

## **“Guevara Vivo ou Morto”: obra violentada, artista torturado**

Alexandre Pedro de Medeiros<sup>1</sup>

**Resumo:** No dia seguinte à morte de Ernesto “Che” Guevara, o artista visual paulistano Claudio Tozzi, que participava ativamente do Movimento Estudantil em São Paulo e do agrupamento liderado por Carlos Marighella – Ação Libertadora Nacional (ALN) a partir de 1968 –, iniciou a produção de uma obra em homenagem ao guerrilheiro argentino. Elogiado por Joaquim Câmara Ferreira, braço direito de Marighella, o “Guevara Vivo ou Morto” de Tozzi foi exposto no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, em Brasília, naquele trágico ano de 1967. A recepção ao painel foi rápida e violenta, pois ele foi parcialmente destruído através da intervenção de um grupo de extrema direita. Deste modo, analiso nesta comunicação, a partir do pensamento do fenomenólogo francês Henri Maldiney, a obra de arte como um organismo vivo, um ser marcado por sua materialidade que co-nasce e é co-presente com aquele que a vivencia. Logo, quando o trabalho de Tozzi é depredado, o que se opera é uma forma de violência política contra aquele corpo próprio da obra, em uma atitude de assinalar e exterminar tudo aquilo que é o outro, considerado subversivo e terrorista por aqueles que estavam ajustados à ditadura civil-militar brasileira. Após anos de desaparecimento, Tozzi reconstruiu o trabalho que desde meados dos anos 2000 pertence ao acervo do Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Assim, ali onde aparecem as cicatrizes da obra violentada está marcada a tortura sofrida pelo artista.

**Palavras-chave:** Morte; Ernesto “Che” Guevara; Claudio Tozzi; Arte; Violência política.

No imediato momento após a morte de Ernesto Guevara de la Serna, em 9 de outubro de 1967, o artista visual paulistano Claudio Tozzi iniciou sua série de trabalhos produzidos sob o signo da morte de “Che” com “Guevara Vivo ou Morto” (TOZZI, 2014, p. 4). Logo depois apareceram “Guevara”, “Guevara Morto” e inúmeras variações, sendo talvez a mais conhecida aquela “Bandeira Guevara” apresentada por Hélio Oiticica em 1968 na manifestação “Bandeiras e Estandartes” na Praça General Osório, Rio de Janeiro.

Desse modo, a inquietação inicial de um historiador, que está habituado com obras da arte pop estadunidense, tem a ver com a semelhança entre a operação de Tozzi e aquela efetuada por Andy Warhol em relação à Marilyn Monroe, desde a “Marilyn Monroe de Ouro”, realizada logo após a morte da atriz em 5 de agosto de 1962. Aqui assinalo que a comparação entre os artistas não é mera impressão, pois o brasileiro foi um dos artistas visuais de seu tempo que mais esteve próximo do espírito pop (OLIVEIRA, 1993, p. 221), principalmente no que diz respeito ao estudo do estatuto da imagem e sua repetição na sociedade contemporânea.

---

<sup>1</sup> Bacharel e Licenciado em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), mestrando em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: royquaker@live.fr

Nesse sentido, inicio esta comunicação discutindo brevemente a obras citadas acima como momentos de desvelamento. Henri Maldiney nos lembrou quando veio à São Paulo em 1989 que “a arte é uma forma e uma via de abertura à realidade” (MALDINEY, 2014, p. 1). Sabendo que o fenomenólogo francês era leitor de Martin Heidegger, não podemos encarar a proximidade no pensamento entre ambos como algo ocasional. Pois, referindo-se a “Um par de sapatos” (1886), de Vincent Van Gogh, o filósofo alemão diz que, ao pôr a descoberto o embate entre mundo e terra, a obra faz aparecer e mantém uma verdade como um desvelamento, assim, revelando os sapatos em sua verdade, isto é, o ser-utensílio do utensílio sapato (HEIDEGGER, 1990, p. 44).

Dessa maneira, voltando aos Guevaras e às Marilyns, minha tese é de que a repetição operada exaustivamente por Tozzi e Warhol revela o ato automático e autista do espetáculo – mesmo que de maneira ambígua, principalmente no caso estadunidense –, isto é, a forma de vida da sociedade de produção e consumo em série. Aqui creio que os dois artistas compreendem a tese 4 de Guy Debord em “A sociedade do espetáculo”, na qual as relações sociais são mediadas por imagens (DEBORD, 1997, p. 14). De certo modo, a discussão alcança a conclusão de que o sujeito contemporâneo se constrói nas/pelas imagens. Ou seja, no caso de Marilyn Monroe e “Che” Guevara, o que podemos falar além de que eles são as imagens? Quem são os sujeitos por trás dessas imagens? Se há, eles são tangíveis?

Tais interrogações se tornam ainda mais pungentes quando lembramos da maneira como a cultura popular se refere a Marilyn e ao “Che”: como ídolos. Na história semântica do termo, a palavra do grego clássico *eídolon*, da qual vem ídolo, significa fantasma, designando “a alma do morto que sai do cadáver sob a forma de uma sombra imperceptível, seu duplo, cuja natureza tênue, mas ainda corporal, facilita a figuração plástica. A imagem é a sombra; ora, sombra é o nome comum do duplo” (DEBRAY, 1993, p. 23, grifo do autor). Logo, acredito que há uma redundância tanto em Warhol quanto em Tozzi. Foco no segundo e digo que há uma fixação obsessiva na imagem de Guevara – que há também no primeiro –, a qual na operação de repetição desvela o ser-imagem da imagem Guevara: a condição duplo da imagem como morte e do mártir como aquele que morre para testemunhar sua fé (AGAMBEN, 2008, p. 35). É o paradoxo do morrer para viver.

Nesse sentido, creio que nesse desvelamento da verdade do ser do ente imagem, essa última guarda uma relação problemática com o morto, no sentido de que há uma impossibilidade de sabermos o morto. Entretanto, ao mesmo tempo há uma realidade que se

abre na obra de arte. Eu gostaria de assinalar que essa realidade se apresenta na forma de traumatismo.

Em janeiro e fevereiro de 1964, Jacques Lacan, no seminário intitulado “O inconsciente e a repetição”, definiu o encontro com o real como sempre traumático, enquanto encontro sempre faltoso, perdido. Nessa dimensão de faltoso, o real é da ordem do irrepresentável ou inassimilável (LACAN, 1988, p. 57) – como um buraco no simbólico por meio do choque–, pois não se efetua no registro de uma consciência. Assim, para o psicanalista francês, o Eu, como o registro do simbólico, somente nasce por meio do trauma. Retomando Sigmund Freud, temos que a integração de um acontecimento traumático a uma economia psíquica, no sentido de o articular a uma ordem simbólica, dá-se como uma das funções da repetição. Faz-se necessário assinalar que a ideia freudiana de repetição não está ligada à reprodução – como representação ou simulação (FREUD, 1996, p. 40-43).

Desse modo, retomando o choque, pensando-o como esvaziamento do simbólico e, assim, primeiro evento de uma trauma, somos levados ao arrebatamento que um acontecimento nos causa, que Jean Bazaine comparou não a uma perda de contato com o chão, mas com uma perda de pé, da base que sustenta o corpo (BAZAINE, 1948, p. 59), “pois o real é sempre o que não se esperava, e que cria a surpresa – no momento em que a preenche – de sempre ter estado aí” (MALDINEY, 1994, p. 392). Passado esse momento do trauma contingente, o evento é significado em um processo de recodificação a partir de outros eventos que repetem/reconhecem em imagens, em sonhos e até mesmo na fala. Ou seja, como *Nachträglichkeit*, conceito utilizado por Freud no caso do “Homem dos lobos” que pode ser traduzido como *a posteriori* ou só-depois.

Nesta via, considero que a série de trabalhos realizados por Claudio Tozzi em torno da morte de “Che” Guevara apresenta um realismo traumático. Portanto, como um memorial de Tozzi a Guevara, sendo o primeiro simpático ao segundo, há aí uma certa fixação obsessiva melancólica por parte do artista, que repete exaustivamente fotografias do guerrilheiro argentino em inúmeras obras. Dessa maneira, comparo os Guevaras de Tozzi às Marilyn de Warhol, pensando que, como Hal Foster, nas repetições acontecem tanto uma fuga do significado traumático quanto uma abertura a ele, isto é, como ato de repetir que protege do real, bem como que aponta para ele (FOSTER, 2014, p. 127).

Ao mesmo tempo, é preciso assinalar que foram utilizadas diferentes imagens de Guevara nas obras de Tozzi. Através de um mapeamento, concluí que há três vias retratísticas de Guevara: o “Guerrilheiro Heroico” (1960), de Alberto Korda, fotógrafo alinhado à

Revolução Cubana e que acompanhava Fidel Castro, a qual funda o discurso heroico do revolucionário argentino e é tida hoje como a fotografia mais reproduzida de todos os tempos; por outro lado há um conjunto de fotografias datadas de 7 de janeiro de 1959, de Joseph Scherschel – fotógrafo da revista “Life” que cobria uma matéria em Havana –, que apresentam um “Che” falível, com o braço esquerdo fraturado e um tom despojado assinalado pelo charuto no canto da boca; e ainda há as fotografias produzidas por Freddy Alborta e Gustavo Villoldo de Guevara morto, as quais fundaram o discurso do martírio do revolucionário.

Em seu processo de criação artística, Claudio Tozzi fez uso de imagens das três vias apresentadas acima. Contudo, eu gostaria de destacar a fotografia utilizada em “Guevara Vivo ou Morto” (ver Figura 1), a qual pertence, segundo minha classificação, ao segundo grupo, do “Che” falível. Se esse painel foi a obra inaugural desse realismo traumático, por que o artista, ao fazer sua homenagem a Guevara, não utilizou o “Guerrilheiro Heroico”? Essa talvez não seja a melhor pergunta a ser feita. Entretanto, destaco novamente a semelhança da operação de Tozzi e Warhol: a fotografia de Marilyn utilizada pelo artista estadunidense em “Marilyn Monroe de Ouro” era também uma imagem despojada, descontraída, um *still* para o filme “Niagara” de 1953. No caso de Tozzi, há outro dado a ser ressaltado: Guevara fuma e nos encara, como se encarasse a própria morte. Daí, a restauração operada pelo artista em relação à imagem de Guevara enquanto revolucionário e mártir, da morte como testemunho de fé (na revolução). Em outras palavras, poderíamos dizer que o guerrilheiro morreu para não morrer.

No momento em que criou este trabalho, Claudio Tozzi estava preocupado em experimentar em suas obras imagens reproduzidas pelos meios de comunicação de massa e fotografias produzidas por ele, como podemos perceber em sua fala sobre a primeira obra produzida após a morte de Guevara:

Era parte de um trabalho que eu vinha fazendo. Eu fiz uma série de trabalhos que pegavam todas as passeatas, pegavam toda a movimentação que houve depois de [19]64. Eu coletava uma série de imagens, que tinha um arquivo muito grande, as imagens publicadas em revistas e em jornais. Trabalhava no ateliê ou pelo processo de solarização da luz, da fotografia, ou por alto contraste, desenhava no papel vegetal recriando a ideia. Logo que o Guevara morreu, em outubro, no dia seguinte eu comecei a fazer esse trabalho. Já tinha uma série de imagens daqueles quadros de “Luta” e de “Fome”. Então, eu fiz um painel que era “Guevara Vivo ou Morto”, que tinha toda a questão da procura, do achado, do encontro, do desencontro, aquelas coisas todas e fiz esse quadro como uma homenagem a toda a revolução que ocorria no mundo inteiro. (TOZZI, 2014, p. 4)

Figura 1 – **Claudio Tozzi**, *Guevara Vivo ou Morto*, 1967. Tinta em massa e acrílica sobre aglomerado, 175 × 300 cm. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.



Fonte: KLINTOWITZ, Jacob. *Claudio Tozzi: o universo construído da imagem*. São Paulo: Valoart, 1989. p. 23.

Deste modo, o painel funda uma série de repetições da imagem de Guevara no trabalho de Tozzi a fim de uma integração do trauma a uma economia simbólica, mas não só, pois ele nos abre para uma realidade, apresenta-nos um mundo que é esse da criminalização da guerrilha, da transformação de Guevara em alguém que ser quer “vivo ou morto”, dada a sua periculosidade. Ao mesmo tempo, as imagens laterais ao Guevara – já trabalhadas por Tozzi nos trabalhos “Luta” (acima) e “Fome” (abaixo) – indicam-nos um mundo de miséria a ser transformado pelo embate revolucionário. A empatia do artista em relação ao guerrilheiro não era ocasional, pois a produção de um memorial a Guevara se relacionou também pela proximidade de Tozzi com algumas pessoas que viriam a participar posteriormente da Ação Libertadora Nacional (ALN):

C. T. – Tinha na FAU [Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo] um grande arquiteto, professor, que era o Farid, muito ligado ao Joaquim Câmara Ferreira e ao Marighella. A gente tinha um grupo também com algumas pessoas da Filosofia, um colega de classe meu, muito meu amigo, que eu conheço desde que tinha mais ou menos 14 anos. Ele morava em Mogi das Cruzes e eu ia passar as férias muito lá e era meu amigo já de longa data, que é o Antônio Benetazzo, também artista e que fazia FAU e Filosofia. A gente conversava muito, principalmente essa

questão da linguagem das artes plásticas. Daí, eu pertencia a esse grupo todo e a gente fez várias ações.

A. M. – Mas a tua participação era mais ligada à estética?

C. T. – Não, tinha esse grupo de seis pessoas que era uma unidade base. Era totalmente clandestina e tinha essa atuação que era dentro das artes plásticas, de você fazer um trabalho. Eu lembro que quando eu fiz o “Guevara [Vivo ou Morto]” em [19]67, logo que ele tinha morrido – no dia seguinte eu já peguei as imagens, já fiz o quadro – e o Câmara foi ver lá e “puxa, essa é a grande obra!”. Depois esse trabalho foi muito exposto, foi para Brasília, foi destruído, voltou para o meu ateliê. Depois de uns três anos totalmente arrebatado eu reconstruí e agora está no MALBA, que é importante porque o Guevara é argentino. O quadro está lá.

A. M. – Como tu conseguiste expor o “Guevara Vivo ou Morto” em Brasília?

C. T. – Foi um Salão que foi organizado, acho que, pelo Frederico de Morais e ele convidou um grupo de artistas daqui [São Paulo]. A gente mandou uma série de obras, porque era um Salão bastante importante. Daí, foi para lá, o júri escolheu, porque tinha júri, hoje tem a figura do curador que ele escolhe o que vai, mas na década de sessenta você participava mesmo, você mandava um trabalho e os Salões que te divulgavam o trabalho.

A. M. – Mas aí foi destruído?

C. T. – É, foi fechado o Salão, o trabalho foi destruído – não sei como, e depois voltou para cá, para a Secretaria de Cultura [inaudível] uns dois, três anos [silêncio] acho que mais, porque eu já tinha mudado para o outro ateliê da Minas Gerais, aí eu reconstruí. Aproveitei a parte que ainda tinha e reconstruí os pedaços. (TOZZI, 2012, p. 5-6)

O salão a que o artista se refere é o IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, ocorrido em Brasília no final de 1967. Nesta exposição o trabalho de Tozzi foi depredado por um grupo de policiais, os quais operaram uma forma de violência política contra aquele corpo próprio da obra, em uma atitude de assinalar e exterminar tudo aquilo que é o outro, considerado subversivo e terrorista por aqueles que estavam ajustados à ditadura civil-militar brasileira (ver Figura 2).

Nesta via, pensando a obra enquanto corpo, podemos ver nas cicatrizes – pois Tozzi reconstruiu o trabalho mantendo fragmentos do painel depredado – as marcas da violência política operacionalizada pelo aparato repressor da ditadura. Neste evento, no qual se opera um novo choque, Claudio Tozzi sofre uma tortura fundada na destruição de seu painel. Assim, é possível compreender a própria obra enquanto testemunha da violência operada sobre ela, bem como do autoritarismo vivido naquele momento no Brasil.

Figura 2 – Detalhe do painel violentado no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal em 1967.



Fonte: MAGALHÃES, Fábio. *Obra em construção: 25 anos de trabalho de Claudio Tozzi*. Rio de Janeiro, Revan, 1989. p. 34-35.

Deste modo, retomo a discussão da oposição entre história e memória: a primeira tem seu nascimento no crepúsculo da segunda. Não à toa, o interesse pela memória nos estudos de História tem exatamente a ver com o seu desaparecimento, ou como dizem em conexão Pierre Nora – “fala-se tanto de memória porque ela não existe mais” (NORA, 1993, p. 7) – e Giorgio Agamben – “todo o discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado fazer” (AGAMBEN, 2005, p. 21). Nesse âmbito vale fazer uma digressão sobre Baudelaire. Para Agamben, esse poeta foi o primeiro a fundar sua poesia na ausência de experiência, isto é, uma resposta à expropriação da experiência que a transforma em razão da sobrevivência e faz do inexperienciável sua normalidade (AGAMBEN, 2005, p. 52). Donde em uma descrição da vida moderna, Baudelaire destaca o choque, pois esse sempre provoca uma lacuna na experiência, a qual não pode ser feita em relação ao novo. A experiência e a memória são indissociáveis e estão envolvidas na tarefa de defesa contra as surpresas. Assim, a intenção do novo nada tem a ver com a busca de um novo objeto da experiência, todavia resulta na interrupção da experiência.

Nessa via, um poeta no século XIX que percebeu a onipresença do choque como identificação do inexperienciável nos sugere um real expropriado de experiência. Um real que é ele mesmo catástrofe. Contudo, antes de seguirmos nesse pensamento, vale retrocedermos à operação efetuada pelo historiador. Ao retomar, Pierre Vidal-Naquet, Carlo Ginzburg diz que é necessário manter a noção de realidade (GINZBURG, 2007, p. 216), essa que é reconstituída pelo historiador italiano a partir de um paradigma indiciário, como uma semiologia do visível. Nesta tarefa, sabe-se que o real não é um ponto dado, fixo, mas que se processa na visão em paralaxe, que resulta no deslocamento de um objeto em sua aparência a partir do movimento concreto de seu observador (FOSTER, 2014, p. 10). O conceito de paralaxe nos lembra que os acontecimentos nunca são efetivamente significados historicamente em seu momento primeiro. Desse modo, nossas construções do passado dependem de nossas posições no presente, as quais mediam um processo de futuros antecipados e passados reconstruídos. Tal visão já tinha sido em 1940, de certo modo, abordada por Walter Benjamin no primeiro apêndice das “Teses sobre o conceito da História”:

O historicismo se contenta em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um “agora” no qual se infiltraram estilhaços do messiânico. (BENJAMIN, 1994, p. 232)

Enfim, Benjamin concorda com Freud – em algo que já mencionei – no sentido de que o registro de um evento se opera através de outro que o recodifica, como no efeito *a posteriori*. Logo, temos que a realidade de um evento em seu momento primeiro é inassimilável e que cabe ao historiador, a partir dos vestígios, construir um conhecimento do passado, restaurar na ordem do simbólico esse evento. Ao se apropriar de Renato Serra, Ginzburg nos fala que esses vestígios, rastros, documentos, “sempre guarda[m] uma relação altamente problemática com a realidade” (GINZBURG, 2007, p. 229). Daqui para frente é a relação problemática do real que eu gostaria de desenvolver, isto é, pensando esse como trauma.



Certa vez, disse Benjamin que “o ideal da vivência do choque é a catástrofe” (BENJAMIN, 1975, p. 1183 apud SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 91). Tal frase nos remete à tese 9 sobre o conceito da História do filósofo, na qual, ao ver o anjo da história em um quadro de Paul Klee impedido de despertar os mortos e recolher os fragmentos, pois arrastado pela tempestade do progresso, define a história como catástrofe (BENJAMIN, 1994, p. 226).

A partir dessa concepção de realidade como catástrofe, passamos ao debate sobre a impossibilidade da representação dessa, ou seja, o problema da articulação conceitual que marca a dimensão universalizante da representação. No centro dessa discussão está o indizível – que Márcio Seligmann-Silva (2000, p. 79-83) associa ao sublime como categoria do ilimitado e Giorgio Agamben (2008, p. 41) à incompreensibilidade de Deus que gera sua adoração em silêncio. Entretanto, o filósofo italiano nos faz um alerta sobre a irrepresentabilidade da catástrofe em relação a um evento-limite, a *shoá*:

Dizer que Auschwitz é “indizível” ou “incompreensível” equivale a *euphemein*, a adorá-lo em silêncio, como se faz com um deus; significa, portanto, independente das intenções que alguém tenha, contribuir para sua glória. Nós, pelo contrário, “não nos envergonhamos de manter fixo o olhar no inenarrável”. Mesmo ao preço de descobrirmos que aquilo que o mal sabe de si, encontramos-lo facilmente também em nós. (AGAMBEN, 2008, p. 42)

Nesse âmbito da impossibilidade e da necessidade de falar a catástrofe, como é possível o testemunho? A *shoá* é um acontecimento que foge à representação exatamente pelo seu excesso de realidade, como evento-limite. Seligmann-Silva comenta fundamentado em alguns depoimentos, como o de Primo Levi, que viver em um campo de concentração faz com que o deportado se esqueça de tudo que veio antes e do que ocorreu depois, pois ocorre uma cisão do Eu, a qual é processada através de uma perfuração do campo da morte que, em sua onipresença, é suspensa de sua função na organização simbólica, como orientadora da diferenciação entre aqui e além (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 93).

Assim, o sujeito do trauma como testemunha se torna *superstes*, isto é, como sobrevivente, “aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso” (AGAMBEN, 2008, p. 27). No sentido do traumático, o depoimento é repetição enquanto evento recodificador – na dimensão de uma integração do acontecimento de maneira articulada a nossa vida –, e por isso na maior parte dos casos aparece como uma recordação acríbica, ou seja, como repetição literal do que aconteceu. Então, um movimento que sai da impossibilidade de dizer e que desembarca no retorno ao real, mas como real traumático. Ao historiador atento, isso significa não uma história tautológica da memória, mas

faz lembrar a advertência de Renato Serra citada por Ginzburg, de que “todo depoimento dá testemunho apenas de si mesmo, do seu momento, da sua origem, do seu fim, e de nada mais” (SERRA, 1974, p. 286 apud Ginzburg, 2007, p. 229).

Enfim, toda essa digressão nos serve para pensar “Guevara Vivo ou Morto”, enquanto *superstes*, daquele que pode ser testemunha do evento que viveu. Salvas as devidas proporções, pois a intenção não é comparar a ditadura civil-militar brasileira à *shoá*, a obra de Tozzi que se encontra hoje no Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) dá testemunho da catástrofe vivida no Brasil naquele tenso ano de 1967.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo, 2008.

BAZAINE, Jean. **Notes sur la peinture d’aujourd’hui**. Paris: Éditions Floury, 1948.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, 1). p. 222-232.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GINZBURG, Carlo. *Unus testis* – o extermínio dos judeus e o princípio de realidade. In: \_\_\_\_\_. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 210-230.

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. Lisboa: Edições 70, 1990.

LACAN, Jacques. **O Seminário** – Livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

MALDINEY, Henri. O lugar da obra de arte: a pintura de Tal-Coat. In: **22ª Bienal Internacional de São Paulo**: catálogo Salas Especiais. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p. 383-408.

\_\_\_\_\_. **Conferência de Henri Maldiney no Museu de Arte de São Paulo**. São Paulo. 2014. Conferência realizada no MASP em 25/10/1989. Tradução de Nelson Alfredo Aguilar.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10. p. 7-28, dez. 1993.

OLIVEIRA, Liliana Helita Torres Mendes de. **A Pop Art Analisada Através das Representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967**. 1993. 320 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

TOZZI, Claudio. **Entrevista concedida a Alexandre Pedro de Medeiros**. São Paulo, 6 dez. 2012. Entrevista.

\_\_\_\_\_. **Entrevista concedida a Alexandre Pedro de Medeiros**. São Paulo, 05 de jun. de 2014. Entrevista.