

Fronteiras e zonas de indiscernibilidade: arte, artefatos e histórias em quadrinhos

Borders and zones of indiscernibility: art, artifacts and comics

Renan Bergo da Silva

Universidade de São Paulo

São Paulo, Brasil

renan.bergo@usp.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3926-9280>

Recebido em: 30 de junho de 2023

Aceito em: 15 de agosto de 2023

Resumo

Apresento aqui uma breve análise das questões suscitadas pela aproximação das artes plásticas tradicionais com outros tipos de manifestações estéticas, especificamente artefatos etnográficos e histórias em quadrinhos. Essa análise é ancorada principalmente em duas famosas exposições, *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Modern and the Tribal* (1984) e *High and Low: Modern Art and Popular Culture* (1990) ambas apresentadas no *Museum of Modern Art* (MoMA), em Nova York. Outro caso analisado no texto é o trabalho *Incidente em Tunguska*, do quadrinista Pedro Franz, que procura aproximar quadrinhos e artes visuais através de uma pesquisa sistemática. A partir desses casos proponho pensar as potencialidades e problemas conceituais e institucionais implicados na referida aproximação.

Palavras-chave: Antropologia das Formas Expressivas. Antropologia da Arte. Histórias em Quadrinhos. Exposições. Museus.

Abstract

Here I present a brief analysis of the issues raised by bringing traditional fine arts together with other types of aesthetic manifestations, specifically ethnographic artifacts and comics. This analysis is anchored mainly in two famous exhibitions, *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Modern and the Tribal* (1984) and *High and Low: Modern Art and Popular Culture* (1990) both presented at the Museum of Modern Art (MoMA) in New York. Another case analyzed in the text is the work *Incidente em Tunguska*, by comics artist Pedro Franz, who seeks to bring comics and visual arts together through a systematic research. Based on these cases, I propose to think about the potentialities and conceptual and institutional problems involved in this approximation.

Keywords: Anthropology of Expressive Forms. Anthropology of Art. Comics. Exhibitions. Museums.

Introdução

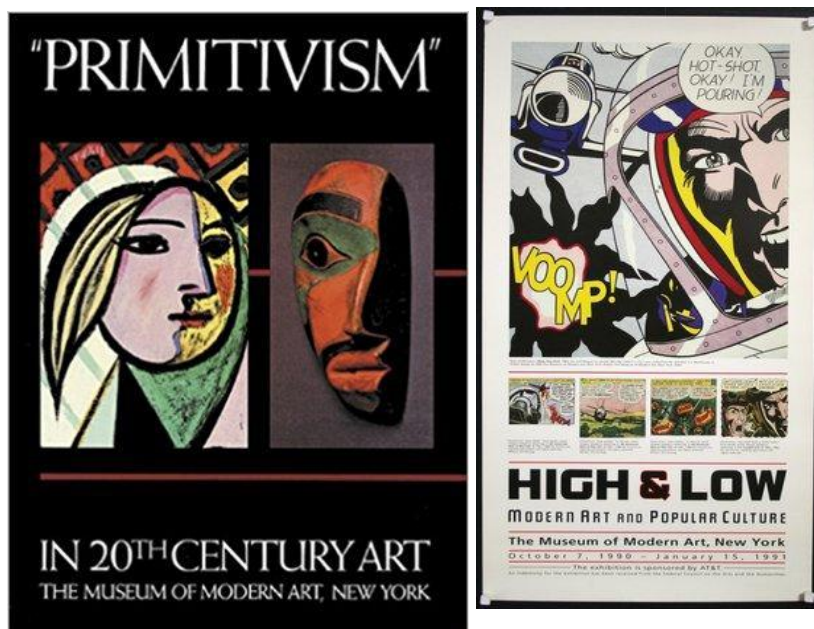
Começamos perguntando: é possível que um objeto ocupe dois campos expressivos entendidos como distintos? No intuito de perseguir uma resposta, podemos partir do fato de que há uma tendência humana, verificável em diferentes sociedades e tempos históricos, à categorização e diferenciação. A produção estética não foge a essa regra, suas manifestações também são colocadas em categorias. Nos debates relativos à antropologia da arte, por exemplo, é conhecida a querela, de contornos e ramificações complexas, que procura investigar os limites entre arte e artefato.

Alfred Gell, em seu artigo *Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps* (1996), discute esta questão a partir da exposição *Art/Artifact* (1988), com curadoria de Susan Vogel, na qual uma rede de caça Zande foi exibida no mesmo espaço que obras de arte conceituais, sem que uma contextualização específica buscasse colocar a primeira em uma categoria diferente das últimas. A partir daí podemos ter alguma ideia das dificuldades implicadas nesse debate, esta exposição é apenas uma entre tantas outras que procuram explorar as articulações entre o domínio dos artefatos e o domínio dos objetos de arte, outros exemplos são *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Modern and the Tribal* (1984), *Magiciens de la Terre* (1989), *Animism* (2010), *Histoires de Voir* (2012), *Histórias Mestiças* (2014) e a 32^a *Bienal de São Paulo*, intitulada *Incerteza Viva* (2016).

Nas modernas sociedades industriais conhecemos fronteiras erigidas entre alta e baixa cultura, arte erudita e arte popular ou arte e entretenimento. De maneira similar à aproximação feita entre arte e artefato mencionada acima, existiram exposições que procuraram aproximar a cultura popular — e dentro desta as histórias em quadrinhos — das belas artes, um exemplo conhecido é a *High and Low: Modern Art and Popular Culture*, que ocorreu no *Museum of Modern Art* (MoMA) em 1990, mesma instituição na qual estivera em cartaz a polêmica *Primitivism in 20th Century Art* citada no parágrafo anterior.

Além de terem sido realizadas na mesma instituição e trazerem como proposta a articulação da grande arte ocidental com manifestações expressivas entendidas como de outro tipo, *Primitivism* e *High and Low* tinham ainda, como traço comum, a presença de Kirk Varnedoe como co-curador. Em *Primitivism* acompanhado de William Rubin, à época diretor do Departamento de Pintura e Escultura do museu, enquanto Varnedoe era professor no Instituto de Belas Artes da Universidade de Nova York. Em *High and Low*,

Varnedoe co-curou a mostra acompanhado de Adam Gopnik, crítico de arte da revista *The New Yorker*. Nesta segunda mostra, o próprio Varnedoe era o titular do cargo anteriormente ocupado por Rubin, foi sua primeira mostra à frente do Departamento de Pintura e Escultura.



Figuras 1 e 2 - Na capa do catálogo de *Primitivism* e no cartaz de divulgação de *High & Low*, uma mesma estratégia: a justaposição da arte moderna com outro tipo de manifestação expressiva.

É recorrentemente em diversos contextos a referência à separação entre arte e outras manifestações expressivas. A partir daí, uma chave de leitura possível para *Incidente em Tunguska*¹ (2015), projeto do quadrinista e artista visual Pedro Franz, é atentar para a maneira como essa obra problematiza categorizações como as descritas acima e como transita entre o campo dos quadrinhos (baixa cultura, cultura popular, indústria cultural, entretenimento) e o da arte visual que ocupa espaços como museus e galerias, utilizando em sua construção elementos associados tradicionalmente com um

¹ O incidente que dá nome a obra se refere a uma explosão ocorrida próxima ao rio Podkamennaya Tunguska, na Rússia, no dia 30 de junho do ano de 1908. Segundo Franz: “uma enorme bola de fogo rasgou o céu da Sibéria provocando uma explosão cuja intensidade era de aproximadamente mil vezes a da bomba de Hiroshima. [...]. A luz da explosão foi tão forte que, durante os dias seguintes, era possível enxergar durante a noite sem a necessidade de qualquer outro tipo de iluminação e há relatos de gente na Inglaterra que pôde avistá-la”. (Franz, 2015: 13). O autor entrou em contato com tal evento na leitura de *Contra o Dia* (2006), romance do escritor norte-americano Thomas Pynchon. O que atrai Franz nesse acontecimento é uma característica presente em alguns de seus trabalhos, como *Cavalos Mortos Permanecem no Acostamento* (2014) e sobretudo neste *Incidente em Tunguska*, a saber, a relação promíscua, muitas vezes indiscernível, entre realidade e ficção. A fascinação do autor recai sobre o fato de não existir interpretação unívoca em torno das causas que teriam desencadeado o evento, de modo que ele encontra um tipo de beleza no fato de diversas explicações serem possíveis, coexistirem e conviverem, fazendo também parte do evento e daquilo que o torna tão pitoresco.

ou outro desses dois campos.

Desenvolvida como parte de um mestrado em Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), defendido em 2015, *Incidente* não é apenas uma história em quadrinhos. É descrito de maneira mais precisa, um objeto tríplice: a história em quadrinhos, uma dissertação acadêmica e uma exposição.

A dissertação contextualiza o campo no qual Franz entende que o projeto está inserido, a saber, como mencionado acima, uma zona fronteira, um lugar de indiscernibilidade entre o campo das artes visuais e o campo dos quadrinhos, campos que se atraem e se afastam historicamente por uma série de relações complexas. Segundo o crítico de quadrinhos português Pedro Moura, a separação entre esses dois campos se dá por uma:

linha diáfana entre os ditos “mundo da arte” e a “banda desenhada”², [...] as respirações de um a outra são bem mais complexas do que usualmente se retrata e, mesmo ao contrário da vontade e opinião dos guardiões das fronteiras estéticas, a transmissão e influência é bem mais dual e completa do que se costuma mostrar. (Moura, 2017: s/p).

Algumas dessas relações são analisadas por Franz em sua dissertação, na qual recorre a noções como “campo ampliado” e “migração de dispositivo”, esta última mobilizada por Philippe Dubois (*apud* Franz, 2015) para dar conta da aparição de elementos ou aspectos relacionados ao cinema em espaços normalmente ocupados pelas artes visuais. Franz a adapta para pensar a migração de alguns componentes do que chama de “dispositivo dos quadrinhos” para estes mesmos espaços.

Seguindo a reflexão de Dubois, podemos levar adiante o que sugere Isabelinho e perceber que o campo ampliado da história em quadrinhos se caracteriza por uma alteração, ou especificamente pela migração ou inserção de dispositivos, que acarreta o deslocamento de natureza estética do dispositivo da história em quadrinhos para o das artes visuais. Ou seja, ele ocorre quando alguma(s) das partes do que é a história em quadrinhos tradicionalmente [...] se perde(m) ou quando há inserção de seus dispositivos específicos em outros campos, como o das artes visuais. (Franz, 2015: 48-49).

O autor esclarece que a migração de aspectos dos quadrinhos para as artes visuais pode se dar de diferentes formas. Um exemplo é o caso emblemático de Roy Lichtenstein que se apropriava de imagens de quadrinhos populares em obras como *Drowning Girl* (1963) ou *Whaam!* (1963) e também criava imagens que remetiam a técnicas de impressão associadas aos quadrinhos, como em *Temple* (1964). Esta

² Expressão utilizada em Portugal para se referir a histórias em quadrinhos.

migração pode também se dar em um nível que não esteja diretamente visível na superfície, é possível inclusive que não se constitua em uma escolha consciente de aproximação da linguagem dos quadrinhos pelo artista, diferenciando-se neste aspecto de um trabalho como o de Lichtenstein.



Figura 3 – *Drowning Girl*, 1963.

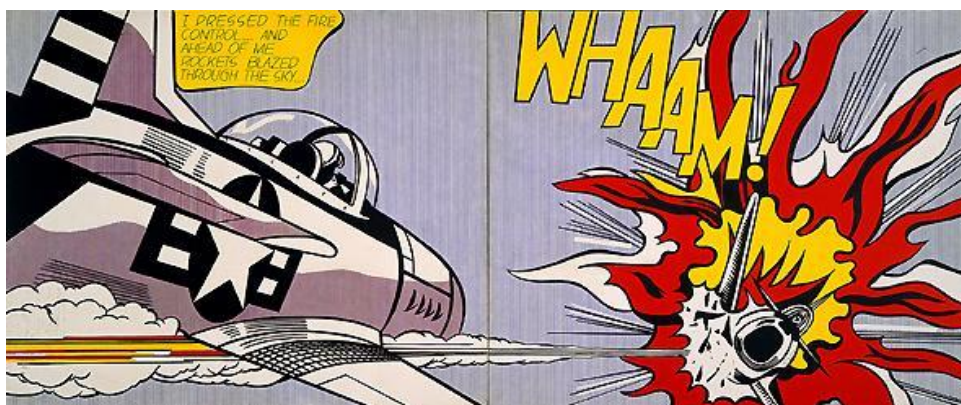


Figura 4 – *Whaam!*, 1963.

Esta última situação pode ser verificada quando em determinada obra há imagens em co-presença num mesmo suporte e que se sobredeterminam, ou seja, quando uma obra apresenta esse “esqueleto” da linguagem dos quadrinhos para o qual Thierry Groensteen chama atenção, a espaçotopia³ realizada através da solidariedade

³ “Qualquer imagem desenhada encarna-se, existe, implanta-se em um espaço. Contrariamente à imagem em movimento do cinema, que Gilles Deleuze demonstrou ser ao mesmo tempo ‘imagem-movimento’ e ‘imagem-tempo’, a imagem fixa conhece apenas a primeira dimensão. Vincular os quadros dos quadrinhos consiste necessariamente em vincular os espaços, operar em um espaço compartilhado. São estes os princípios fundamentais da distribuição espacial que serão examinados pela primeira vez sob a rubrica de espaçotopia, termo criado por reunir, mesmo mantendo separados, os conceitos de espaço e de

icônica. É o caso de *Sueño y Mentira de Franco* (1937) de Pablo Picasso ou *Leben? oder Theater?* (1942) de Charlotte Salomon, duas obras que não fazem parte do mundo socioinstitucional da história em quadrinhos, isto é, são obras que não costumam figurar nos cânones da linguagem, não são comumente consideradas como quadrinhos pelos sujeitos e instituições que teriam a capacidade de tratá-las como pertencendo a essa categoria (e muito provavelmente, nem por seus criadores) e pouco se fez para colocá-las em diálogo com obras de quadrinhos mais convencionais, a não ser em abordagens que se pretendem mais abertas, inclusivas e não dogmáticas como a de Pedro Franz e a do crítico de quadrinhos português Domingos Isabelinho. Segue uma observação do próprio Isabelinho, feita em correspondência pessoal:

A minha utilização do conceito de Rosalind Krauss tem uma diferença fundamental com o uso que ela lhe deu: enquanto que para Rosalind Krauss a escultura estava a alargar-se ao campo da arquitectura, no meu caso os autores do campo alargado não quiseram fazer banda desenhada (a não ser, talvez, os letristas). Veja-se, por exemplo, o caso de Álvaro de Sá que quis apenas fazer poesia visual. Ou Picasso que quis fazer gravura. Eu é que alargo o campo da banda desenhada para os incluir. (Isabelinho, 2015, correspondência pessoal: s/p).

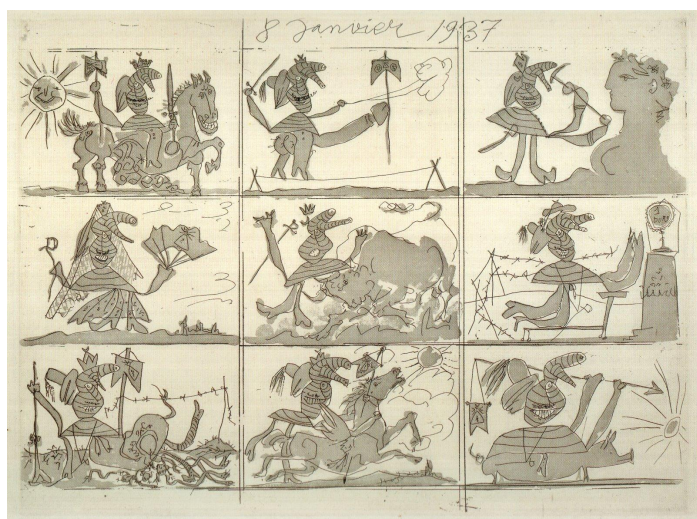


Figura 5 – A primeira das duas pranchas de *Sueño y Mentira de Franco*, 1937.

Essa distinção entre relações de superfície e relações de fundo⁴, também pode

localização”. (Groensteen, 2015: 31).

⁴ Essas diferentes relações esquemáticas que estou propondo – são esquemáticas porque há todo um espectro possível entre elas de que não tratarei aqui – não implicam um juízo de valor, como se as relações de fundo fossem melhores ou mais interessantes que as de superfície, indicam apenas *modos* possíveis e diferentes de se colocar em relação o campo dos quadrinhos e o das artes visuais. Esses modos

ser verificada nos encontros que mencionei acima entre arte e objetos de difícil classificação que chamaremos, por conveniência, de artefatos. Porém, neste caso, as implicações políticas são bastante diferentes e, para se estabelecer uma relação de fundo, pode ser necessário o engajamento do artista com um sistema de pensamento e de visualidade diferente do seu, esta é uma sugestão que podemos depreender da seguinte passagem:

A despeito de sua originalidade e potencial atualidade, muitas das formas de apropriação dos referenciais não ocidentais realizadas por artistas modernos levavam mais ao estabelecimento de analogias formais e à criação de mitologias individuais ou nacionais [...] do que a um estudo efetivo dos horizontes intelectuais e estéticos alheios. As apropriações e as invenções modernistas do Outro (e de seus objetos) não estavam, portanto, exatamente voltadas para desarmar as referidas dicotomias [oralidade/escrita, mito/história, natureza/cultura, simples/complexo, artefato/arte], mesmo que tentassem conferir *status* positivo ao “primitivo” em suas estéticas e anseios de transgressão. (Cesarino, 2017: 2).

Não é bem o caso dos quadrinhos, nos quais as relações de fundo podem surgir de maneira “espontânea”, ou seja, sem que exista engajamento consciente do artista com o fato do sistema espaço-tópico estar, nas modernas sociedades industriais, indissociavelmente ligado aos quadrinhos. Dito de outra maneira, não é necessário um envolvimento do artista com as histórias em quadrinhos para a criação de obras que apresentem alguma utilização fundamental de seu dispositivo, este é o caso dos trabalhos de Picasso e Salomon citados acima.

Há toda uma série de atitudes que podem ser imaginadas, desde aquela de Molotiu⁵ que “lê” uma pintura moderna como uma história em quadrinhos, e aquela, fácil de imaginar, de um grande número de amantes da história em quadrinhos tradicional que rejeitam a ideia de uma história em quadrinhos abstrata enquanto uma contradição de termos, mesmo que seja levada a cabo por autores que lhes sejam familiares, como nos casos de Trondheim, Baladi ou Delisle. A diferença entre estes posicionamentos reside precisamente na identificação de um dispositivo enquanto a fundação do meio da história em quadrinhos, como sendo o elemento cardinal da sua “maquinaria primária”. Se o aparato é compreendido espontaneamente como parte necessária da história em quadrinhos, então torna-se uma estrutura simbólica, um operador discursivo – algo, na verdade, na mesma ordem do conceito. Mas se a referência à história em quadrinhos não vem automaticamente à mente, então esse mesmo aparato é percebido como não mais do que um mecanismo para a organização do espaço, e os seus elementos visuais tornam-se meros

podem ser pensados de maneira similar às categorias de *afinidade* e *influência* sobre as quais William Rubin discorre na introdução do catálogo de *Primitivism in 20th Century Art*, embora não se sobreponham exatamente a elas.

⁵ Andrei Molotiu é quadrinista, historiador da arte e professor da Universidade de Indiana. Organizou a compilação *Abstract Comics*, publicada pela editora *Fantagraphics*, em 2009. O livro reúne trabalhos de quadrinistas que exploram um registro que Molotiu designa como “abstrato”.

perceptos. Portanto, as páginas coligidas por Molotiu só podem ser respondidas enquanto “história em quadrinho abstrata” na condição de que esse aparato é identificado como pertencente ao domínio dos quadrinhos, o que está longe de ser evidente; é uma questão de contexto, cultura pessoal, percepção subjetiva⁶. (Groensteen, 2013: 13).

Uma crítica recorrente à exposição *Primitivism* recai sobre sua marcada obstinação em encontrar relações visuais e formais na superfície de obras de artistas modernos e de artefatos extramodernos⁷. Relações que em determinados casos não passavam de coincidência, ou – para utilizar a categoria explicitada no subtítulo da mostra e mobilizada por um de seus curadores, William Rubin – de *afinidade*. Categoria que ele diferencia de *influência*, pois nesta última a relação entre dois objetos poderia ser reconstituída historicamente, com base em evidências que permitissem aferir o contato do artista com a peça que o teria inspirado.

Mas as críticas, como prenuncia a citação do artigo do antropólogo Pedro Cesarino reproduzida acima, foram além ao apontar que *Primitivism* não levara tão longe quanto possível o movimento que iniciara: alargar e problematizar a categoria ocidental de arte. No fim do dia, esta categoria permanecia intacta, sem grandes abalos, depois de um breve passeio por variantes exóticas. Nas palavras de James Clifford: “Se os objetos não-ocidentais na Rua 53 oeste [onde está localizado o MoMA] nunca realmente questionam, mas continuamente confirmam critérios estéticos estabelecidos, isso coloca questões sobre o suposto potencial revolucionário do ‘primitivismo dos modernistas’”. (Clifford, 2008: 163, *tradução minha*).

Aqueles que criticaram *High and Low*, também bastante polêmica, apontaram problemas similares. Numa crítica de Roberta Smith, publicada no *The New York Times* em 5 de outubro de 1990, lemos o seguinte:

O maior desapontamento é, mais uma vez, que a prometida circularidade de troca entre arte e cultura popular é mostrada em apenas uma direção: de baixo para cima. Quem temia que [o quadrinista] George Herriman, criador de *Krazy Kat* e *Ignatz*, poderia ser apresentado como artisticamente equivalente a Miró ou Philip Guston, pode respirar aliviado. Depois da terceira galeria da exibição, onde encontramos Bibendum, o Boneco Michelin original em uma releitura numa versão em vitral de 1910, a baixa cultura é mantida implacavelmente numa posição inferior. Relegada principalmente a vitrines, a textos crípticos em painéis e a fotografias documentais, ela cumpre o papel de nota de rodapé para as invenções dos mestres modernos. Os textos dos painéis percorrem esta trajetória. Eles podem apontar sedutoramente para ideias nunca demonstradas, como a influência do *display* da janela moderna

⁶ Tradução de Pedro Moura.

⁷ A crítica ao procedimento de encontrar semelhanças visuais e formais que podiam ser observadas na superfície das obras também foi feita à *High and Low*, quando esta última mostra aproximava, por exemplo, uma série de pinturas de Joan Miró a páginas de *Krazy Kat*, desenhadas por George Herriman.

ou do catálogo por correspondência. Eles são capazes de vincular trabalhos que podem ou não estar conectados como a forma fállica da escultura “Princess X”, de Brancusi, com cartões postais pornográficos reproduzidos em um número de 1933 da revista *Minotaure*. Ou eles podem fazer asserções surpreendentes e insustentáveis, como a ideia de que o “Retrato de Gertrude Stein” (1906), de Picasso, “põe abaixo a barreira entre caricatura e a prática de retratos nas belas artes”. (Smith, 1990: s/p, *tradução minha*).

Bart Beaty, professor da University of Calgary e autor de diversos livros e artigos sobre quadrinhos, resgata alguns dos problemas que as críticas haviam apontado em *High and Low*. Em um ensaio sobre o lugar reservado aos quadrinhos em museus de arte, intitulado *Crumbs from the Table: The Place of Comics in Art Museums*⁸, Beaty constata:

Em grande parte, a mostra *High and Low* trata os quadrinhos como uma ausência estruturada, procurando justificar ao invés de retificar a exclusão em curso dos quadrinhos em suas coleções e mostras [do MoMA]. Como parte da “baixa” cultura definida pelos curadores, os quadrinhos funcionam não como arte autônoma por direito, mas como o material bruto da arte para gente como Jasper Johns (*Alley Oop*, 1958), Richard Hamilton (*Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* 1956), Andy Warhol (*Popeye*, 1960; *Dick Tracy*, 1960) e, claro, Roy Lichtenstein. Ao definir os termos “alto” e “baixo”, os curadores encontram-se em dificuldade para esclarecer que sua intenção não é “difamar” os objetos na última categoria e que os termos em si são apenas uma “convenção com a qual trabalhar”. (Beaty, 2012: 188, *tradução minha*).

Ainda no contexto da recepção crítica de *High and Low*, a revista *Artforum*⁹, reconhecida e influente publicação do campo da arte nos Estados Unidos publicou uma crítica do quadrinista Art Spiegelman feita em quadrinhos (Figura 9). Sua leitura interessa por ser a tomada de posição de um agente de destaque no campo dos quadrinhos, sobretudo nos quadrinhos americanos e no que diz respeito a práticas vanguardistas neste cenário. E, também, por ter sido publicada por uma instituição importante do campo das artes visuais americanas, de modo que temos aqui mais um cruzamento entre campos digno de nota. A crítica de Spiegelman é ácida, visceral e feroz, talvez até ressentida (Beaty, 2012), mas aproxima-se de posições como a de

⁸ O título do texto carrega um jogo de palavras, se refere tanto à imagem das migalhas (*crumbs*, em inglês) que caem da mesa, em alusão ao lugar reservado aos quadrinhos nos espaços institucionalizados da arte (os museus), quanto a Robert Crumb, o quadrinista norte-americano que mais desfrutava, segundo Beaty, da atenção dessas instituições. Crumb teria desenvolvido, conscientemente ou não, um *habitus* – no sentido de Pierre Bourdieu – perfeito para um quadrinista que quer ser legitimado no mundo da arte, devido ao fato de, ao mesmo tempo em que ocupa posição de destaque para um quadrinista em museus, cultivar uma atitude de desprezo e afronta ao *establishment* artístico (Beaty, 2012: 207).

⁹ Esta prestigiosa revista, fundada em 1962 teve, entre seus colaboradores regulares, diversos nomes aos quais recorri durante minha pesquisa de mestrado e na redação deste texto, mesmo que nem todos estejam diretamente citados. São nomes como: Arthur C. Danto, Hal Foster, Clement Greenberg, Rosalind Krauss e Roberta Smith.

Roberta Smith citada acima, chamando atenção para a ausência de quadrinistas ou sua posição subalterna em relação àqueles considerados como os verdadeiros criadores de arte. Curiosamente, não muito tempo depois, um projeto do mesmo MoMA, apresentaria uma mostra sobre a obra-prima de Spiegelman, *Maus*¹⁰.

O preço que algumas manifestações expressivas pagam para adentrar o mundo da arte e suas instâncias institucionalizadas, como os museus, pode ser caro. Beaty, referindo-se à mostra *Masters of American Comics* promovida pelo Hammer Museum em parceria com o Museum of Contemporary Art (MoCA), em 2005, diz,

Caso seja necessário provar que o MoCA e o Hammer Museum tratam os quadrinhos exatamente da mesma maneira que tratam outros gêneros e tipos de arte, é só olhar os bancos espalhados pelo chão. Nas duas instituições, os bancos nos quais o visitante pode relaxar contemplando silenciosamente os trabalhos nas paredes, estavam colocados a uma distância que seria impossível ler o texto nas páginas expostas. Sem concessões feitas pelas instituições às particularidades dos trabalhos, os quadrinhos finalmente conquistaram algo da legitimidade que buscaram longamente, ao preço de sua própria desfiguração formal. (Beaty, 2012: 198, *tradução minha*).

Da mesma maneira que as práticas dos artistas modernistas não desarmavam as dicotomias entre primitivos e modernos, como evidencia a citação de Cesarino exposta acima, o que se criticou em mostras como a *High and Low* e outras é que, ao invés de buscar uma desestabilização da história da arte ocidental canônica, estas mostras antes reforçaram seus pressupostos e resguardaram sua majestade e o ideário colonialista e elitista a ela articulado.

Figura 9 – *High Art Lowdown*, 1990. Crítica de Art Spiegelman à mostra *High & Low*, publicada na *Artforum*



¹⁰ A mostra aconteceu no âmbito de um projeto do MoMA intitulado, justamente, *Projects*. Sendo este o trigésimo segundo projeto, recebeu o nome *Projects 32: Art Spiegelman*, esteve em cartaz de 17 de dezembro de 1991 a 28 de janeiro de 1992, coincidindo com o lançamento do segundo e último volume de *Maus*. Foi organizada pelo curador Robert Storr, do mesmo departamento de pintura e escultura que promoveu *Primitivism* e *High and Low*.

Referências

BEATY, Bart. *Comic versus Art*. Toronto. Buffalo. London, University of Toronto Press, 2012.

CESARINO, Pedro. Conflito de Pressupostos na Antropologia da Arte: Relações entre Pessoas, Coisas e Imagens. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, vol. 32 n. 93, fev. 2017.

CLIFFORD, James. Histories of the Tribal and the Modern. In : MORPHY, Howard; PERKINS, Morgan. *The Anthropology of Art: A Reader*. Malden, Blackwell Publishing, 2008.

FRANZ, Pedro. *Incidente em Tunguska*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

GELL, Alfred. Vogel's net: traps as artworks and artworks as traps. In : MORPHY, Howard ; PERKINS, Morgan. *The Anthropology of Art: A Reader*. Malden, Blackwell Publishing, 2008.

GROENSTEEN, Thierry. *Comics and Narration*. Jackson, The University Press of Mississippi, 2013.

_____. *O Sistema dos Quadrinhos*. Nova Iguaçu, Marsupial Editora, 2015.

ISABELINHO, Domingos. Comics' Expanded Field and Other Pet Peeves. *The Hooded Utilitarian*. 12 ago. 2011. Disponível em: <https://www.hoodedutilitarian.com/2011/08/comics-expanded-field-and-other-pet-peeves/>. Acesso em: 30 de junho de 2023.

MOURA, Pedro. Comic Strip. Gerard Richter (Walther König). *Ler BD*. 31 mar. 2017. Disponível em: <http://lerbd.blogspot.com/2017/03/comic-strip-gerard-richter-walther-konig.html>. Acesso em: 30 de junho de 2023.

RUBIN, William. Modernist Primitivism: An Introduction. In: MORPHY, Howard; PERKINS, Morgan. *The Anthropology of Art: A Reader*. Malden, Blackwell Publishing, 2008.

SMITH, Roberta. High and Low Culture Meet on a One-Way Street. *The New York Times*, Nova York, 5 out. 1990. Section C, p. 1.