

# Tópicos para o **Ensino de Biblioteconomia**

## Volume II

**Organizadores:**

José Fernando Modesto da Silva  
Francisco Carlos Paletta

DOI 10.11606/9788572051996

São Paulo  
2019

ECA - USP



**eca**

## QUADRINHOS NA CONTEMPORANEIDADE

Ivan Siqueira

---

### Introdução

A partir de meados da década de 1970 foi se consolidando uma abordagem que se caracterizou essencialmente por postular a inequívoca insuficiência dos fundamentos do logocentrismo e do formalismo ocidental. Um dos sintomas da crise paradigmática se verificava pela impossibilidade das especialidades científicas responderem eficazmente aos desafios centrais da contemporaneidade (geopolíticos, climáticos, antropogênicos), donde a crescente emergência da interdisciplinaridade nas ciências e nas artes.

Considerar as várias facetas culturais, sociais e históricas das coletividades humanas e as inúmeras dinâmicas de espaço e de tempo que tangenciam de maneiras distintas os modos de viver e compreender o mundo resultou na contestação da validade de um modelo teórico único. O mundo – sobretudo as nações ocidentais mais desenvolvidas – passou a ser visto sob a égide de profundas alterações sociais, econômicas e políticas que denunciavam mudanças profundas.

Em decorrência do esgotamento do projeto iluminista, das atrocidades perpetradas nas duas guerras mundiais no século XX e seus desdobramentos tecnológicos (telecomunicações, energia nuclear, biotecnologia), os principais eventos históricos subsequentes foram vistos como sinais de uma crise de paradigmas que vinha desde fins do século XIX transformando e afetando “as regras do jogo da Ciência, da Literatura e das Artes” (LYOTARD, 1988, p. 15).

De modo geral, o período passou a ser compreendido como um tempo de declínio da tradição ocidental, da perda de vigor das suas verdades religiosas e de uma crescente descrença nas potencialidades do ideal e do belo

clássicos (do que havia sobrevivido à modernidade). Do mesmo modo, as fraturas crescentes nas razões que justificavam a ação, os códigos morais, as crenças políticas e a universalidade das verdades éticas e estéticas. Em síntese, uma incredulidade indisfarçável em relação aos pressupostos basilares do racionalismo e do pensamento orgânico ainda presentes no século XIX e começo do XX, em especial na sua confiança de que fundamentalmente os dados mensuráveis da realidade eram reais e produtivos.

Com efeito, visões desse declínio são ainda mais remotas; em 1825, Goethe (1749-1832) já lamentava o modo radical e violento pelo qual riqueza e velocidade moldavam as vidas (CARPEAUX, 1978). É como se estivesse ocorrendo situação análoga à grande narrativa que prefigurara o berço ocidental, a *Odisseia* de Ulisses na Grécia de Homero, símbolo da transição do mundo mítico para o mundo lógico que idealmente marcaria o Ocidente. Nesse sentido, a “viagem de um dia” de Leopold Bloom – *Ulisses*, de James Joyce – seria o sepultamento definitivo do modelo de heroísmo do passado. Nem mesmo a ideia de um *continuum* histórico se sustentava, por isso a visada da História enquanto fragmentos e ruínas através dos quais se observava a insustentabilidade alegórica da concepção de totalidade supostamente dimensionada pelos arcos do saber e das artes.

Para Benjamin (2005), que diferenciava *Erkenntnis* (saber) de *Wahrheit* (verdade), era preciso ter em conta a parcialidade e o aspecto econômico inerente aos métodos de obtenção do saber, tendo em vista a sua natureza *a posteriori* de apreensão do objeto conforme enunciado emoldurável por um método que determinava limites à consciência. A “verdade” estaria relacionada ao conceito de *Ursprung* (origem), e enquanto tal seria um fenômeno estruturalmente fundado na História, um objeto que encerraria uma potencialidade. Já “o objeto apreendido pelo saber é (seria) uma espécie de síntese, de equacionamento dessas múltiplas facetas sob uma carapaça de imutabilidade, de pura identidade” (COLI, 2009, p.5).

Durante o século XX, acentuaram-se as mudanças e a percepção de que “os marcos regulatórios” da Civilização Ocidental estavam em profundo descompasso com a vida social. Traços dessa hipossuficiência inibiam qualquer tentativa de concepção de um fundamento unificador da ciência, da vida social e das artes. A profusão de discursos, a incorporação das

heterogeneidades, das contradições e da transitoriedade, a assimilação de sujeitos outrora excluídos (*gays*, lésbicas, negros), tudo isso marca progressivamente a história do ocidente a partir da segunda metade do século XX.

Junção de conhecimentos, dados do imaginário, sentimentos e vicissitudes oníricas, assim como o frequente questionamento às leis, essa “cultura de hibridizações” descortina aspectos importantes do panorama da contemporaneidade. Nesse contexto, as Histórias em Quadrinhos (HQ) oferecem vasto material para a reflexão crítica a respeito dos aspectos fulcrais da arte em nosso tempo.

## A crise do racionalismo e a contemporaneidade

Na *Farmácia de Platão*, Jacques Derrida (2005) retoma o *Fedro* de Platão na conjectura sobre o mito egípcio de *Theuth* (o inventor da escrita) para situar a dicotomia oralidade e escrita como um dos alicerces da metafísica da linguagem ocidental, do logocentrismo e da ideia de verdade. A tensão entre aparência (*doxa*) e realidade (*aletheian*), que prefiguraria dados ligados à dicotomia escrita e oralidade, correlacionar-se-ia ao “jogo infinito das cadeias de significantes” da desconstrução derridiana e do seu conceito de “arqui-escrita” (KUIAVA; ZEVALHOS, 2010). A desconstrução de Derrida se apoia num conceito de signo cujos fundamentos são o significante (material sensível) e o significado (inteligível), em oposição ao significante (imagem acústica) e significado (conceito) de Saussure, correlacionados à língua falada. Com efeito, o signo derridiano remonta ao signo estoico (sêmeion): sêmeion (significante) – sensível (aisthêton); sêmeionomenon (significado) – inteligível (nôeton), conforme sublinhara Roman Jakobson (1999).

A concepção mentalista do signo saussureano ressoava o idealismo perpetrado pela dicotomia fala/escrita apontada por Derrida. Por isso a sugestão de leitura plural e de uma concepção de signo assentada sobre o processo no qual a *différance* conduziria necessariamente a interpretações incompletas e, portanto, diversas das redes constitutivas de signos nos “textos” (NÖTH, 1996). É que também o estruturalismo já não dava conta da

diversidade de problemas, discursos e fenômenos sobre os quais a arte e a linguística se debruçavam.

Por outro lado, em seus últimos escritos, Wittgenstein (1979) abandona a concepção de linguagem como instrumento de representação da realidade para sugeri-la enquanto artefato de constituição da realidade, abarcando, simultaneamente, os dados contingenciais e as práticas sociais históricas – “os jogos de linguagem”. Era mais um indício de falência do modelo filosófico monista, segundo o qual, para as questões essencialmente verdadeiras só poderia haver uma resposta genuína e final (BERLIN, 2005).

Essas ponderações sobre a linguagem, a falibilidade da epistemologia ocidental e a necessidade de uma semióse (interpretação) focada numa semiótica ilimitada situam questões centrais da razão objetiva ocidental e corroboram importantes elementos da crítica contemporânea. Essa “des-territorialização” dos valores centrais do ocidente é caracterizada como o abandono de três de suas categorias fundamentais: o afastamento da ontologia transcendental, a noção de continuidade histórica e a suposição de elementos unificadores entre o mundo e as ideias que governam o mundo (VEIGA-NETO, 1998). Em consequência, o esmaecimento das fronteiras disciplinares (*Cultural Studies*, Biofísica, Ecossemiótica) e uma intensa cultura de hibridização nas artes.

Entretanto, ainda que a crítica contemporânea aponte frequentemente para a dissolução de valores e padrões sistemáticos de organização do mundo e das tarefas humanas, não se deve imaginá-la como uma crítica una. O que há são pós pós-modernismos e convivências alternadas ou simultâneas de práticas modernas e pós-modernas e contemporâneas. O dado comum é a aversão à unificação de modelos ou à redução a sistemas de signos fechados, o que faz pensar que a atitude contemporânea talvez se caracterize pelo temor ao aprisionamento da subjetividade em modelos discursivos (FOUCAULT, 1987).

Diferentemente do apreço ao “individual” moderno, que também operava uma estética “excludente”; os valores que plasmam a arte contemporânea parecem professar uma ideologia de “inclusão”. *A priori*, tudo

pode ser incorporado, sobretudo aqueles elementos anteriormente rejeitados pelas estéticas modernas em função do apego à universalidade. Por isso, contradições, heterogeneidades e multiplicidades fazem parte do ideário e da imagética atual, obstando estéticas que não sejam da ordem da pluralidade.

Em decorrência, a profusão de propósitos, de linguagens e de objetos artísticos dificultam a sistematização de concepções estéticas. Entretanto, talvez a principal dificuldade seja decorrente da fundamentação do processo em pressupostos ainda modernos. Determinadas convenções e valores modernos, a exemplo do hermetismo, do desejo do artista de chocar o público (certo resquício romântico de isolamento) e de pensar a obra independentemente do público se confrontam com a atitude contemporânea de uma arte que se quer não apenas popular, mas *pop*, voltada a grandes massas e incorporando indistintamente elementos culturais diversos.

É cada vez mais penoso tentar sustentar as antigas noções de alta e baixa cultura, sobretudo a partir dos exemplos paradigmáticos de Richard Hamilton, Roy Lichtenstein, Andy Warhol e Gerhard Richter, cuja *pop art* já questionava a ambiguidade das relações estabelecidas entre imagem e identidade, cultura de massa e arte culta, literatura e HQ (FOSTER, 2012). De lá para cá, esse movimento só se intensificou.

Diferentemente da modernidade, na contemporaneidade é fundamental o diálogo entre artista e público. Outro dado contrastante é que, após a queda do muro de Berlim, esvaíram-se as premissas anteriores de cobranças ideológicas na arte. Os dados macros se internalizaram, e o artista parece lutar com o seu objeto artístico de modo diferente ao da geração anterior. Paralelamente ao aumento da liberdade de questionamento, ao uso de técnicas de colagem, imbricações e palimpsesto, a contemporaneidade também se caracteriza por uma profunda mudança estrutural nos sentimentos e uma sensação de esvaziamento pós-utópico, o “mal estar da pós-modernidade” (BAUMAN, 1998). Nesse cenário, como pensar uma estética de arte que ofereça instrumentos para a compreensão da arte contemporânea? E qual poderia ser a contribuição dos quadrinhos?

## A estética contemporânea dos quadrimhos

As origens das concepções estéticas no Ocidente remontam ao pensamento de Platão (o ideal de transcendência) e Aristóteles (a simetria como elemento universal do belo). Essas ideias ecoaram por muito tempo enquanto fundamento do conceito de belo no ocidente. Nos albores da influência grega na tradição cristã, Santo Agostinho vislumbrava a beleza como um organismo constituído pela *congruentia partum* (proporção das partes), as quais teriam por finalidade *suavitas* (suavidade e clareza) de tons e contornos (*De Civitate Dei*, CXXII, xix).

Na baixa Idade Média, São Tomás de Aquino (*Summa Theologica*, questão 39, art. 8c) ainda compreendia a beleza conforme três características essenciais: *integritas*, *proportio*, *claritas* (ECO, 1988). As duas últimas haviam sido exploradas por Santo Agostinho, ao que ele acrescentou a noção de “integridade/precisão”, o que facultaria a perfeição e a completude da ideia de beleza. Para os filósofos tomistas, a natureza da transcendência da beleza se aliava a outras transcendências: bondade, verdade e unidade (GALLAGHER, 2006).

Na modernidade, Baumgarten concebe “Estética” no sentido de que os julgamentos sobre o valor do belo deveriam se dar a partir dos sentidos, não do intelecto. Kant, que diferenciava o belo do sublime, postulou outra normatividade nos julgamentos estéticos (o “juízo do gosto”), os quais deveriam se basear na “subjetividade” e na “universalidade”, uma vez que eles não se pautavam pelos juízos da razão (ZANGWILL, 2013). Nos seminários universitários que ofereceu entre 1820 e 1829 (*Vorlesungen über die Aesthetik*), Hegel sistematizou os princípios clássicos das noções de belo em termos de “realidade do belo”, “natureza do belo”, “verdadeiro belo” e “verdadeira arte”.

O caráter unívoco do ideal de beleza deveria favorecer a compreensão objetiva dos modos pelos quais as estruturas das obras possibilitariam a contemplação da indivisibilidade do sentido do belo. Para ele, o belo se objetivava por meio de uma “totalidade ordenada e articulada”. Entretanto, Hegel admitia que a arte do seu tempo já não “se apresentava repousando em si própria”, e sugeria um estágio intermediário entre a preocupação exclusiva com os constituintes próprios da matéria artística “estilo grave”

e a consideração sobre as necessidades contingenciais de diálogo com o público. Ele identificava essa transição a partir do “princípio de subjetividade” da arte religiosa e da arte romântica (HEGEL, 1997).

Em suas conferências, Hegel via com pessimismo as possibilidades da arte futura eventualmente consubstanciar a “individualidade espiritual” e a “exteriorização corporal” em objetos estéticos de singularidade e beleza. Em meados do século XX, após as duas grandes guerras, o ideal de completude e coerência enquanto essência estética passa a ser dividido por outros ângulos, dentre os quais a “destruição”, prenunciada por ele.

Na modernidade, uma diferença primordial é a perda do aspecto icônico, da devoção e da meditação que amiúde implicavam aspectos estruturais na arte até a Idade Média. A arte moderna constituiria para si uma estética fundada em objetos e imagens cujas relações internas e externas abarcaria profundas mudanças, não apenas no sentido de um “rebaixamento” da função da arte, mas também em função da visão do que essencialmente constituía o ser humano. Para alguns estudiosos, a modernidade começa no século XVI, na Reforma (BELTING, 1990).

A multiplicidade de expressões e formações artísticas da modernidade iria exacerbar as possibilidades de estéticas formalistas. A sugestão temporal de compreender a modernidade enquanto um período que se inicia no século XVI permitiria elencar de outro modo o esgotamento das concepções estéticas no Ocidente durante o século XX.

Aqui, importa considerar que na contemporaneidade os quadrinhos encarnam um objeto privilegiado para a compreensão das peculiaridades históricas e do espírito vigente em nosso tempo, não apenas face à acusação de “falta de profundidade”, “estereótipos” e “simplificação comportamental” (ECO, 1993), mas pela recusa à metafísica do sublime (desmascarada por Nietzsche como “vontade de potência”), pela inclusão dos excluídos e pelos novos significados e desapareço que empresta ao “sujeito racional”.

Afinal, criado em 1948, Pogo, HQ de Walt Kelly, já proclamava do alto do pântano de Okefenokee: *Don't take life so serious, son, it ain't nohow permanent* (não leve a vida tão a sério, nada é permanente); ou o título que atualmente os americanos poderiam ver como profético: *We Have Met the Enemy and He is Us* (1972), (nós encontramos o inimigo, ele somos nós).



Destituída das imposições de “harmonia”, “proporção” “unidade” e “transcendência”, a arte contemporânea dos quadrinhos parece efetivar a sugestão de que “verdade é subjetividade”, de recusa a moralidades universais e de contestação dos cânones, pois o que importa mesmo é a “busca de si” e dos seus conflitos (KIERKEGAARD, 1973).

**Figura 1** – “Anna Karenina”, de Katya Metelitsa, Valery Kachayev e Igor Spazhkov.



Fonte: ALANIZ, José. *Comic Art in Russia*. University Press of Mississippi, 2010.

Essa adaptação do clássico de Tolstói desconstrói qualquer pretensão de alta cultura na obra. A paródia e a abordagem *pop* do discurso visual situam o registro linguístico num outro patamar. Daí os logotipos e outros

signos da contemporaneidade, como o cartão de crédito “Visa”. As fragilidades do discurso hegemônico podem aludir a um *ethos* pungente, caso de *Wave and Smile*, sobre a participação alemã no Afeganistão:

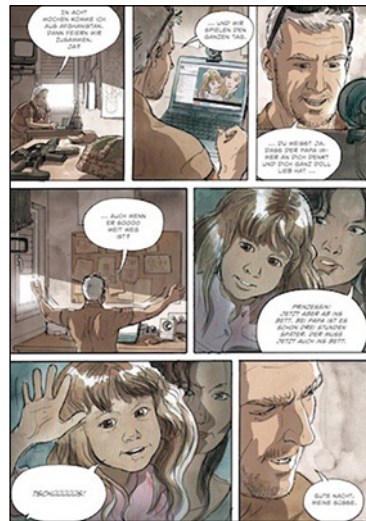
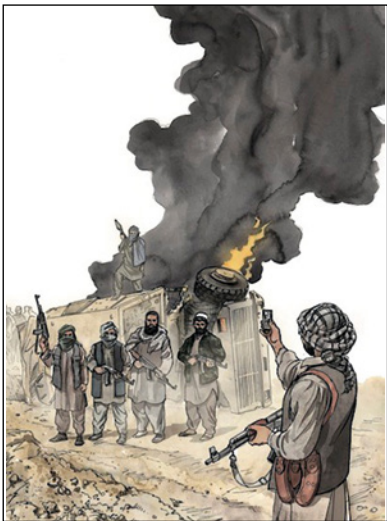
**Figura 2** – “Wave and Smile”, de Arne Jysch.



Fonte: JYSCH, Arne. *Wave and Smile*. Hamburg: Carlsen Verlag, 2012.

As cores e a tipografia das letras remetem às fardas do exército. O quadro acima mostra um comboio militar atravessando o deserto. Abaixo, a violência singularizada pela foto do soldado afegão e a ironia ao título “smile”:

**Figura 3** – “Wave and Smile” (Op. cit.) **Figura 4** – “Wave and Smile” (Op. cit.)



Concebido simultaneamente como novela gráfica e filme, *Wave and Smile* acaba por incorporar de modo ambíguo as idiossincrasias árabes dos afegãos e as perspectivas dos habitantes locais. De todo modo, grande parte da força da sua mensagem estética emerge não do tratamento da ambiguidade da moral, mas da “moral ambígua” dos resultados da pretensa ação humanitária dos soldados alemães. Eis um contraponto contemporâneo em relação à postura moderna de “livre arbítrio” e “atitudes libertárias” sugeridas por Simone de Beauvoir em seu *Por uma moral da ambiguidade* (1947). A dimensão dos valores estéticos que perpassam os exemplos citados contrasta com as conhecidas recomendações sobre a função das HQ:

Instrumento de educação, formação moral, propaganda dos bons sentimentos, a exaltação das virtudes sociais e individuais; é necessário o maior cuidado para evitar que as histórias em quadrinhos, descumprindo sua missão, influenciem perniciosamente a juventude ou deem motivo a exageros da imaginação da infância e da juventude; não é permitido o ataque ou a falta de respeito a qualquer religião ou raça; os princípios democráticos e as autoridades constituídas devem ser prestigiados (CIRNE, 1974, p. 11).

Que as HQ permitem captar um privilegiado panorama da sociabilidade e da arte contemporânea, prova-o, por exemplo, Alan Moore (*Swamp Thing, Watchmen, From Hell, Big Numbers*), cuja verve é internacionalmente reconhecida pela capacidade de diálogo com a Literatura, História e Cultura Popular. A multidão e a solidão urbana, o processo de interiorização da violência, a insignificância da vida e da morte, os vários graus pelos quais se pode modular a maldade, as máscaras sociais, a perversidade humana e as forças do mal constituem tópicos expressivos do seu universo. A sua obra pode ser vista como um diálogo profundo que se instrumentaliza a partir de uma estética complexa, que visa a interrogar valores, noções e discursos da sociedade ocidental (DI LIDDO, 2009).

A interpenetração entre temáticas polêmicas e elementos visuais plasam outros aspectos estéticos que expressam sutilezas e poderosas metáforas da alma humana e das relações sociais, em especial nos centros urbanos. No

mercado americano, são exemplos os recentes *Point of Impact*, de Jay Faerber; *Halloween Eve*, de Amy Reeder e Brandon Montclare; *The Crow: Curare*, de James O'Barr, cuja tonalidade de vermelho e preto e os traços das silhuetas sugerem a continuidade entre cenário e personagens, plasmando singular efeito poético:

**Figura 5** – “The Crow: Curare”, de James O'Barr e Antoine Dodé.



Fonte: O'BARR & DODÉ. *The Crow: curare*. San Diego, CA: IDW Publishing, 2013.

**Figura 6** – “Halloween Eve”, de Amy Reeder e Brandon Montclare



Fonte: REEDER & MONTCLARE. *Halloween Eve*. Irvine, CA: Image Comics, 2012.

Em *Halloween Eve*, Figura 6, a perfeita sobreposição do espelho à imagem da personagem tanto pode sinalizar a silhueta da garota branca como a projeção dos conflitos étnicos raciais da personagem negra, numa sociedade marcada obsessivamente por valores eurocêntricos e explicitação da segregação étnico-racial. Nessa hipótese, a sobreposição da imagem da garota branca na negra reverberaria a metáfora da inclusão por meio do aniquilamento do sujeito. Ainda na temática feminina, *Persepolis*, da iraniana Marjane Ebihamis, nos convida a refletir sobre os contrastes autobiográficos da infância no Irã e da adolescência na Europa. Em *Epiléptico*, de David B, codinome do francês Pierre François Beauchard, a própria epilepsia narra as venturas e desventuras de dentro do corpo da “personagem”.

No cenário brasileiro recente, a tematização da homoafetividade ilustra o panorama de enfrentamento de *tabus* e das múltiplas tendências das HQ entre nós. É o caso, por exemplo, de *Amores Plurais*, de Amaro Braga, que também é pesquisador de HQ. E de outras vertentes e abordagens: as mediações digitais do diário gráfico *Sopa de salsicha*, de Eduardo Medeiros; o humor sintético de André Dahmer; os elementos “cubistas” na verve de Bruno Maron; os artistas do Coletivo Beleléu (Daniel Lafayette, Eduardo Arruda, Tiago Elcerdo e Stêvz) e o diálogo entre música, imagem e texto em *Aparecida Blues*; a crítica comportamental de Chiquinha (Fabiane Langona); Danilo Beyruth e a retomada de um tema clássico nacional (cangaço) em *Bando de Dois*; e tantos outros. Sem almejar exaustão, esse pequeno elenco já relativiza o panorama de outrora: “Não existe no Brasil uma linha autenticamente nacional de desenvolvimento das histórias em quadrinhos” (ANSELMO, 1975, p. 64).

## Considerações Finais

A partir da problematização de valores históricos importantes das proposições sobre estética, aqui se almejou uma primeira abordagem acerca das peculiaridades que ensejam a consideração de elementos estéticos na arte do século XXI. Considerando que pretensões formalistas não mais se sustentam na contemporaneidade, e que a definição das soluções artísticas é cada vez mais tributária dos processos digitais de produção,

armazenamento, transmissão e uso; considerando ainda que as contingências econômicas vigentes podem transformar qualquer objeto (material ou imaterial) em mercadoria – a discussão de elementos estéticos, se não mais se pauta por metanarrativas, nem “narrativas do espírito” (Hegel), pode encontrar a sua função social enquanto instrumento de comunicação e de compreensão das vicissitudes estéticas da obra do artista contemporâneo.

Articulando um arco que pode compreender elementos de literacia visual e informação pictórica (habilidades fundamentais do século XXI), a abordagem estética das HQ tem um campo de trabalho vasto e fecundo, dos escopos da linguagem (elementos visuais, textura, face, cenários, fundo, layout etc.) ao fenômeno de hibridização com outras mídias e artes. O pressuposto é que a legitimidade da crítica estética passa pelo reconhecimento da impossibilidade de reviver o *ethos* do passado, reconhecendo as convenções pragmáticas, signos e semiose existentes entre produtores e comunidades afins.

Paralelamente à técnica que conforma o objeto, há que se considerar os aspectos inevitavelmente políticos da arte, visto que a História não morreu. Nesse intento, os elementos materiais e as técnicas à disposição do artista configuram um organismo complexo que se reveste de discursos e sentidos que tornam possível a assimilação dos signos dispostos em modalidades e gêneros de comunicação. Por isso os dados da perspectiva, os contornos do desenho, o ritmo e os tempos da narrativa estariam irremediavelmente relacionados à subjetividade fundada num tempo histórico e em relações sociais com seus valores específicos. A apreensão do artista da parcela de vida e mundo que ele apresenta é mais valorizada à medida que os seus interlocutores compreendem a grandeza da sua mensagem e revivem a plasticidade simbólica do objeto estético eivado de sentidos de humanidade que ele ousou captar.

Se conseguir tocar as condições sociais, as formações históricas, as relações e as inter-relações codificadas na arte, a crítica estética não só dialogará com o artista como também com o público. Desse modo, a função social da estética atual, enquanto instrumento de comunicação, se reveste de peculiaridades próximas às recomendações dadas por Vico: iluminar na obra as relações com o passado (permanência e dissolução de valores e técnicas), os retrocessos, a especificidade do *modus operandi* do artista, o seu

diálogo ou ruptura com a tradição e os contemporâneos, em síntese, vislumbrar o passado e o futuro no presente.

Oxalá a crítica estética possa almejar que o fruto do seu trabalho seja usufruído no sentido mais pleno e necessário dos dias correntes, isto é, enquanto uma educação profunda, visto que fundada naquilo que o ser humano tem de mais precioso, a vida e os contornos essenciais de humanidade que a arte especialmente possibilita mirar.

## Referências

AGOSTINHO, S. **De Civitate Dei**. [410-426]. Disponível em: <<http://bit.ly/13XoDzz>>. Acesso em: 01 mar. 2018.

ANSELMO, Z. **Histórias em Quadrinhos**. Petrópolis: Vozes, 1975.

AQUINO, São T. **Summa Theologica**. [1265-1274]. Disponível em: <<http://bit.ly/13XoDzz>>. Acesso em: 01 mar. 2018.

BAUMAN, Z. **O mal estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BELTING, H. Die Ikone in moderner Sicht und im Spiegel ihrer Geschichte. In: **Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst**. München: Vera C.H. Beck, 1990.

BENJAMIN, W. Teses sobre o conceito de história. In: Michael LÖWY. **WB: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. Tradução das teses de Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Boitempo, 2005.

BERLIN, I. **A força das ideias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CARPEAUX, O. M. Ensaios reunidos (1942-78), v. 1. **A cinza do purgatório: livros de mesa**. São Paulo, Topbooks, 1978.

CIRNE, M. **A Explosão Criativa dos Quadrinhos**. Petrópolis, Vozes, 1974.

COLI, A. A Origem (*Ursprung*) como alvo e o método interpretativo de Walter Benjamin. **Cadernos Benjaminianos**, UFMG, v. 1, n. 1, p.1-11, jun. 2009. Disponível em: <<http://bit.ly/16lqge7>>. Acesso em: 01 abr. 2017.

DERRIDA, J. **A Farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DI LIDDO, A. **Alan Moore: comics as performance, fiction as Scalpel**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2009.

ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ECO, U. **The Aesthetics of Thomas Aquinas**. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

FOSTER, H. **The first pop age: painting and subjectivity in the art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha**. Princeton: University of Princeton Press, 2012.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

GALLAGHER, D. Integritas and the aesthetic appreciation of incomplete artworks. **Journal for the Psychological Study of the Arts**. Florida, March 19, 2006. Disponível em: <<http://bit.ly/1avW1h3>>. Acesso em: 01 mar. 2018.

HEGEL, G. **Curso de estética: o sistema das artes (1820-1829)**. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1999.

KIERKEGAARD, S. **A Kierkegaard Anthology**. Princeton: Princeton University Press, 1973.



KUIAVA, E.; ZEVALHOS, V. A escrita e o pharmakon: um estudo a partir da desconstrução derridiana. **Congresso Internacional de Filosofia e Educação**. Caxias do Sul, Maio de 2010. Disponível em: <<http://bit.ly/12knCUw>>. Acesso em: 01 abr. 2017.

LYOTARD, J.F. **O pós-moderno**. Trad. Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

NÖTH, W. **A semiótica no século XX**. São Paulo: Annablume, 1996.

VEIGA-NETO, A. Ciência e pós-modernidade. **Episteme**, Porto Alegre, v. 3, n. 5, p. 143-156, 1998. Disponível em: <<http://bit.ly/1asggw9>>. Acesso em: 01 mar. 2018.

WITTGENSTEIN, L. Investigações filosóficas (1953). In: **Os pensadores**. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ZANGWILL, N. Aesthetic Judgment. **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Stanford, 2010. Edward Zalta (ed.). Disponível em: <<http://stanford.io/144yCQa>>. Acesso em: 01 mar. 2018.