paralelamente, como salientado por Wally Salomão (2003, p. 45), HO posicionava-se politicamente justificando a violência como resposta perante situações de opressão recusando a sua legitimação como forma de repressão e admitindo que, amiúde o “crime é uma busca desesperada de felicidade”. Da mesma forma, na sua “estética da fome” o cineasta Glauber Rocha tinha previamente inaugurado o tema da “violência como manifestação cultural” na qual se apontava que “a mais nobre manifestação da fome é a violência” (Coelho, 2010, p. 62). Assim, em 1968 HO participou como ator no filme *Câncer* de Rocha cujo lema era: “Naquele dia alucinante a paisagem era um câncer fascinante” (Coelho, 2010, p. 57). O filme, classificado pelo diretor como “sem nenhum interesse pelo grande público” (Coelho, 2010, p. 58) reunia samba e tumultos, sendo definido por HO como um ensaio sobre “Violência psicológica, sexual, racial tudo isso no plano da improvisação” (Coelho, 2010, p. 59). A sua atuação no filme consagrou a sua imagem pública de artista engajado dando-lhe a possibilidade de expandir a recepção do seu projeto interartístico rebelde e experimental.



Figura 1. HO, “Seja Marginal, seja herói”, 1968, Foto concedida pelo Projeto HO.

O engajamento artístico de HO alia-se ideologicamente e empiricamente aos subalternizados pela estrutura social capitalista e principalmente ao subproletariado das periferias brasileiras, valorizando elementos da cultura popular. Através das suas obras e nomeadamente mediante os ‘parangolés’, HO incorpora a revolta de um povo condenado à injustiça e torturado pela atuação terrorista de um governo imposto por mandato do imperialismo estadunidense. Por isso, o artista

legítimas dinâmicas descritas por Coelho (2010) como “banditismo social transformador” (p. 60). Nesta perspectiva, em 1967, através da capa *Seja Marginal Seja Herói* (Figura 1) o artista relembra postumamente a figura ‘marginal’ de ‘Cara de Cavalo’. Conforme admitido por HO e transcrito por Salomão (2003, p. 45) esse morador da periferia carioca era considerado o principal inimigo do regime e da ordem constituída sendo, ao mesmo tempo, talvez pelas mesmas razões, grande amigo do artista plástico. Assim, segundo Salomão (2003), esse estandarte representa um “strip-tease do humanismo do assim chamado ‘homem de bem’ que proclama satisfeito ‘bandido bom é bandido morto’” (p. 128).

Esta amostra da crueldade perpetuada e apregoada pelo regime, defendida por fariseus que se autodeclaram ‘cristãos’, revela-se assaz pertinente na releitura do corpo desse ‘marginal’ como um crucificado ao contrário. Nesta alegoria iconoclasta e sincrética reparamos uma provocatória comparação entre o ‘marginal’ e a figura de Jesús Cristo, mártir por antonomásia, executado por ser um revolucionário, subversivo, perigoso pelo poder vigente no seu contexto histórico-social.

No seu texto *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo*, Hélio Oiticica (1968a, p. 1) revela as implicações eminentemente éticas de representar a marginalidade deste “bode expiatório”, sublinhando que o codinome “Cara de Cavalo” simboliza a sua animalização, aproveitada para retratá-lo como inumano e socialmente descartável. O regime político - policial e paramilitar tinha executado Cara de Cavalo, em primeira instância, através das armas de manipulação mediática, descrevendo-o como hediondo e tornando-o inaceitável perante a opinião pública, condicionada pela propaganda. Neste sentido, mesmo condenando os seus atos criminosos, Oiticica (1968a) salienta que “essa sociedade castrou toda possibilidade da sua sobrevivência, como se fôra ele uma lepra, um mal incurável” (p. 1, *sic*). Apresentado como uma praga, o corpo do marginal torna-se o emblema do seu funesto destino, uma morte barbaramente exaltada como advertência aos rebeldes e aos potenciais contraventores, uma execução pública sanguinária e extensamente reivindicada pelos supostos defensores da lei, da moral e do bom costume. Por isso, segundo Oiticica (1968a, p. 1) o “sadismo social” brasileiro abrange também a turma dos consternados perante o defunto. Então, recusando romantizações desse extermínio, o artista constata a “neurose autodestrutiva” daqueles que, ostracizados e oprimidos, são entregues ao crime como meio de sobrevivência, sendo ainda perseguidos por grupos paramilitares e pelo próprio governo.

A CONSTRUÇÃO DA MITOLOGIA GUEVARIANA

Emblema do despertar de uma nova consciência latino-americana destinada a marcar o mundo, a imagem de Che Guevara, argentino nascido com o nome de Ernesto Guevara de la Serna, transita internacionalmente por manifestações e celebrações, tornando-se um exemplo para a juventude rebelde, principalmente nas décadas de '60 e '70. A sua figura icónica torna-se um protótipo de 'homem novo' latino-americano transcendendo a política e inspirando a produção cultural, enquanto diferentes grupos artísticos enfrentavam a repressão dos regimes militares que, apoiados pelos EUA e, posteriormente, pelo Plano Condor, estenderiam a própria hegemonia no Cone Sul, continuando a dominar a política brasileira até aos anos '80. Neste sentido, Che Guevara representa um símbolo de resistência contra a opressão e a injustiça social. As suas tentativas de fomentar revoluções em países oprimidos, bem como a sua participação na Revolução Cubana, tornaram-no um ícone da luta anti-imperialista. Consequentemente, constata-se a sua presença marcante nas literaturas e nas artes plásticas latino-americanas representando a figura de um herói trágico, cuja dedicação à causa revolucionária encarnava um exemplo de sacrifício altruísta.

No âmbito da iconografia guevariana, como descrito por Alexandre Pedro de Medeiros (2017b, p. 45), destaca a famosa fotografia *Guerrilheiro heroico* de Alberto Korda, que se tornará uma das imagens mais reproduzidas e reconhecíveis do mundo. Artistas de todo o planeta reformularam essa imagem em pinturas, murais e outras formas de arte visual enquanto o seu rosto, estampado em bandeiras, camisetas e cartazes, continua a inspirar movimentos sociais e a evocar um senso de unidade e luta em nome de um propósito comum. Por outro lado, a transformação de Che Guevara em mito e lenda é outro elemento crucial nas literaturas e nas artes. A narrativa heroica que envolveu a sua vida e o seu martírio transformaram-se numa inspiração criativa e de vida por muitas gerações que, através de obras plásticas, biográficas e ficcionais retratam o Che como um ícone de resistência e esperança de resgate. Efetivamente, a referência a esta figura reflete o desejo revolucionário de uma produção artística engajada no desafio das estruturas de poder opressivas, representadas pelas ditaduras militares, relembrando a necessidade de lutar para a construção de um mundo mais justo e equitativo e de uma América Latina ativa e soberana. A partir destes contextos, a figura do Che tornou-se num emblema e tópico cultural consolidado, tanto do ponto de vista político e artístico quanto numa perspetiva mercadológica, numa sociedade de massas influenciada pela frenética reprodução e reformulação de símbolos e de imagens.

CHE GUEVARA NAS ARTES PLÁSTICAS: GUEVARCÁLIA E BANDEIRA GUEVARA

Após o assassinato de Che Guevara, em 1968, HO decide homenagear esta personagem através de dois estandartes - parangolés inspirados pelo cenário político social da época. A partir de maio de 1968 a juventude francesa iniciou a reivindicar novos direitos planeando uma aliança entre estudantes e trabalhadores que se espalhará pelo continente europeu e a nível global pretendendo reformular os rumos da História. A fotografia do Che, retratado por Korda, simbolizará imagetivamente a rebeldia desta geração representando a utopia de uma América Latina disposta a superar o seu passado de opressão para conquistar uma alternativa de desenvolvimento mais equitativo apostando na solidariedade com os movimentos de libertação anticoloniais que conferiram um novo protagonismo ao Sul global.



Figura 2. HO. (1968).Capa16- Guevarcália: in memoriam Guevara, Projeto HO (2241/68).

Nesta altura, como confessado numa carta a Lygia Clark o pensamento de Oiticica (1968b, p. 2) estava influenciado pela leitura do livro *Eros e Civilização* de Herbert Marcuse. Esta obra-prima entusiasmou o multiartista e uma juventude rebelde que ambicionava mudanças sociais e históricas, resistindo ao golpe. A instalação *Guevarcália* (Figura 2) responde a estas instâncias convidando o público a participar numa experiência artística revolucionária, disposta a disputar espaços de

resistência perante a propaganda e repressão do regime. Mediante essa homenagem, HO mostra a sua admiração pelo revolucionário incorporando elementos visuais e sensoriais para criar uma experiência imersiva holística. O título combina o nome ‘Guevara’ com ‘cália’, uma possível referência ao termo ‘caligrafia’, aludindo à uma escrita visual ou uma poética construída através do ‘parangolé’. Contemporaneamente, o sufixo ‘cália’ sugere uma analogia desta obra com *Tropicália*, instalação imersiva oiticiquiana que, em 1965, inspirou o surgimento do movimento tropicalista a partir de uma epifania que Caetano Veloso teve ao se deparar com a obra, na exposição *Opinião65*, no MAM, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Conforme apontado por Florencia Garramuño (2016), *Guevarcália* combina tecidos da tradição, como a estopa, com outros, mais recentes, como o “jeans”, que remetia para a cultura estadunidense, além de materiais mais sofisticados como a seda e lentejoulas pretas, típicas do Carnaval sendo, por outro lado, interpretável como um sudário. Assim, a capa 16, ou *Guevarcália*, conjuga a tradição e a modernidade, o sagrado e o profano, a rusticidade e a suntuosidade consagrada pela arte popular e pela ostentação carnavalesca. Portanto, este ‘parangolé’ pode ser interpretado como funesto ou, de outra perspectiva, no seu lado policromático, como vibrante, lúdico e radiante. Esta ambivalência entre luz e sombra, resplendor e opacidade, vivacidade e austeridade, confere a esta obra matizes contrastantes. A inviabilidade de interpretações unívocas patenteia-se como uma constante do projeto oiticiquiano sendo o seu percurso criativo renitentemente caracterizado por “obras abertas” no sentido definido por Umberto Eco (1991), isto é, obras na qual o espetador (participante) é incumbido da missão de deduzir, decifrar, discernir e determinar entre uma, diversas ou inúmeras alternativas analíticas. Esta qualidade intensifica-se através da participação ativa que o artista outorga ao observador-participante, ou a quem veste o ‘parangolé’, conferindo à obra ulteriores possibilidades interpretativas.

Luto e luta, esperança, desespero e espanto, consubstanciavam-se na assimilação daquele evento crucial da história latino-americana no qual o Che morria como mártir deixando o seu imortal legado para os pósteros. O herói perecera, determinando uma derrota, enquanto o seu exemplo se espalhava pelo mundo e renascia a partir da resistência, do engajamento, da militância e dos desejos de mudança das novas gerações. Esta contradição é descrita brilhantemente nas memórias do escritor e guerrilheiro contra a ditadura brasileira, Herbert Daniel:

A morte do Che nos pesaria como uma iluminação, uma tragicamente alegre evidência de que não importa onde, não estaríamos sós: éramos nós as outras mãos do Che; depois, se nós sofréssemos a mesma morte infinitamente pura, nada senão o desmedido gozo de partilhar a lenda. Porque o Che morreu na sua lenda, como parte do seu mito, inevitável e compreensível.

[...] A morte derrotada na Bolívia foi vivida como uma vitória e sua justificativa, ou uma certeza da inevitabilidade dum futuro vitorioso. Foi uma morte plena de esperança. (Daniel, 1982, p. 94).

Iluminação e pesar fundiam-se na memória coletiva de uma militância latino-americana que convivia com o medo e a violência, elaborando soluções de resistência e idealizando um futuro de progresso ainda preso pela impossibilidade de participar. Assim, a obra não recusa o recurso a cores vibrantes, imagens e textos que evocam a figura de Guevara, bem como da sua vocação interativa que convida o público a refletir sobre o legado do revolucionário. À vista disso, *Guevarcália* representa a fusão entre arte e política, característica do trabalho interartístico de HO apostando no poder formador e transformador da arte. Na elaboração de um sudário do rosto de Guevara, mártir latino-americano, HO assimila antropofagicamente e reelabora artisticamente o conceito religioso de relíquia. Efetivamente, uma das faces da instalação *Guevarcália* pode ser interpretada como uma gravura manchada pelo sangue do rosto do herói, assemelhando-se ao sagrado sudário de Jesús Cristo. Através desta representação, carregada de simbolismo, HO remete para uma analogia recorrente na realidade latino-americana. Conforme aludido por Alva Martínez Teixeira (2010, p. 345) em diversos produtos culturais latino-americanos daquela altura, como na dramaturgia hilstiana – particularmente na peça de 1968 *O auto da barca de Camiri* – associava-se a figura de Guevara a Cristo, focando no martírio e na vocação revolucionária de ambas personagens, bem como nas respectivas promessas de redenção.

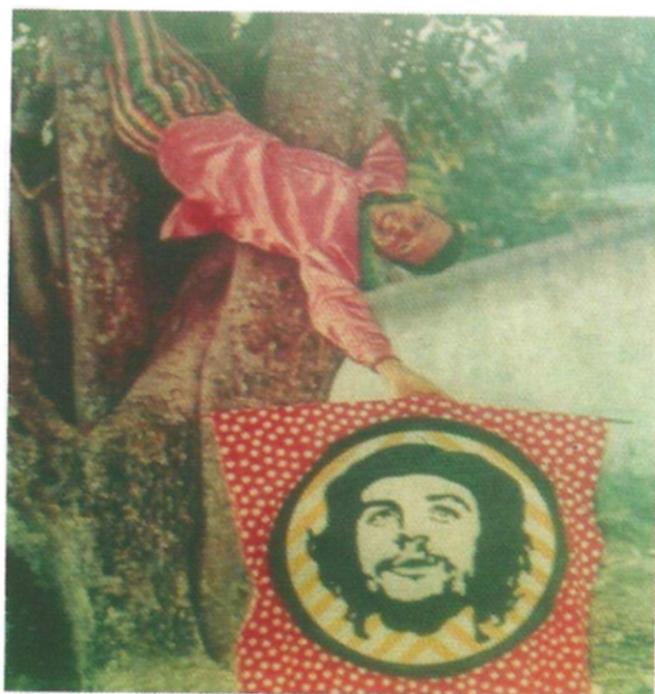


Figura 3. HO com a "Bandeira Guevara" de Tozzi, Foto publicada em Lima (1968, p. 54) e concedida pelo Projeto HO (256 - 0799/68).

Inspirada nas mesmas circunstâncias históricas a *Bandeira Guevara* (Figura 3) criada em 1967 pelo artista brasileiro Claudio Tozzi, com a colaboração de Marcello Nitsche, interliga-se com o mesmo projeto de arte-vida, tendo sido incorporada pelo próprio HO e pedida “para ser exibida no evento Bandeiras e Estandartes, ocorrida na Praça General Osório, Rio de Janeiro, em 1968” (Medeiros, 2017a, p. 61). Analogamente, nesta bandeira repara-se numa reprodução da figura do guerrilheiro, desta vez com uma expressão eminentemente esperançosa. Olhando para o alto, o rosto de Che Guevara, no centro da bandeira, acena um sorriso que relembra a sua atitude ativa, otimista e combativa. Assim, segundo Alexandre Pedro de Medeiros (2014) “ao rir se entrega a sua condição de ser mortal e que talvez saiba que se morre para não morrer” (p. 26). Também Hélio Oiticica, na foto publicada a dia 14 de dezembro de 1968 na revista *O cruzeiro*, no artigo *Marginália: Arte & cultura na idade da pedrada* de Marisa Alves de Lima (1968, p. 54), aparece radiante, pendurado a uma árvore cabeça baixo, brandindo a bandeira e vestindo roupas de passista da Escola da Mangueira.

As linhas amarelas que decoram a circunferência que destaca o rosto do Che, presentes em várias iconografias guevarianas de Tozzi, conferem luminosidade ao sorriso do herói, lembrando a auréola de um ser sagrado ou a luminosidade de um sol, elemento típico e reiteradamente estilizado por Oiticica, cujo nome Hélio foi aproveitado alegoricamente para a construção desta analogia. Esta tonalidade brilhante acentua a jovialidade desse estandarte ao constatar que o fundo, de um rubro revolucionário, é enfeitado com bolinhas brancas. O fundo da bandeira evoca motivos florais lembrando a familiaridade de uma toalha de mesa, ou de um estandarte carnavalesco, realizado juntando itens triviais e materiais improvisados. Tais recursos estéticos, como a ligação com a cultura popular carnavalesca, bem como a aparente trivialidade dos materiais, aproximam essa obra do projeto ideológico e do *modus operandi* de HO enfatizando ainda mais a participação deste artista na elaboração e na incorporação desta bandeira.

Por outro lado, a técnica da serigrafia, utilizada para a reprodução estilizada da imagética guevariana, revela uma afinidade com a tendência da *pop-art*, também muito representativa das práticas artísticas daquela geração. Conforme salientado por Medeiros (2014, p. 23) o emprego desta técnica remete para a estratégia artística de Andy Warhol, que marcou a História da Arte Contemporânea, retratando reiteradamente, após a sua morte, a efígie da idolatrada Marilyn Monroe. Na visão deste especialista, a afinidade entre as obras de Warhol e de Tozzi não é fortuita, sendo esse último artista plástico um dos protagonistas da *pop-art* no Brasil. Além disso, nesta mesma altura, também HO adotará técnicas da *pop-art* relacionando-se com tendências artísticas transnacionais. Como razão subjacente ao uso desta técnica observamos os princípios da

democratização do processo artístico, reivindicados pelos artistas dessa época, bem como, sublinha Medeiros (2014), uma referência ao “estatuto da imagem e sua repetição na sociedade contemporânea” (p. 23). Assim, através desta estratégia, a iconografia de ídolos – Monroe ou Guevara – tornar-se-ia reproduzida, de forma praticamente obsessiva, enfatizando a relevância destas personalidades cena pública e na cultura mediática.

Concomitantemente, estas serigrafias representam uma reformulação da iconografia do revolucionário argentino à luz da estética da tropicalia e da cultura popular brasileira. Na desconstrução da rigidez e da austeridade da uniformização castrense, nestas obras, artistas como Hélio Oiticica e Claudio Tozzi ressignificam a efigie de Guevara transpondo este símbolo para a estética do universo contracultural, pop, carnavalesco, psicadélico e pluricromático da tropicalia brasileira. Portanto, após a sua eternização, nestas obras plásticas, a imagética guevariana viu-se reinterpretada a partir de motivos florais e tropicalistas conjugando a resplandecência e a suntuosidade estética do Carnaval e da cultura popular com a simplicidade associada ao modelo de “homem novo” que, dedicado ideal revolucionário, era impelido a uma sobriedade quase franciscana, avessa ao espírito e à semiótica dos desbundados.

CHE GUEVARA NO INTERTEXTO LITERÁRIO DE OITICICA

Emblema de heroísmo revolucionário, a figura de Che Guevara atravessa o percurso artístico e intelectual de HO, principalmente entre 1967 e 1968. Neste período o artista projeta o dia de *happening Apocalipopótese* encerramento do evento *Arte no Aterro* que, conforme explicado por Tamara Silva Chagas (2021) foi organizado por Frederico de Moraes no Rio de Janeiro. Numa carta para Lygia Clark, datada a 15 de outubro de 1968, Oiticica (1968b, p. 5) explica que *Apocalipopótese* é um neologismo criado por Rogério Duarte para designar um objeto construído para catalisar a participação do público. Assim, no dia 4 de agosto de 1968, em *Apocalipopótese*, apresenta-se o *Ovo* de Lygia Pape – cubos atravessados pelos participantes que saíam rasgando o seu involucro – como alegoria do nascimento, acompanhada pela destruição, a golpes de machado, da obra *Urnas Quentes* – que recolhia versos e imagens que aludiam à repressão do regime – por parte do seu ideador António Manuel. No mesmo evento foram apresentados os famosos ‘parangolés’, vestidos por passistas da Mangueira e pelo mesmo organizador, Frederico de Moraes que, como observamos na foto desta cerimónia (Figura 4), se juntou à incorporação de *Guevarcália*. Na *poesia para livrodokument* dedicada à amiga Lygia Pape e datada a 1º de setembro de 1968, Oiticica (1968c) relembra esse dia com as seguintes palavras:

Pavilhão Japonês, povo, ovos papeanos, cães duartianos, / urnas manoelanas, samba./
 Nêga Pelé reluz ao sol, os totens de Jackson vigiam, / Nininha veste sua capa e se
 transfigura, é inda mais / ela, ela por quem vivemos e amamos, e dançamos. [...] A carne
 é fresca, quer ser mordida. / A imagem linda de Guevara, pretapaetê, reluz ao sol / com
 e como Nêga Pelé. / Um sorriso, só riso, sinal no tempo Bidú na paisagem. [...] Vazio?
 Vazo comunicante do canto, da dança das/ luzes nêgras que se acendem sôbre vestes
 mattarianas. [...] O túnel é grande. Mangueira é perto, é a continuação, / é a vida vasta
 e a promessa de crescer.

Nesse poema, bem como no texto *Apolipopótese no aterro*, Oiticica (1968d) ressalta a incorporação do *Guevarcália* por parte da passista Nêga Pelé da Mangueira, enquanto a Nininha dançava agilmente com a capa em sua homenagem, apesar de estar doente. A palavra “Vazio?” aponta para o questionamento, descrito, entre outros, por Ventura (2000, p. 40), da perigosa hipótese, na década de 70, de um “vazio cultural” em consequência da censura e da repressão do regime. Efetivamente, Pellegrini (2001, p. 79) relembra que, após o AI5, se acreditava que a arbitrariedade da censura conseguiria sequestrar e esvaziar a precária realidade artístico-cultural brasileira evocando possíveis fenômenos como o “vazio cultural”, ou “geléia geral”. Porém, na descrição deste evento, HO parece confutar empiricamente, por enquanto, esse perigo, exaltando a participação popular, o movimento, o ritmo e a relevância artística da manifestação.

Voltando a comentar a materialidade da obra *Guevarcália*, no poema, evidencia-se a presença das lentejoulas pretas, definidas por Oiticica (1968c) como “pretapaetê”, que conferem um efeito translúcido ao cabelo e ao semblante do Che. No texto *Apolipopótese no aterro*, Oiticica (1968d) descreve a capa 16, *Guevarcália*, com essas palavras:

...uma faixa fechada, larga, onde um lado é feito de um tecido florido e o outro de algodão cru com a imagem de Guevara pintada em, preto e bordada de paetês pretos fazendo o cabelo: houve aí a intenção de juntar Guevara e sua imagem ultra tropical, no sentido profundo, cultural, com a da túnica florida e os paetês da escola de samba, que revelam essa imagem e essa síntese ...

Portanto, como explicado pelo próprio artista plástico, *Guevarcália* pretende canibalizar a imagem de Che Guevara tropicalizando-a, ou abasileirando-a. Esta ‘tropicalização’ passaria por uma atualização estética ligada à cultura do Carnaval, inserindo elementos desta tradição popular. A carnavalização desta figura ativaría uma reformulação da sua estética austera para a sensibilidade caleidoscópica em voga no cenário contracultural daquela geração, convidando os participantes à reinterpretação do legado guevariano numa perspectiva brasileira.



Figura 4. Morais veste Guevarcália, 1968. Projeto HO. (2065 - 2139/68).

Efetivamente, conforme explicado por Flávia Letícia Biff Cera (2012, p. 38) este evento propõe-se estimular a recriação e reinterpretação de objetos artísticos mediante a intervenção do público, protagonista de uma improvisação estético sensorial personalizada e avessa a visões fechadas e imposições hermFienêuticas inequívocas, dogmáticas e totalitárias. Portanto, a provável relação etimológica entre o título *Apocalipopótese* e o tema da Apocalipse, segundo Cera (2012,), “se configura como possibilidade de mundos e não como fim do mundo”. (p. 39) Nesta perspectiva, o que estaria em jogo seria o resgate de uma possível reinterpretação, imediata e não mediada, de uma arte que acontece nas experiências empíricas mais efêmeras do mundo sensível.

O método sugerido para atingir este objetivo estético seria a subversão das estruturas opressivas que impõem padrões de bom gosto supostamente universais que, em contrapartida, são determinados por princípios de seleção e exclusão, fruto da hierarquia social hegemónica.

Por outro lado, Cera (2012) assinala que “não podemos esquecer de outro significante que pode ser extraído de *Apocalipopótese*: hipopótamo” (p. 43), a aproximação dos participantes com a “natureza animal”, elemento proposto pelas obras plásticas de Lygia Clark, que atribuía, aos primeiros ‘parangolés’, “a força de um rinoceronte”, aludindo à interação “entre o arcaico e o moderno, entre o ‘primitivo’ e o *pop*” atravessando, mediante o caminho da catarse, do instinto e da “loucura”, dois aspetos da experiência terrestre: o animalesco e o humanista.

Assim, segundo Cera (2012, p. 52) este evento aposta na procura de um “povo que falta” e na provocação de acontecimentos inacabados, baseados na reinvenção das coisas. Com isso, Cera (2012, p. 53) observa uma superação do “projeto cristão da alma individual em uma coletividade convulsiva”, superando concepções maniqueístas e estimulando uma desconstrução de demonizações dogmáticas, criando uma ideia de “anjo coletivo” cuja função seria a destruição de princípios fundantes da hierarquia estética vigente. Contudo, Cera (2012, p. 54) observa que esta “violência que incita a destruição, ao mesmo tempo, inspira à construção. Fim e começo, morte e vida, encontram-se” transformando este evento numa “hipótese da sobrevivência” contrapondo à arbitrariedade do poder a procura de uma iluminação baseada num movimento contra-hegemónico de desconstrução e reconstrução criativa.

Após esta cerimónia crucial, voltando de uma exposição em Londres, HO elaborará o conceito de ‘Subterrânia’. Este estado de beligerância, de repressão e de conflito com as instituições ditatoriais, segundo Coelho (2010, p. 39), marcarão o apogeu no qual, segundo muitos, culminará o projeto tropicalista, deixando espaço para uma nova fase, marginal e subterrânea, da experiência contracultural brasileira. Contudo, conforme explica Medeiros (2017b, p. 61), nesta altura o aparecimento da figura do herói revolucionário é tudo menos que fortuita, mas representa os propósitos de resistência que permeavam estas correntes artísticas. Conforme sublinhado por Celso Favaretto (2015) *Apocalipopótese* apresenta um projeto de “lugar-lazer, em que uma comunidade poderia crescer sem repressões” (, p. 189), concretização do Crelazer. Favaretto salienta que (2018) “Esse deslocamento, da arte e do artista, aponta para uma nova inscrição do estético: a arte como intervenção cultural” (p. 131), fenómeno que reverbera em *Apocalipopótese*. Nesse percurso Favaretto (2018) aponta para “novas estruturas para além daquelas de representação” (p. 132) análogas aos labirintos instaurados pelos projetos da Tropicália e do Éden que já pressagiavam “o fim das artes” ou uma evolução das artes plásticas em direção à valorização do objeto em si. Assim, “O ‘caráter revolucionário’ da sua posição provém da atitude de desestabilização tanto do experimentalismo quanto das interpretações culturais hegemónicas” (Favaretto, 2018, p. 135).

Na contramão das correlações de força da época, desde os 60 diversos movimentos artísticos criticaram a exclusão social, disputando espaços de representatividade para categorias oprimidas. Assim, como apresentado por Medeiros (2017a, p. 65), retomando e traduzindo o estudo semiótico de Maria Carolina Cambre (2015, p. 55), Che Guevara representa “um rosto para os sem rosto”, uma esperança para quem não tem voz nem direitos.

Como o subcomandante Marcos – misterioso porta-voz dos zapatistas mexicanos – afirma numa citação reportada por Fernando Antonio da Costa Vieira (n.d.) no Portal Contemporâneo da América Latina e do Caribe da Universidade de São Paulo, essa figura pretende representar todos os oprimidos declarando-se “gay em São Francisco, asiático na Europa, negro na África do Sul, judeu na Alemanha nazista, palestino em Israel, pacifista na Bósnia, dissidente no neoliberalismo etc.”. Nesta perspectiva, a figura de Che Guevara apresenta-se como um exemplo de resistência na clandestinidade, uma possibilidade de representação para os excluídos da história.

Portanto, como no caso de Marcos, a eternização do Che Guevara transforma-o numa identidade coletiva ou, assim como em *Apocalipopótese*, numa esperança de renascença, reincarnação e reprodução. Como outros exemplos de arte engajada, a iconografia guevariana responde à exigência de encarnar as instâncias dos oprimidos da terra disputando espaços de protagonismo para quem é privado de identidade, dignidade e liberdade. Por isso, esta identidade coletiva oferece um modelo e um rosto para quem mais precisa de esperança, para quem é condenado à alienação e não tem condições históricas e materiais para governar a própria vida.

Assim, como apontado por Glauber Rocha no artigo de Lima (1968), “Se a esperança está nos desesperados, acho válido esperar muito da nova arte brasileira [...]. Nossa poética será fatalmente uma poética da violência. Vivemos num imenso país de sofrimento e opressão. Nossa arte precisa ser antes de tudo uma arma de libertação” (p. 52). Nesta perspectiva, Rocha esclarece que, perante a repressão, uma arte apresentada em nome do povo não pode prescindir de um propósito reivindicativo, “Fora daí, é demagogia falar em ‘arte para salvar o povo’. O povo, aliás, não precisa de arte para se salvar: precisa de ações mais profundas e eficazes” (Lima, 1968, p. 53). Conjugando artisticamente estas instâncias éticas, como descrito por André Masseno (2023, p. 23), as obras de HO sugerem masculinidades possíveis além da propaganda militarista do regime e de certas construções em voga nos movimentos políticos oposicionistas, ambas eminentemente heteronormativas e moldadas por padrões patriarcais.

A “tragédia do anonimato” (Oiticica, 1968a, p. 2) representava a realidade de um ser humano aprioristicamente excluído de qualquer possibilidade de se tornar num sujeito histórico, privado de condições materiais, liberdade de opinião e de manifestação da própria identidade. Por isso, os heróis da resistência brasileira, como Marighella, eram condenados à clandestinidade para desafiar, de forma subterrânea, o regime. Assim, Oiticica (1969b) escolhe o exílio, lembrando, num conto sem título, redigido na Universidade do Sussex (Reino Unido), a figura de Marighella.

Na abordagem artística deste tópico constatamos uma implícita referência aos postulados de Herbert Marcuse (1975) que, apelando à uma aliança entre “todos os infelizes da Terra” (p. 17), perante as contradições sociais, identificava iniciativas heroicas voltadas a sabotar mecanismos que transformaram os estados em dispositivos hegemônicos orientados a preservar privilégios, adotando políticas antitéticas aos interesses da coletividade e apresentando-se como meras “máquinas da repressão” (Marcuse, 1975, p. 19) que provocariam revolta.

Neste sentido, estas obras e manifestações, bem como os desdobramentos artísticos e ideológicos que contribuíram a construir, mostram a necessidade de reivindicar a existência e a resistência de vidas aniquiladas pelo poder e marginalizadas pela estrutura social. Vidas que não se resumem em modelos dogmáticos e que, apesar da violência, não podem ser apagadas da história e nem memória de uma geração condenada ao silêncio que, apesar disso, reivindicou obstinadamente o direito de falar, escrever, criar, existir, participar, sonhar e lutar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observando a reiteração da mitologia guevariana na obra de HO, constatamos que esta reformulação corresponde aos desígnios de resistência de grupos artísticos contraculturais brasileiros, que, após a implementação do AI5, foram impelidos a uma atuação subterrânea. Doravante, o próprio HO inventará o neologismo ‘subterrânia’ para designar movimentos artísticos eticamente comprometidos com a representação de figuras marginalizadas. Em contextos como Nova Iorque, onde o artista viveu a partir dos anos 70, a ‘subterrânia’ passou a destacar a centralidade da cultura afroestadunidense, de dissidências sexuais e de gênero, de exilados e migrantes, principalmente latino-americanos, na construção de uma resistência artística contra-hegemônica a partir das margens da metrópole de um império alicerçado na violência, na desigualdade e na exclusão. Assim, o evento *Apocalipópótese* e as suas relativas obras representam uma transição desde uma contracultura inspirada nos movimentos da Tropicália até um reposicionamento ético devido à necessidade de lidar com a clandestinidade, o exílio e o anonimato, cedendo espaço para uma fase denominada Marginalia ou Subterrânia. Prefigurando-se como conclusão central neste estudo, este dado demonstra uma evolução criativa consequente e constante na procura de formas e estratégias artísticas participativas e libertadoras. Através destes recursos estéticos a criação artística de HO e a Tropicália distanciam-se eticamente do chamado “*affair* anarcoiris Bahia/Sampa” (Coelho, 2010, p. 129), associado à juventude burguesa revolucionária e ao *Tropicalismo*, privilegiando um engajamento artístico mais enérgico e crítico, em detrimento de interesses mercadológicos. Por isso, na descrição

da realidade brasileira não é negado o recurso à violência apesar de que, como assinalado por Coelho (2010, p. 180), a marginalidade exaltada naquela altura por HO era uma resposta perante a repressão institucional e não era comparável com a violência urbana à qual assistimos atualmente no Brasil. Contudo, como destacado por Masseno (2024, p. 35) a introdução de figuras marginais, como “Cara de Cavalo”, na sua analogia com Jesus Cristo, ao lado de figuras heroicas da resistência e do proletariado foi vista como uma provocação também por parte da esquerda, interessada na criação de modelos de masculinidade normativa. Tais tendências criativas, como relatado por Juan Pablo Sutherland (2009, p. 186), evoluíram até à reformulação e idealização contemporânea de um Che Guevara gay, capaz de encarnar e incluir instâncias dantes negadas, tentando recuperar uma dívida histórica em relação às dissidências sexuais. Perante tais circunstâncias, a figura de Guevara, enquanto mártir e herói revolucionário, associa-se sincreticamente à imagem de Jesus Cristo e, no Brasil, a personagens como Marighella e Lamarca, condenadas à clandestinidade. Portanto, como podemos observar nestas obras, a figura de Guevara é reformulada e abasileirada, transformando-se numa identidade plural e coletiva. Neste sentido, como será posteriormente proclamado pelo subcomandante Marcos, a imagem de Che Guevara encabeçou e encarnou uma proposta de rebelião e insubordinação para os excluídos da terra, uma esperança de representação e de renegociação das correlações de força para uma maioria anónima e oprimida. Dessarte, através de operações de estranhamento, participação, coletivização e incorporação estas obras procuraram encontrar e reunir um povo ainda ausente, talvez porque escondido ou desconsiderado, dissidências estéticas e éticas na construção da proposta de uma marginalidade ‘subterrânea’ disposta a reivindicar uma voz para os silenciados e um rosto para quem é privado de identidade, liberdade e condições de existência.

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa foi financiada com recursos da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., de Portugal, no âmbito do projeto UIDB/00077/2020 sendo um resultado parcial do projeto de pesquisa “Artistas Letrados e Letrados Artistas. Relações entre Literatura e artes Plásticas na Modernidade Contemporânea Brasileira” (ALLA) do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL), coordenado pela Professora Doutora Alva Martínez Teixeira. Pela coordenação da pesquisa e pela revisão do texto agradecemos a Professora Doutora Alva Martínez Teixeira e o CLEPUL. Além disso, pela disponibilização do material, pelo envio e pela concessão dos direitos autorais das imagens apresentadas agradecemos César Oiticica, Ariane Figueiredo e o Projeto Hélio Oiticica.

REFERENCIAS

- Barbosa, R. M., Diógenes, E. V., Castro, M. S. F. & Martins, J. C. O. (2021). A Arte de Hélio Oiticica como Experiência de Ócio Estético. *Revista Subjetividades*, 21(1). <http://doi.org/10.5020/23590777.rs.v21i1.e9174>
- Buchmann, S., & Cruz, M. J. H. (2013). *Hélio Oiticica and Neville D'Almeida Block-Experiments in Cosmococa – program in progress*. Afterall.
- Cambre, M. C. (2015). *The semiotics of Che Guevara: affective gateways*. Bloomsbury.
- Chagas, T. S. (2021). A noção de happening em Arte no Aterro (1968). *ANPUH Brasil – 31º Simpósio Nacional de História*. <https://bit.ly/4ltY9ld>
- Coelho, F. (2010). *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Civilização Brasileira.
- Cera, F. L. B. (2012). *Arte-vida-corpo-mundo, segundo Hélio Oiticica*. [Tese de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina]. RI-UFSC. <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/100606>.
- Daniel, H. (1982). *Passagem para o próximo sonho*. Codecri.
- David, C. (1997). O grande labirinto. In *Hélio Oiticica - Catálogo*. Centro de Arte Hélio Oiticica.
- Donadel, B. D. (2010). *Hélio Oiticica e o Sentido da Participação do Público na Arte Brasileira dos anos 60: da “Obra Aberta” ao “Exercício Experimental da Liberdade”* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina]. <http://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/103291>.
- Eco, U. (1991). *Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Perspectiva.
- Favaretto, C. (2015). A invenção de Hélio Oiticica. EDUSP.
- Favaretto, C. (2018). Hélio Oiticica: invenção como instauração. *Revista Limiar*, 5(10), 128–137. <https://doi.org/10.34024/limiar.2018.v5.9494>
- Garramuño, F. (2016). Todos somos antropófagos. Sobrevivencias de una vocación internacionalista en la cultura brasileña. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (60), 1-10. <https://bit.ly/3E3aXxS>
- Harris, L. (2018). *Experiments in exile: C.L.R. James, Hélio Oiticica, and the Aesthetic Sociality of Blackness*. Fordham. <https://doi.org/10.2307/j.ctv8btihd>
- Lima, M. A. de. (1968). Marginalia: Arte & cultura na idade da pedrada. *O Cruzeiro*, 44–56. *Projeto HO*, (256 - 0799/68).
- Masseno, A. (2024). Representações fora da lei: Hélio Oiticica e as imagens de Cara de Cavalo e Alcir Figueira. *Língua-Lugar: Literatura, História, Estudos Culturais*, 1(6), 20–38. <https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2023.e1482>.
- Medeiros, A. P. (2014). O real como trauma nos Guevaras de Claudio Tozzi. *X Encontro de História Da Arte*, 23–31. <https://doi.org/10.20396/eha.10.2014.4114>
- Medeiros, A. P. (2017a). *Sob o signo da morte: aparições de “Che” Guevara no trabalho de Claudio Tozzi (1967-1968)* [Dissertação de Mestrado, UNICAMP]. <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2017.983032>.

- Medeiros, A. P. (2017b). As censuras contra “Guevara, vivo ou morto...” de Claudio Tozzi. *Palíndromo*, 9(19), 43–66. <https://doi.org/10.5965/2175234609192017043>
- Oiticica, H. (1968a). *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo*. Projeto HO (0131/68). Datiloscrito.
- Oiticica, H. (1968b). *Carta para a Lygia Clark*, Projeto HO (506 - 1031/68). Datiloscrito.
- Oiticica, H. (1968c). *Poesia para livrodocumento*, Projeto HO (1386 - 0161/68). Datiloscrito.
- Oiticica, H. (1968d). *Apocalipopotese no Aterro*, Projeto HO (1369 - 0146/68). Datiloscrito.
- Oiticica, H. (1968e). *Capa16-Guevarcália: in memoriam Guevara*, Projeto HO (2241/68). Foto.
- Oiticica, H. (1969a). *Apocalipopotese*, Projeto HO (1431 - 0387/69). Datiloscrito.
- Oiticica, H. (1969b). *Conto*. Projeto HO (1460 - 0390/69). Datiloscrito.
- Salomão, W. (2003). *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos*. Rocco.
- Ventura, Z. (2000). O vazio cultural. In Ventura, Z. et al. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura* (pp. 40-51). Aeroplano Editora.
- Marcuse, H. (1975). *Eros e civilização*. Zahar.
- Pellegrini, T. (2001). Ficção brasileira contemporânea: ainda a censura? *Acta Scientiarum*, 23(1), 79–86. <https://doi.org/10.36311/0102-5864.16.von35.2221>
- Sutherland, J. P. (2009). *Nación Marica. Prácticas culturales y crítica activista*. Ripio.
- Teixeiro, A. M. (2010). *A obra literária de Hilda Hilst e a categoria do obsceno – Entre a convenção e a transgressão: o erótico-pornográfico, o social e o espiritual* [Tese de Doutorado, Universidade da Coruña]. <http://hdl.handle.net/2183/7341>.
- Teixeiro, A. M. (2020). Hélio Oiticica y la blanca singularidad simultánea de Newyorkaises. *Estudios filológicos*, (66), 93–112. <https://doi.org/10.4067/S0071-17132020000200093>.
- Vieira, F. A. C. (n.d.). *Subcomandante Marcos*. Portal Contemporâneo Da América Latina e Do Caribe - Universidade de São Paulo. <https://sites.usp.br/portalatinoamericano/espanol-marcos-subcomandante>