



SEÇÃO: O CONTO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO DE AUTORIA FEMININA

Entre contos, bólides e bichos: a arte contemporânea do conto em Veronica Stigger

Between short stories, bólides and bichos: the contemporary art of the short stories in Veronica Stigger

Entre cuentos, bólides y bichos: el arte contemporáneo del cuento en Veronica Stigger

Reginaldo Pujol Filho¹

orcid.org/0000-0002-2173-8317
reginaldo_pujol@yahoo.com.br

Recebido em: 26 mar. 2021.

Aprovado em: 5 ago. 2021.

Publicado em: 9 nov. 2021.

Resumo: Trago aqui algumas notas sobre dois livros (*Os anões e Sul*) e dois contos ("Imagem verdadeira" e "A verdade sobre O coração dos homens") da escritora Veronica Stigger, tentando pensar esse conjunto não a partir de noções literárias, mas apoiado em ideias e conceitos que olham para a arte contemporânea, com mais ênfase no Neoconcretismo brasileiro. A partir de Donald Judd, mas sobretudo de Hélio Oiticica e Lygia Clark, busco ler as produções de Stigger a partir de chaves oferecidas pelo campo das artes visuais. Esse experimento faz parte de um projeto de aproximações entre literatura e artes visuais não só através de conteúdos, mas através de procedimentos formais, estéticos e conceituais que, acredito, podem oferecer importantes ferramentas para trabalhar a literatura contemporânea.

Palavras-chave: Conto. Literatura contemporânea. Arte conceitual. Neoconcretismo. Veronica Stigger.

Abstract: I present here some notes on two books (*Os anões e Sul*) and two short stories (*Imagem verdadeira e A verdade sobre O coração dos homens*) by Veronica Stigger. In these notes, I try to look to these works not from literary concepts, but from contemporary art concepts (especially, the Brazilian Neoconcretism). With ideas from Donald Judd and, mainly, with ideas, concepts and works from Hélio Oiticica and Lygia Clark, I try to read Stigger's works with keys from visual arts field. This experiment is part of project that looks for approaches between literature and visual arts - not only looking to the contents, but thinking in formal, conceptual and aesthetical procedures that, I believe, can offer important tools to work with contemporary literature.

Keywords: Short story. Contemporary literature. Conceptual art. Neoconcretism. Veronica Stigger.

Resumen: Presento aquí algunas notas acerca de dos libros (*Os anões y Sul*) y dos cuentos ("Imagem verdadeira" y "A verdade sobre O coração dos homens") de Veronica Stigger. Intento pensar este conjunto no a partir de conceptos literarios, sino a partir de ideas y conceptos que parten del arte contemporáneo, con mayor énfasis en el Neoconcretismo brasileño. A partir de Donald Judd y sobre todo de Hélio Oiticica y Lygia Clark, intento leer las producciones de Stigger con claves ofrecidas por el campo del arte visual. Este experimento es parte de un proyecto de aproximaciones entre literatura y artes visuales no solo a través de los contenidos, sino a través de los procedimientos formales, estéticos y conceptuales que, creo, pueden ofrecer importantes herramientas para trabajar con la literatura contemporánea.

Palabras clave: Cuento. Literatura contemporánea. Arte conceptual. Neoconcretismo. Veronica Stigger.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Pesquisador Autônomo, Porto Alegre, RS, Brasil.

1

Não são poucas as formas possíveis para se fazer aproximações entre a obra da escritora Veronica Stigger e o campo das artes visuais. Uma primeira e, provavelmente, mais óbvia abordagem teria como ponto de partida a biografia dessa autora de 12 livros, entre contos, romance, livros infantis e obras indóceis a qualquer tipo de classificação e gênero. Esse movimento nos levaria sem muito esforço aos interesses e trabalhos profissionais de Veronica ligados ao mundo das artes visuais como professora, pesquisadora, curadora e criadora de algumas instalações. Um exemplo bastante evidente, seu romance *Opisanie swiata* (2013), já foi abordado e pode ser lido dentro de um diálogo não só com o modernismo brasileiro, mas com movimentos (movimento tanto no sentido estético, quanto no sentido de gestos) de vanguarda europeus do início do século XX. Procedimentos bastante marcantes das vanguardas, como a apropriação, a colagem, o deslocamento, típicos das obras de artistas como Marcel Duchamp ou Kurt Schwitters, podem ser relacionados, comparados e contrastados com o jogo de citações, colagens, montagens que formam a estrutura da narrativa que tem – não se pode deixar de citar – como protagonistas dois homônimos de nomes do modernismo.

2

Uma segunda possibilidade de associar a obra de Veronica Stigger a conceitos de artes visuais é deter-se nos seus contos. Na sua produção como contista – que alarga bastante as fronteiras do gênero –, talvez a mais citada em sua trajetória literária, os recursos das vanguardas modernistas acima referidos parecem ficar mais evidentes. Tanto em *Gran cabaret demenzial* (2007), como em *Os anões* (2010), especialmente as lógicas da apropriação e do deslocamento parecem pulsar com intensidade ou até ser um procedimento definidor dos projetos. Em *Gran cabaret demenzial*, encontramos notícias de jornal

("Legenda", por exemplo) transcritas *ipsis litteris* dentro do conjunto de ficções, assim como o texto de um adesivo de divulgação de uma prostituta encontrado em um telefone público ("Luana"), ou ainda a transcrição da fala emitida pelos autofalantes de um carro de um vendedor de pamonhas ("Você conhece a cocada mole?"). Nesses três exemplos, vibra a noção do *ready made* duchampiano e da coleta de elementos ordinários das produções Merz, de Kurt Schwitters, para ficar apenas nos artistas já citados. E a relação do público com esses textos não será muito diferente da relação do público com as obras de Duchamp, Schwitters e tantos outros nomes. Se, no campo da arte visual, a pergunta "Isso é arte?" e suas derivações tornou-se quase um clichê da relação com *A fonte* ou *Merzbau*, as apropriações de Veronica parecem provocar a pergunta, "Mas isto é literatura?" ou "Isto é um conto?". Quer dizer, usando o livro como um símile do espaço expositivo, a autora desloca textos ordinários invisíveis do cotidiano para dentro do espaço legitimador do campo artístico.

Os anões talvez se preste ainda mais para a elaboração de tais paralelos com procedimentos modernistas. O livro se organiza em seu índice a partir de três retranscas, três famílias de textos: "Pré-histórias", "Histórias" e "Histórias da arte". Na retransca batizada de "Pré-histórias", estão vozes roubadas das ruas, pequenas falas cotidianas ouvidas ao acaso, que são apropriadas e deslocadas para dentro do espaço livro, ganhando status de narração, ficção, literatura e conto, de acordo com a ficha catalográfica.

Já na retransca batizada de "Histórias da arte", aparecem endereços, anúncios de imóveis, textos descritivos de etiquetas de vestuário, entre outros *ready mades* textuais apropriados pela autora/leitora que passam a ser contos de sua obra. É possível que, nessa abordagem, o grande destaque fosse dado ao último texto do livro. Texto ou imagem? Imagem de texto? Surge, no fechamento de *Os anões*, sob o título de "Imagem verdadeira", uma espécie de fac-símile da certidão de nascimento de Veronica Stigger, onde lemos (Imagem 1):

Imagem 1 – Página de “Imagem verdadeira”

CERTIFICO, por me haver sido verbalmente pedido pela parte interessada que, revendo neste cartório o livro de registros de nascimentos número A-cento e noventa e sete- (A-197), nele, às folhas cento e trinta e cinco * x:x:x:x:x(135), encontrei o assentamento número cento e oitenta e quatro mil quinhentos e setenta e um (184.571 lavrado no dia seis- x:x:x:x: (6) de fevereiro de mil novecentos e setenta e três- x:x:x(1973) referente ao nascimento de: VERÔNICA ANTONINE STIGGER, ocorrido no dia vinte e dois (22) de janeiro de mil novecentos e setenta e três (1973), nesta / capital; de cor branca, sexo masculino, filha legítima de Ivo Egon Stigger, natural do Estado de Santa Catarina, e dona Ida Antonine Stigger, natural deste Estado; neta paterna de Rodolfo Stigger e / Maria Amalia Stigger, e materna de Octacilio de - Antonine e Helena Weyne Antonine.-Foi declarante o pai, e serviram de testemunhas José Laumir da /

Fonte: STIGGER, 2010, p. 57.

Talvez você, que lê essas notas, tenha pulado o texto da imagem, ou lido rapidamente. Portanto, peço que releia com atenção o que segue de texto após o nome da autora sublinhado e em caixas altas na imagem. Ali surge essa gota de estranhamento, o “sexo masculino” registrado nesse documento. Ao fazer esse pequeno gesto, Veronica Stigger, à sua maneira, me faz lembrar do bigodinho feito por Marcel Duchamp na *Monalisa*, em *L.H.O.O.Q.* E, claro, embaralha com mais camadas e cartas os jogos de apropriação, deslocamento, citação e, agora, intervenção sobre objetos cotidia-

nos, proporcionando amplas e variadas discussões sobre literatura, documento, ficção.

3

Ainda em *Os anões*, reside outra evidente aproximação da obra de Veronica com a produção contemporânea de artes visuais. Se em outros de seus trabalhos evidencia-se sua participação ativa sobre a parte gráfica da obra, não só sobre o texto, *Os anões* é um dos ápices desse modo de operar da autora. Não são poucas as entrevistas em que Veronica declara sua ideia sobre a forma,

o formato, o tamanho, a aparência desse livro "atarracadinho", pequeno, mas grosso, que fica de pé. Essa noção de que um livro não é sempre "só" um livro, mas é um objeto, é uma forma, é um significante, certamente aproxima Veronica de diversas escolas das vanguardas e pós-vanguardas da arte ao longo do século XX – e não me refiro ao uso que artistas fizeram do livro como suporte para suas criações, isso seria outro tema.

O artista estadunidense Donald Judd, um dos expoentes do conceitualismo e do minimalismo, escreveu em 1965 o texto "Objetos específicos", em que diz: "Agora a pintura e a escultura são menos neutras, menos continentes, mais definidas, não negáveis e inevitáveis. Elas são formas particulares circunscritas, enfim, produzindo qualidades razoavelmente definidas" (JUDD, 2013, p. 96). Não sendo, obviamente, a mesma estratégia descrita por Judd – não fazer pintura, não fazer escultura, fazer outra coisa –, parece-me que seria possível relacionar o procedimento estético e conceitual de Veronica com a noção de especificidade de Judd. Quero dizer que, se Judd aposta que pintura e escultura deixam de ser algo natural no espaço expositivo diante de uma terceira (quarta, quinta, sexta..., o caminho aberto é infinito) forma que evidencia que outras coisas poderiam ocupar um museu ou galeria além de telas, mármore e bronzes sobre pedestal, ao manejar o formato do livro em vez de pensar exclusivamente o texto, Veronica também indica que o livro não é neutro, torna o livro "menos continente". O livro atua, age sobre a leitura, não é (ou não precisa ser) inocente.

Nesse mesmo texto, Judd discorre sobre a pintura feita após 1946 – "Pollock, Rothko, Still e Newman, e mais recentemente nas de Reinhardt" (JUDD, 2013, p. 98) –, também abordando sua especificidade, sua capacidade de evidenciar a existência da tela, da tinta e até mesmo da parede onde a tela está instalada.

Uma pintura é quase uma entidade, uma coisa, e não a indefinível soma de um grupo de entidades e referências. A coisa uma ultrapassa em potência a pintura anterior. Ela também estabelece o retângulo como uma forma definida; ele já não é mais um limite completamente neutro (JUDD, 2013, p. 98).

Sendo pela via do terceiro objeto, sendo pela via dessa consciência de limites e especificidades de certa pintura, parece-me bastante plausível dizer que Veronica produz impactos e efeitos semelhantes. Não nos deixa esquecer que é um livro o que temos nas mãos. O esforço de séculos de tipógrafos, diagramadores, designers para tornar "invisível" o suporte da leitura e mesmo o sonho flaubertiano de fazer do autor um deus sempre presente, sempre invisível, são recusados e postos em discussão nessa operação conceitual e, sim, literária, de Veronica Stigger.

Na mesma abordagem, poderia convocar para a leitura-observação-experiência de *Os anões* o crítico Michel Fried que, pensando sobre os trabalhos de artistas como Donald Judd e Robert Morris, cunhou o conceito de "teatralidade": "[...] é basicamente um efeito ou uma qualidade teatral – uma espécie de presença de palco. É uma função [...] da especial cumplicidade que o trabalho quer extorquir do observador" (FRIED, 2002, p. 136). Argumentando e comentando pensamentos de artistas minimalistas, Fried trata dessa condição reivindicada pelo objeto de não ser pintura nem escultura e de exigir ser entendido como uma coisa só, não a soma de elementos na tela, por exemplo, não o resultado de uma composição que poderíamos analisar – ou seja, a especificidade de que fala Judd. Assim, podemos entender a crítica de Fried de que o "artístico" só se dá no minimalismo nessa teatralidade de colocar-se o objeto no palco do espaço expositivo, exigindo do espectador a cumplicidade de tomá-lo em relação ao espaço e a si, num acontecimento. Não é mais obra, mas o evento, o teatro. De algum modo, *Os anões* se vale de certa teatralidade (*Gran cabaret demenzial* e suas páginas roxas, variedade de letras, ilustrações, diagramações, em menor escala, também) feita da relação com o público e, se não com o espaço, com o tátil, o peso, o volume. A prateleira da livraria ou as mãos da leitora e do leitor como um palco.

Se, tanto em Judd quanto nos conceitos de teatralidade definidos por Fried, o objeto específico também evidencia suas condições de observação (espaço, luz, tempo), bem como sua condição de

forma, é de se pensar se Veronica não adota a noção de objetos específicos, a qual evidencia que nem todo livro é um livro, mas que o livro é uma forma, um formato e um significante. E esse procedimento se dá não só na forma externa de *Os anões*, mas na já citada inserção da certidão de nascimento que fecha o volume e também na diagramação de textos que começam quase no pé da página, por exemplo. A especificidade de *Os anões* evidencia a genericidade da forma em tantos outros livros. Faz o leitor não esquecer que está lendo um livro, assim como um objeto específico evidencia a artificialidade de uma tela, o ato de se observar em um museu, presença de paredes no cubo branco. Pela diferença faz ver que, na maioria dos outros livros, por mais que os enredos sejam diferentes, há algo de igual.²

Uma abordagem nesse sentido permitiria discutir que impactos essas escolhas paratextuais ou essa consciência sobre a condição de livro trazem para a leitura literária e que significados tais escolhas podem ensejar.³

4

E mais poderia ser especulado: a relação com o espetáculo e a performance; a problemática noção de livro de artista; as performances realizadas por Veronica Stigger... Há uma variedade de aproximações (muitas delas, obviamente já exploradas) para relacionar a obra literária de Veronica com o campo das artes visuais.

5

A colaboração que estas notas se propõem a oferecer é a tentativa de se olhar para Veronica Stigger como uma autora talvez neoconcretista. Mas não a aproximar, digamos, de Ferreira Gullar. Quero dizer, colocar Veronica, a partir de *Sul* (2015), mas também de *Os anões*, como alguém que está em relação com procedimentos e conceitos artísticos de nomes como Lygia Clark e Hélio Oiticica.

6

Sai o leitor, entra o participante.

É bastante conhecida a constatação de Hélio Oiticica, em seus escritos, da exigência que certa produção artística brasileira, a partir dos anos sessenta, faz ao público para que abandone sua condição de espectador e assuma a posição de participante. Os parangolés e os penetráveis criados por Oiticica ilustrariam perfeitamente essa exigência que não vigora apenas no discurso do artista, mas no modo como o público necessariamente se relaciona com o trabalho dele. Com ecos da busca duchampiana por uma "arte não retiniana" (TOMKINS, 2013), a produção e o pensamento de Oiticica, se não inauguram, evidenciam essa figura do espectador-participador, ou simplesmente participante. No "Esquema geral da Nova Objetividade", Oiticica já colocava a "participação do espectador" como uma das características marcantes da produção brasileira a qual ele se filiava:

O problema da participação do espectador é mais complexo, já que essa participação, que de início se opõe à pura contemplação transcendental, se manifesta de várias maneiras. Há porém duas maneiras bem definidas de participação: uma é a que envolve "manipulação" ou "participação sensorial corporal", a outra que envolve uma participação "semântica". Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não-fracionada, envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. Desde as proposições "lúdicas" às do "ato", desde as proposições semânticas da palavra pura "às da palavra no objeto", ou às de obras "narrativas" e as de protesto político ou social, o que se procura é um modo objetivo de participação. Seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à contemplação dos significados propostos na mesma – esta é pois uma obra aberta. Esse processo, como surgiu no Brasil, está intimamente ligado ao da quebra do quadro e à chegada ao objeto ou ao relevo e antiquadro (quadro narrativo). Manifesta-se de mil e um modos desde o seu aparecimento no movimento Neoconcreto

² "Un libro de quinientas páginas, o de cien y hasta de veinticinco, en que todas las páginas son iguales, es un libro aburrido en tanto libro, por más emocionante que pueda ser el contenido de las palabras del texto impreso sobre las páginas" e "Una novela, de un escritor genial o de un autor infame, es un libro donde no pasa nada" nos diz o mexicano Ulises Carrión (2012, p. 42) – que foi escritor, tornou-se artista e passou a se entender como uma espécie de "estrategista cultural" – em *El arte nuevo de hacer libros*.

³ Faço um debate um pouco mais aprofundado sobre isso em um ensaio que estou desenvolvendo sobre o uso específico do livro por escritores e escritoras contemporâneos. Mas não será o caso fazê-lo aqui.

através de Lygia Clark e tornou-se como que a diretriz principal do mesmo, principalmente no campo da poesia, palavra e palavra-objeto (OITICICA, 2013, p. 162-163).

Interessante notar que, já nos anos sessenta e cinquenta (e talvez desde os modernistas de 1922), a poesia (poemas visuais, poemas-objeto etc.) estava em contato e em troca com os movimentos artísticos do país. Ferreira Gullar é um poeta, pensador e crítico ativo na história do neoconcretismo.⁴ Mas, embora Oiticica fale sobre uso de palavras, efeitos semânticos, “quadro narrativo”, são raras as ligações ou aproximações da literatura de ficção e da narração literária com esses movimentos. E, quando há – pensemos em José Agripino de Paula, por exemplo –, isso se dá mais no sentido de dissolução do discurso, no enfrentamento da lógica do enredo mimético-ficcional, da organização clássica e aristotélica do enredo – se Oiticica fala repetidas vezes sobre antiarte, poderíamos pensar na antiliteratura, ou antinarração.

Longe de afirmar uma intenção da autora de se filiar a uma certa tradição da arte brasileira, enxergo paralelos, encontro de jogos, procedimentos e efeitos entre a obra contística de Veronica e os trabalhos e ideias, sobretudo, de Oiticica e Clark. Parece-me possível identificar um movimento na

produção de Veronica Stigger de convocação à participação do leitor em seus trabalhos. Talvez todo leitor já seja um pouco mais participador do que é o tradicional espectador de exposições. O espectador clássico, de uma arte mimética ou representacional, vê e percebe a imagem numa relação quase passiva de reconhecimento e percepção. O leitor de narrativas ficcionais baseadas em enredo, personagens, descrições de espaços, também lida com reconhecimento e percepção, com imagens que o livro “representa”, mas, para tanto, precisa fazer o esforço de decifração do código escrito, da transformação de palavras em frases e em cenas, imagens, momentos, em sua imaginação. Precisa imaginar. Mas é verdade também que, se pensarmos nos termos de Oiticica, o leitor ou a leitora do romance burguês, do conto da tradição de Poe ou da de Tchekhov, em função do pacto de leitura e do jogo mimético, podem ser espécies de contempladores literários como alguém em uma exposição observando telas que apresentam paisagens, retratos, cenas, naturezas-mortas.

Falemos de *Os anões* e de um conto muito, muito específico, “A verdade sobre O coração dos homens”, publicado em *Sul*.

Imagem 2 – *Os anões*



Fonte: Montagem realizada pelo autor com capturas de imagens divulgadas online.⁵

⁴ Conforme Luis Camnitzer: “[...] particularmente no Brasil, a interação entre poesia e arte foi enorme. Em geral, ambas as atividades se nutriram das mesmas fontes e não podem ser entendidas completamente se se ignora uma delas” (2007, p. 170-171, tradução nossa).

⁵ Imagem do acervo do autor, capturada no *website* da editora CosacNaify, em 2010 (link não mais disponível). *Blog Leia Livros e Resenhas*. Disponível em: <http://leialivrosresenhas.blogspot.com/2010/09/os-anoes-veronica-stigger.html>. Acesso em: 27 ago. 2021.

Desde sua forma exterior, *Os anões* (Imagem 2) retira o público de seu lugar passivo. Um livro que tem a altura de uma caneta Bic; que tem o papel, a textura e o brilho do material empregado na produção de livros para crianças; que é pequenininho, com aspecto lúdico, porém pesado quando se pega o objeto. Não creio que, em uma livraria, biblioteca, se reaja da mesma forma a esse livro e a outras obras, digamos, mais tradicionais. Detalhe importante é frisar que Veronica Stigger participou ativamente de todas as decisões visuais de *Os anões*. O tipo de papel, por exemplo, responde à demanda levada pela autora à editora de que o livro fosse pequeno, mas ficasse em pé. Quer dizer, existe a intenção de quem escreve o livro desde o seu aspecto externo. Poderíamos dizer que Veronica começou a escrever – talvez fosse melhor dizer criar ou desenvolver – *Os anões* já na gramatura do papel. Quero crer que, ao ver e, principalmente, ao tomar em mãos *Os anões*, o leitor já vai virando um participante, porque seu tato é convocado, sua visão já não serve mais para lidar apenas com o código escrito, precisa elaborar cores, brilhos, proporções. E a cabeça, havendo um mínimo de curiosidade de quem toma o livro, verá surgir perguntas sobre o que é isso, por que é assim, o que isso tudo pode significar.

Embora *Os anões* possua uma evidente forma de livro, não deixo de pensar nos *Relevos Espaciais* de Oiticica. Trabalhos famosos por implodirem a forma do quadro, por serem pintura, mas já não estarem na parede e nem respeitarem as linhas do retângulo, os *Relevos Espaciais* são uma convocação à participação intelectual do público pela via do estranhamento, e também à participação física, pois é possível caminhar ao redor dos trabalhos, observá-los em diferentes ângulos. *Os anões*, como já disse, é evidentemente um livro, não desintegra a forma. Talvez seja permitido pensar que Veronica faz um caminho inverso ao dos *Relevos Espaciais*, mas que acaba encontrando efeitos próximos, senão os mesmos.

Quero dizer, em vez de implodir uma forma estabelecida, Veronica sublinha a condição de livro. Pode-se dizer que exagera nas características do livro, deformando suas proporções mais recorrentes (mais baixo, mais largo, mais pesado). Em vez de romper com o formato, enfatiza seu uso total. E o efeito: participação intelectual pelo estranhamento da forma e participação física (não se chega a caminhar ao redor do livro, se bem que seria possível, já que ele para em pé); experimenta-se o livro não só pelo texto, mas também pela textura, pelo peso, pelo brilho das páginas.⁶ *Relevos Espaciais* e *Os anões* como estudos atentos e provocativos dos suportes.

Os *Relevos Espaciais* também agem lembrando a função do corpo na relação com a arte, que não se experimenta um trabalho de arte apenas com os olhos. Mas com o corpo todo, incluindo a mente. *Os anões*, à sua maneira, ao pesar, ao evidenciar-se no tato, ao permitir-se estar em pé, ao brilhar, lembra que ler também é físico para além da operação mental. Meu corpo lê.

7

Contaminados por esse convite à participação é que adentramos os contos de *Os anões*. E uma afirmação, sensação, ou aproximação arriscada – assumo – que ocorre é pensar o conjunto de textos (talvez o mesmo pudesse ser feito com *Gran cabaret demenzial* e também, mas em menor medida dado o número enxuto de textos, com *Sul*) num certo paralelo com um dos mais – se não o mais – famosos penetráveis de Oiticica, o mítico *Tropicália*. Penso nesse paralelo e em *Tropicália* como uma lente para pensar *Os anões* a partir de conceito e forma, não no discurso de relação com o morro, com o Brasil, evidentemente.

Começo por uma sempre citada/mostrada frase que se encontra em *Tropicália*: “A pureza é um mito”. É claro que a impureza de gênero, de forma, de discurso, de linguagem não é uma exclusividade de Veronica Stigger e está presente nas obras de autoras e autores das mais variadas procedências

⁶ Michel Melot, em seu brilhante *Livro* (2012), recorre a David Olson para nos apresentar uma ideia bastante pertinente aqui, a de “ilocução da escrita”: “David Olson fala justamente daquilo que o autor chama de ilocução da escrita, a saber, tudo o que na escrita pode ser visto, talvez mesmo lido, mas que não pode ser pronunciado” (MELOT, 2012, p. 60).

e estilos. Mas também é verdade que a impureza é quase um procedimento na obra de Veronica e é maximizada em *Os anões*. Contudo, como disse, isso é um começo. Um começo de aproximação. Chamemos Oiticica para a conversa:

Ao entrar no penetrável principal, depois de passar por diversas experiências táteis-sensoriais, abertas ao participante que cria aí o seu sentido imagético através delas, chega-se ao final do labirinto, escuro, onde um receptor de TV está em permanente funcionamento: é a imagem que devora então o participante, pois é ela mais ativa que o seu criar sensorial (OITICICA, 1998, p. 124).

Oiticica refere-se a um ambiente, a um espaço vasto, por onde se caminha, toca, sente-se cheiro. Mas não é mentira que também entramos em livros. E quando entramos em *Os anões*, há uma provocação labiríntica no modo como os textos se organizam. Embora haja três divisões conceituais (*Pré-histórias*, *Histórias* e *Histórias da Arte*), as divisões não são estanques, repartidas em três blocos identificáveis. Os textos estão embaralhados. Como em uma exposição em que a identificação dos trabalhos estivesse em uma cartela na entrada da sala, com as legendas e localizações das obras, para identificar a qual divisão cada texto de *Os anões* pertence, é preciso voltar à entrada do livro. Ou como numa experiência com uma montagem da *Tropicália*, de Oiticica, em que um participante menos sensorial e mais afeito a dados, informações, constantemente retorna à entrada do ambiente e relê o texto curatorial que introduz o ambiente, que contextualiza citações, objetos, conceitos. Parece-me ainda interessante a afirmação que Oiticica faz, conforme acima, sobre o percurso do público, "depois de passar por diversas experiências táteis-sensoriais, abertas ao participante que cria aí o seu sentido imagético através delas". Não é isso também o que faz quem adentra *Os anões*: lida com anúncios de classificados, roteiros para curta-metragem, texto de etiqueta de roupa, citações anônimas, certidões de nascimento, sem que nada disso seja explicado ou traduzido durante a experiência de leitura? O leitor-participador de Veronica Stigger passa por experiências táteis (lembremo-nos do forma-

to, do papel, etc.), sensoriais (imagens, textura, diagramação), textuais, conceituais, discursivas e vê-se na possibilidade de criar seus sentidos literário, textual, ficcional. Julgo que seja ainda importante pensar num paralelo possivelmente mais arriscado: se disse e reafirmo que não há uma aproximação em termos de conteúdo do discurso entre *Tropicália* e *Os anões*, não será desprezível o fato de que os contos de Veronica Stigger, muitas vezes, são pedaços, trechos, recortes de certos Brasis transplantados para as páginas dos livros. De condomínios – provavelmente, dadas as estatísticas nacionais, habitados por poucos leitores – batizados pomposamente com nomes literários a falas de anônimos, são muitos *flashes* de Brasil que surgem nas páginas do livro.

Voltemos à *Tropicália*. São muitas as elaborações, reações, opiniões e ideias possíveis no contato com esse trabalho. Mas, observando citações, imagens, reproduções, vídeos, parece que não há muita chance de erro na afirmação de que dois ápices ou clímax da experiência de *Tropicália* são o encontro com uma afirmação potente (A pureza é um mito) e com uma imagem estranha e desestabilizadora (a tevê fora de sintonia). É claro que é coincidência, mas não me furto a pensar que um dos ápices e também desfecho do passeio pelo livro de Veronica se dá no encontro com uma afirmação potente – especialmente no avançar do século XXI recheado de mentiras batizadas com novos nomes – ("Imagem verdadeira") e com uma imagem de certo modo desestabilizadora. Refiro-me ao último texto do livro, "Imagem verdadeira", que, como já mencionei, é uma espécie de fac-símile da certidão de nascimento da autora. Se "Imagem verdadeira" não tem a mesma força poética e aforística de "A pureza é um mito", penso que ainda assim é sentença potente, não só na provocação sobre verdadeiro e falso, mas também na lembrança que nos traz de que hoje, e cada vez mais, somos traídos pelas imagens que já foram tão associadas ao testemunho do real e do verdadeiro. E isso pode ser elaborado apenas pela relação com o título. Lidando com o texto que a sentença batiza, outras questões surgirão.

Mas, falando do texto, lembro que acabei de afirmar que nos deparamos, ao fim do livro, com uma imagem. É uma imagem que traz um texto. Há uma indefinição sobre o status do que se vê/lê nessa página derradeira. Uma indefinição como a de uma TV sem sintonia? Talvez. Ou talvez como a de um bólide.

8

Antes de mais nada, uma pergunta: uma certidão de nascimento da própria autora, com uma invisível alteração no texto, não poderia ser encontrada num museu? Ou ser parte de uma instalação?

9

Saio da *Tropicália*, ou, quem sabe, me detenho em algum bólide nela colocado. O certo é que olho para bólides, essa categoria criada por Hélio Oiticica. E olho também para "Imagem verdadeira". Alguns bólides, que incorporam objetos cotidianos prontos (cubas de vidro, por exemplo), também são definidos por Oiticica como transobjetos. Essa noção de transobjeto parece abrir todo um caminho para pensar o conto de Veronica Stigger. Primeiro, penetrando nos significados possíveis de trans. Algo em transição, em trânsito, que está lá e cá, que pertence a dois espaços, dois lugares (transnacional, por exemplo). Não seria "Imagem verdadeira" uma hipótese de se pensar em um transtexto, transconto?

Retomo: lidar com essa peça final do livro de Veronica Stigger é lidar com algo que é imagem; é imagem de um texto; e é texto sobre texto, na medida em que há uma reescrita ou adulteração de palavras e letras de um pretenso original. "Imagem verdadeira" nos coloca em trânsito sensorial e intelectual, ver-lendo, ler-vendo. Em certa medida, se os objetos de Oiticica (e não só dele) nos relembram das potências sensoriais que estão em jogo na arte para além da visão, um gesto como o de Verônica relembrava algo que, abandonados os anos iniciais da escola nos quais vemos e desenhamos letras, deixamos de lado: ler é ver. "Imagem verdadeira", para relacionar com outro conceito caro à produção de Oiticica, "dá corpo" ao texto, "dá corpo" à leitura. Confunde texto, for-

ma, imagem em algo indiscernível e inseparável.

Lembremos ainda que transobjeto pode ser pensado noutro sentido:

O que faço ao transformá-lo [o objeto] numa obra não é a simples "lirificação" do objeto, ou situá-lo fora do cotidiano, mas incorporá-lo a uma idéia estética, fazê-lo parte da gênese da obra, tomando ele assim um caráter transcendental, visto participar de uma idéia universal sem perder a sua estrutura anterior. Daí a designação de "transobjeto" adequada à experiência (OITICICA, 1986, p. 63).

De certo modo, as palavras de Oiticica podem falar do procedimento de "Imagem verdadeira". Consentindo que não é um objeto físico, mas a imagem de um objeto, de resto, parece-me cristalino que o jogo nesse transtexto, transconto, não é a mera descontextualização de um texto, o deslocamento do cartório ou da pasta de documentos da família, para a página de um livro de contos. A certidão é a origem da obra, a certidão, sem perder sua estrutura anterior (apesar da adulteração), dá forma a uma narrativa e a uma ficção que são sugeridas pelos gestos e procedimentos da autora. A experiência não se limita ao estranhamento do encontro com a forma inusitada. Ela se amplia pelo que essa forma permite ler, imaginar, interpretar, pelas participações que a forma desperta a partir da sua presença.

10

Se na última página de *Os anões* encontramos uma forma inusitada; um título que fala de algo "verdadeiro"; e uma dúvida colocada no texto sobre o gênero da autora ou de uma personagem homônima, na leitura de *Sul*, quando chegamos ao último texto, também estamos diante de uma forma inusitada; de um título que joga com busca por verdade; e, possivelmente, de um texto que lida com outras questões relativas ao gênero da autora, ou de uma personagem que fala em primeira pessoa. Estou falando de "A verdade sobre O coração dos homens".

Será preciso explicar brevemente o que é essa instalação, estrutura, armação, penetrável, performance textual de Veronica Stigger. O penúltimo texto do livro, "O coração dos homens", incor-

porando noções de impureza que aqui já foram comentadas, apresenta-se com uma diagramação de poema versificado, mas narra cenas como um conto, como uma narrativa de ficção. Narra, sobretudo, episódios da infância de uma eu lírica ou narradora em primeira pessoa (muitas pessoas, quando explicam *Sul*, dizem que ele traz um poema, mas resisto a essa etiqueta, parece-me um texto ficcional em versos) ligados à sua primeira menstruação (e seguintes), religião, crueldade da infância, normativas de gênero na infância. Há humor, há violência e há um tom confessional, que seduz quem deseja realidade na ficção a crer que se trata de um texto com matizes autobiográficos, baseado em fatos reais. Porém, encerrada a leitura de "O coração dos homens", nos deparamos com um novo título: "A verdade sobre O coração dos homens". O inusitado da forma que se apresenta nesse momento é que a leitura ou não desse texto novo – que se mostra, no título, quase como uma solução, um falso ou verdadeiro, do texto anterior –, a decisão de ler esse texto não se resume a virar uma página. Os cadernos do livro que contêm esse derradeiro texto vêm lacrados, de um modo semelhante a livros em que as páginas não foram devidamente guilhotinadas durante sua produção. Para ler "A verdade sobre O coração dos homens" será preciso passar um estilete, uma faca, uma tesoura, um bisturi, ou enfiar as unhas, os dentes. É preciso rasgar o livro para acessar o texto.

É bastante convidativo pensar nesse trabalho de Veronica Stigger nos termos em que acabei de olhar para *Os anões* e "Imagem verdadeira". Porém, acredito que podemos deixar um pouco Oiticica de lado e buscar outros termos de comparação.

11

Até que enfim se pode rasgar um livro de literatura.

12

Penso agora em Lygia Clark. E seria possível requisitar para estas notas *Caminhando*, icônica proposição da artista que provoca o público, participantes, a cortar ao meio uma fita de Moebius.

A ideia do corte dos cadernos do livro sugere isso. Também não é desprezível a relação com a escolha do caminho. Se, em *Caminhando*, a cada "volta", o participador se encontra numa encruzilhada para seguir caminhando com sua tesoura, em "A verdade sobre O coração dos homens" há a escolha do caminho da leitura (ela acabou em "O coração dos homens" ou prossegue comigo abrindo o texto), a escolha do caminho conceitual do livro (assumirei como biográfico ou como ficção) e até uma escolha metafísica sobre a importância e a possibilidade da verdade numa leitura dessas.

Mas, curiosamente, não é *Caminhando* que me ocorre.

13

Lygia Clark contava que Mario Pedrosa teria dito "até que enfim pode-se chutar uma obra de arte!" (FABBRINI, 1994, p. 84), ao lidar com um dos objetos da série *Bichos*. Com "A verdade sobre o coração dos homens", até que enfim pode-se rasgar um livro de literatura. É claro que há algo de piada nisso, mas não preciso parar aí. A frase de Pedrosa também fala de uma perda de reverência sobre a obra de arte e, nas entrelinhas, do procedimento dos *Bichos*. Ora, chutar um dos *Bichos* de Lygia Clark, como num jogo de dados artístico, é jogar a sorte com uma possível forma do objeto de arte. É comum vermos demonstrações sobre alguns desses trabalhos em que a manipulação das faces, abas, lados é feita pelas mãos, como um origami. Mas é possível lançar para o alto e deixar cair na forma que cair, é possível empurrar, é possível chutar e ver o que acontece. Não estou dizendo que Mario Pedrosa queria falar nesses termos, mas me permite pensar nesses termos. E quando parodiamos sua frase, falando sobre rasgar um livro de literatura, as coisas vão num caminho semelhante. A princípio, percebe-se a agressividade, uma certa atitude contra a literatura, questionadora de um estatuto. Mas logo se pode pensar na perda de reverência a respeito de uma forma consolidada, de um senso comum, e em assumir o controle do objeto literário. E, mais evidente do que chutar um *Bicho*, o texto de Veronica Stigger convida ao rasgo.

Já ouvi em algum lugar o adjetivo "reinterpretabil" para referir-se aos *Bichos* de Lygia Clark. Gostaria de recordar a fonte para agradecer essa bela leitura para os trabalhos de Lygia e também para "A verdade sobre O coração dos homens". Acredito que foi aí que comecei a olhar para esse texto de Veronica como a um *Bicho*. É um texto que se transforma pelo gesto do leitor-participador. Mais ainda, é um texto que só se dá a ler pelo gesto físico não dos olhos, mas das mãos. É preciso que se meta a mão no texto, que se faça força física para o texto acontecer. E se o *Bicho* pede ação antes da contemplação (ou pede ação para negar a contemplação), "A verdade sobre O coração dos homens" pede ação para permitir a leitura. Só lê o texto quem age com as mãos primeiro. E o texto em si se reinterpreta e reinterpreta o texto anterior. É um texto que se move no livro, se liga a outro, se transforma pelo gesto do leitor-participador e pelas ligações que se faz com "O coração dos homens". Tomando de empréstimo a expressão de Max Bense, "objetos variáveis",⁷ sobre o trabalho de Lygia Clark, seria possível dizer que Verônica Stigger cria um objeto narrativo variável. E essa variabilidade se dá também pelo uso físico da dobra. Em *Bichos*, a dobra abre e transmuta o objeto. Em "A verdade sobre O coração dos homens", a dobra está lacrando o objeto que é preciso abrir para transmutar.

É interessante pensar na força dessa dobra. Se mantida no estágio de dobra, fixa um livro, mantém um texto, sustenta uma promessa. Ao enfrentar a dobra, ao questionar a posição dada do livro, surge nova obra, novo texto, novos textos. Em *Bicho*, o participador cria seu objeto, interfere no espaço, faz sombras, altera perspectivas atuando sobre as dobras. Em "A verdade sobre O coração dos homens", o leitor-participador atua sobre a dobra e consolida a forma do objeto-livro, lembra pelo tato, pelo rasgo, pelo contato, no enfrentamento ou no desfazimento da dobra, da materialidade do livro, da substância que dá suporte ao livro, dá forma ao livro, dá espaço e sustentação ao texto.

Mas a dobra não é só física. Nesse texto variável, surgem dobras físicas e mentais. Se os *Bichos* pressupõem, em uma combinatória, uma possibilidade x de formas, "A verdade sobre O coração dos homens", no enfrentamento da dobra que abre e fecha, sugere ao menos quatro potências de texto:

a) leio apenas "O coração dos homens" e tomo-o por um texto autoficcional e mantenho fechado "O segredo";

b) leio apenas "O coração dos homens" e tomo-o por um texto ficcional e, por isso, mantenho fechado "O segredo" – não há verdade a buscar;

c) leio "O coração dos homens" e rasgo "O segredo" para saber o que é verdade no primeiro texto;

d) leio "O coração dos homens" e rasgo "O segredo" em busca de um jogo metaficcional.

14

Ricardo Fabbrini diz que um *Bicho*

devora os gêneros: não é um contra-relevo que se projeta ao exterior sem contudo desvincular-se da parede, nem uma escultura motorizada ou movida pelo vento e tampouco um espaço arquitetônico que abriga um corpo. É um *não-objeto*, uma estrutura em crisálida de valores espaciais que aflora na medida de sua interação com o *ex-espectador*. O manipulador não o circunda simplesmente delimitando o seu espaço, mas o invade, intervém em sua arquitetura, risca o ar com os ângulos traçados por seus planos em movimento (FABBRINI, 1994, p. 72, grifo do autor).

Qual é o gênero de "A verdade sobre O coração dos homens"? Ou é uma forma literária que devora os gêneros? Ou pode ser um texto que é escrito pela autora, mas inaugurado pelo leitor; um texto "verdadeiro" que converte outro em ficção; um poema sobre outro poema; um texto ficcional que embaralha outro texto; um texto só; uma narrativa sobre outra narrativa; um texto que invalida outro texto; que se invalida; que se

⁷ "Trata-se, porém, de uma variabilidade vinculada, e através dela esses objetos artificiais e artísticos correspondem simultaneamente a uma possível determinação como a uma possível indeterminação. Ademais, mediante essa variabilidade, manipulável igualmente seja pelo artista seja pelo espectador, mediante esse jogo de ações tácteis, a reflexão perceptiva é instalada no bojo da comunicação" (BENSE, 2003, p. 220).

confirma; um texto em que se toca e ele ganha outros sentidos, físicos e simbólicos. Que nome se dá a um bicho desses? É um multitema ou um não-texto?

15

Entre *Os anões*, *Bólides*, "Imagem verdadeira", *Parangolés*, *Bichos* e "A Verdade sobre O coração dos homens", penso que tão importante quanto os efeitos estéticos e simbólicos e também choques de percepção que essas comparações podem nos oferecer, é o efeito de leitura. Ou, melhor, o efeito de relação do leitor que se converte em participador com as produções de Veronica Stigger. A leitura incorpora peso, brilho, toque, decisão. Coloca o leitor e a leitora em participação ativa. Quero crer que, de algum modo, isso retoma e reforça o contato com noções do "Esquema geral da Nova Objetividade", de Oiticica, em termos ainda não colocados aqui. No item 4 do seu texto, Oiticica propõe uma arte que realiza uma "tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos" (OITICICA, 2013, p. 163).

Dizia Oiticica, em 1967:

Há atualmente no Brasil a necessidade de tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, necessidade essa que se acentua a cada dia e pede uma formulação urgente, sendo o ponto crucial da própria abordagem dos problemas no campo criativo: artes ditas plásticas, literatura etc. (OITICICA, 2013, p. 163).

E tão tristemente parece falar em 2021, dessa barbárie institucional e institucionalizada em que vivemos, tendo Brasília como centro. Mas onde o trabalho de Veronica Stigger se apresenta como político nos termos que aqui estou tratando?⁸

Não se trata dos mesmos termos colocados por Oiticica, mas creio que não se afastam totalmente. Penso num fragmento de Gonçalo M. Tavares:

qualquer movimento, por mais minúsculo e por pouco importante que seja, é *um acto político*,

um acto na cidade: a recusa de manter um segredo. O movimento é sempre *movimento político* e a *imobilidade indiferença ou neutralidade políticas* (TAVARES, 2013, p. 211, grifo nosso).

Se agir é político, provocar ação, agitar o que está inerte, tirar do repouso, também é. Muito do trabalho de Veronica Stigger retira a leitura da passividade, coloca em ação, transforma leitura em participação. Isso sempre será político. Em um país no qual a relação com o livro é rara e pouca e ministros dizem que esse é um objeto para ricos, mantendo perversamente a população mais pobre ainda mais distante e reverente – aquele que vê, mas não se aproxima – ao livro, projetos que incitam leitores e leitoras a tomar posse, a manipular, invadir, a tomar consciência da presença do livro me parecem ainda mais políticos. Em tempos de cultura cada vez mais massificada, de enlatados para maratona na TV e livros para ler sem parar, produções que provocam a dúvida, que não propõem respostas, mas antes nos colocam a perguntar o que estamos lendo, são políticas.

Em suma, é político provocar a ação; é político despertar protagonismo; é político abrir espaço para a autonomia, para a participação ativa – mental e física.

Ainda é fundamental dizer: negar a forma pré-concebida, reavivar o olhar, colocar em dúvida certezas até mesmo sobre como se lê um livro, ou se uma imagem é um texto ou um texto é uma imagem, enfim, fazer pensar sobre o que se lê, é político.

16

Longe de certezas, sem novas objetividades, talvez aqui se apresente um esboço de um esquema parcial de uma nem tão nova subjetividade que obras como as de Veronica Stigger – e não só⁹ – nos exigem. E, penso, nos exigirão cada vez mais.

Surge, em projetos como os de Veronica Stigger, a possibilidade de pensar a literatura narrativa de ficção, assim como as artes conceituais,

⁸ Em relação a assuntos, tratamento dos assuntos, recortes, provocações, também é plenamente possível fazer leituras políticas da escrita de Veronica Stigger. Um exemplo simples seria o *que e como fala sobre ser mulher em Sul*. Mas não é o objetivo aqui derivar para esse modo de abordagem.

⁹ Vejo essa possibilidade do pensamento com arte, ou da arte, ou sobre uma certa arte contemporânea da literatura como uma força que pulsa em projetos tão disparees como os de Gonçalo M. Tavares, Patrícia Portela, Joana Bertholo, Enrique Vila-Matas, Ricardo Lísias, entre outros nomes que permitem outros encontros com o artístico a partir da narração e da ficção.

também na chave do procedimento. Não se deterão somente nos seus aspectos linguísticos e/ou temáticos, mas nos modos de fazer e em como esses modos também compõem a obra e falam na obra. Um livro, um conto, não como um texto dado, mas como um processo artístico.

Esses projetos permitem ainda pensar que aproximações de escritoras e escritores com o universo da arte podem se dar para além da citação, do uso de imagens e fotos. Podem ocorrer através da adoção de processos, procedimentos, recursos conceituais, senão análogos, próximos aos de artistas. Fazer literatura com lógicas das artes visuais.

E também podem nos colocar na posição de nos repensarmos como leitores e leitoras – ou participantes e participadoras. Ler narrativas, contos, romances, não só com nossas bibliotecas, mas com nossas galerias, nossos museus, nossos bôldes, nossos parangolés, nossos bichos. Pensar uma teoria trans entre as teorias da literatura e das artes. E descobrir, quem sabe, possibilidades outras para o literário.

Referências

BENSE, Max. *Pequena estética*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in latin american art: didactics of liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007.

CARRION, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros*. Mexico, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes Dirección General de Publicaciones: Tumbona Ediciones, 2012.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.

FRIED, Michael. Arte e objetividade. *Arte & Ensaios*: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 9, p. 131-147, 2002.

GOLDSMITH, Kenneth. *Sports*. Los Angeles: Make Now, 2008.

GOLDSMITH, Kenneth. *Traffic*. Los Angeles: Make Now, 2007.

GOLDSMITH, Kenneth. *The Weather*. Los Angeles: Make Now, 2005.

JUDD, Donald. Objetos específicos. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013. p. 96-106.

MELLOT, Michel. *Livro*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013. p. 154-168.

OITICICA, Hélio. Tropicália [1968]. In: DERCON, Chris et al. (org.). *Hélio Oiticica* (catálogo). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998. p. 124-126.

STIGGER, Veronica. *Delírio de Damasco*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

STIGGER, Veronica. *Gran cabaret demenzial*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

STIGGER, Veronica. *Opisanie swiata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

STIGGER, Veronica. *Os anões*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

STIGGER, Veronica. *Sul*. São Paulo: Editora 34, 2015.

STIGGER, Veronica. Veronica Stigger estreia no romance com o premiado 'Opisanie Swiata'. [Entrevista concedida a] Ubiratan Brasil. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 dez. 2013. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral/veronica-stigger-estrela-no-romance-com-o-premiado-opisanie-swiata.1109339>. Acesso em: 25 mar. 2021.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Editorial Caminho, 2013.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Reginaldo Pujol Filho

Doutor em Letras – Escrita Criativa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), em Porto Alegre, RS, Brasil. Escritor e pesquisador independente.

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do autor antes da publicação.