

A ESCRITURA CURADORA DE VERÔNICA STIGGER

Fernanda Ribeiro Marra (UnB)

Este artigo é sobre as obras *Os Anões* e *Delírio de Damasco* de Verônica Stigger. O assunto abordado é a identificação, em ambas as obras, do trânsito promovido pela autora entre universos artísticos e não-artísticos, *a priori* considerados distintos, e também entre papéis performados por Stigger no âmbito das artes que ela cria e pesquisa. Assim, entendendo o movimento de fluxo como o próprio desenho da escritura da autora, concebo uma chave de leitura dessas duas obras que não as desvincula de seu trabalho como pesquisadora, crítica de arte e curadora. Ao contrário, entendo que o movimento provocado e produzido resulta em uma literatura que desobstrui e desmonta os parâmetros que permeiam os discursos da arte fazendo transbordar fronteiras que ilusoriamente distinguem: artes entre si, arte e crítica, vida e ficção. Uma relação de quase derivação aproxima as duas obras de Stigger. A concepção semelhante acerca dos textos os reúne na sessão “Pré-Histórias”, de *Os anões*, e pode ser também verificada nas frases de *Delírio de Damasco*. Em ambos os casos, o que encontramos nos textos curtos e muito curtos são sugestões narrativas, lufadas, como a própria autora diz, que inquietam e desestabilizam o leitor. As pré-histórias e os delírios estão, assim, ecoando entre o arquivo bruto e o manipulado (selecionado, recortado, esvaziado, travestido) pela autora. Esse trabalho pode parecer simples intervenção, de um certo ponto de vista. E pode ser que seja efetivamente simples em termos operacionais. A questão, no entanto, é de autoria e concepção de uma obra, temas caros não apenas à Stigger escritora, como também à pesquisadora e crítica de arte.

Palavras-chave: Verônica Stigger. Curadoria. Literatura. Arte. Performatividade. Arquivo.

É sempre possível reinscrever num espaço literário qualquer enunciado.

Jacques Derrida

Verônica Stigger é escritora gaúcha residente em São Paulo desde 2001. Jornalista de formação, Stigger optou pela carreira acadêmica tornando-se professora, crítica de arte, pesquisadora e escritora. Um traço marcante que reconheço em sua produção literária passa pela disposição de esfumar os limites muito demarcados entre o registro escrito e outras formas de texto. Obnubilizar essas marcas, mesclar e confundir as fronteiras entre os textos é o que essa autora denomina de “curtos-circuitos”, e é o que faz com sua literatura, ao questionar a realidade pela ficção e, na ficção, aquilo que entende serem os limites do texto:

O próprio formato do texto, essa categoria definida pelo mercado do livro ser romance, contos, novela, crônicas, etc., não me atrai nem um pouco. O que tem me interessado nas minhas pesquisas é a migração da palavra para o uso da imagem, para outro suporte que não o livro. Gosto de ver literatura nas artes plásticas e o caminho inverso, a inserção da imagem na palavra. (STIGGER, 2015)

A partir da imagem de curtos-circuitos, evocada pela autora para falar dos transbordamentos de sua literatura, abordo os títulos *Os anões* e *Delírio de Damasco*, publicados respectivamente em 2010 e 2012.

Impresso em papel cartonado, *Os anões* é um livro parrudo e compacto, cuja forma remete ao nanismo, naturalmente, mas também aos livros infantis. Os textos, que variam de curtos a muito curtos, estão divididos em três partes: “Pré-Histórias”, “Histórias” e “Histórias da Arte”. As sessões são criadas pelos títulos, porém os textos não estão justapostos na ordem sequencial das páginas. Essa disjunção confere movimento à obra e sugere o próprio ato de caminhar por uma exposição de arte plástica, remetendo à intenção de testar os limites do texto literário para além do livro e na imersão com outras artes. Atento ainda para o fato de que essa primeira sessão de *Os anões* (as “Pré-Histórias”) agrupa os títulos que a autora reconhece como narrativas embrionárias. Trata-se de pequenos textos, quase que sugestões apenas de histórias que devem se realizar com o ato da leitura e que, para Stigger, comportam-se como “uma lufada inesperada de ar que golpeia o rosto do leitor e o deixa sem saber o que, afinal, acabou de acontecer” (STIGGER, 2015).

Se sua ação pela linguagem é essa investida sem corpo contra o rosto de um destinatário, podemos assumir que a comunicação que os textos estabelecem é a de um movimento, um abalo, um choque, um deslocamento de força que pode ser propagado, ou transmitido para além da semântica, como sugere Jacques Derrida (DERRIDA, 1991, p. 349). Na maioria dos contos de *Os anões* nos deparamos com situações de extrema violência que provocam um duplo choque no leitor porque apresentadas pelo viés da banalidade. A crueldade das personagens é narrada com tal naturalidade que faz com que uma leitura menos cuidadosa atribua essas características, senão à própria escritora, à sua convivência com as situações e atitudes descritas. Acerca dessa violência, Flávia Cera (CERA, 2010, p. 1) argumenta que está mais para a realização de um desejo que para a denúncia do espetáculo de horror. Ao encarnar a “escritora má”, cujos contos podem funcionar como sonhos (ou, quem sabe, delírios) que dão vazão aos desejos. Há, enfim, uma elaboração formal, uma disposição dos elementos e das formas literárias no intuito de provocar esses eletrochoques, a exemplo dos contos “Os anões”, “Teleférico” e “Quand avez-vous Le plus souffert?”, em que o leitor é posto diante de uma cena de enforcamento de uma menina por sua própria mãe:

Ela se agachou entre as minhas pernas e ficou de costas. [...] Eu estava segurando a linha com a ponta dos dedos. Comecei a apertá-la em torno do pescoço dela. Fui apertando, apertando, sempre com mais força. Ela pediu para eu parar, disse que estava machucando. Eu tive vontade de aliviar a pressão, mas ao mesmo tempo não consegui suportar a ideia de que ela me criticasse por ter tido a intenção de machucá-la e continuei apertando durante um tempo que me pareceu uma eternidade. Ela tentou se desvencilhar do fio dourado que cortava sua pele escura. Mas não conseguiu. Eu continuei apertando até que ela parou de se mexer. (STIGGER, 2010, p. 55)

Ao lado dessa forma de terapia intensiva emulada pela autora, há ainda o fato de Stigger imiscuir traços recortados de sua vida pessoal às narrativas deixando entrever essa origem, esse laivo de realidade tornada fictícia. Talvez seja esse o aspecto mais gritante de uma escritura que se reconhece como corpo permeável aos acontecimentos e que os permite reverberar em uma espécie de jogo lúdico dessa autoria que dessacraliza a arte, bem como o nome, e afirma que em sua literatura tudo pode, inclusive a vida. Para oferecer alguns exemplos, lembro aqui o uso do nome próprio emprestado a narrativas (“200m²” e “Imagem Verdadeira”) e de nomes de autores que Stigger pesquisou associados a formas que lembram textos de classificados de jornal (“João Cabral” e “Maria Martins”), ou mesmo de uma etiqueta ou algo que o valha (“Flávio de Carvalho”).

Mais anão que *Os anões*, produzido artesanalmente em um material maleável e delicado, *Delírio de Damasco* está mais para um docinho, como comentou a editora Flávia Cera, da Cultura e Barbárie, ao me entregar o exemplar dentro de um embrulho de papel que aludia a uma embalagem de confeitaria. O livro é concebido por Stigger como uma continuação do conjunto de textos que compunham o livro de 2010, mais precisamente, daqueles reunidos sob o título de “Pré-Histórias”.

Stigger conta, em entrevista à Revista Z Cultural, que, em 2010, fora convidada a fazer uma intervenção na Mostra Sesc de Artes, em São Paulo. Seu trabalho revestiria 375 metros dos tapumes da construção de uma unidade situada na Rua 24 de Maio. Foi assim que surgiu a ideia de expor frases alheias que recolhia há algum tempo. Como as frases que tinha não eram suficientes para cobrir o espaço destinado à exposição, Stigger se dedicou ao registro de frases que recolhia, tanto no trajeto para um shopping

de Porto Alegre, quanto na confeitaria desse shopping, onde permanecia durante a tarde anotando frases que ouvia no intuito de complementar o acervo para a exposição. Delírio de Damasco era o nome da torta que Stigger comia enquanto fazia os registros e que, de nome de doce, passou a título do livro que, dois anos depois, sediaria aquelas frases.

Assim, se em *Os anões* encontramos textos curtos de formas variadas – anúncio, legenda, poemas, classificados, roteiros cinematográficos, depoimentos, etiquetas, placas, etc. – na obra batizada com nome de sobremesa e publicada como livro independente, as frases foram organizadas em tercetos e transpuseram as paredes de tapume do Sesc para as páginas de uma obra literária. Passamos então a ter em conta a natureza dos arquivos com que Verônica Stigger trabalha.

Aquela relação com a violência que comentei a respeito dos contos de *Os anões* é reiterada por Stigger na escolha de algumas frases de *Delírio de Damasco*, sobretudo aquelas que veiculam preconceitos impregnados na cultura. Ao expor esse arquivo, Stigger devolve a violência ao leitor/expectador. O recorte promovido pela autora descontextualiza a frase da enunciação e a transforma em enunciado esvaziado do sentido originário. É essa propriamente a estratégia artística, mencionada por Cera, que tem o efeito de postar o público perante a imagem e permitir que reverberem as cadeias de significantes, fazendo assim com que a cadeia de significantes repique no suporte artístico e retorne arte. Arte embrionária, que convoca a construções a partir:

Minha mãe rezava
para que eu não
namorasse uma negra. (STIGGER, 2012, p. 34)

Coitados dos índios!
Viviam em paz.
Chegaram os seres humanos e mataram todos. (STIGGER, 2012, p. 45)

A única solução é
uma camaçada
de pau. (STIGGER, 2012, p. 54)

Em ambas as produções artísticas, a manipulação do arquivo-palavra/arquivo-linguístico é mais que um ato de consciência, trata-se de um mecanismo pelo qual a

artista opera e que se configura o cerne de sua produção. Emerge de suas narrativas essa inclinação curatorial ou mesmo cênica e cinematográfica que posta o leitor diante de uma cena em que vislumbra o cenário como de um lugar da plateia, ou, como no conto “Caverna”, diante de uma tela prestes a receber a projeção que não chega a ser vista.

A noção de arquivo, para Derrida, convoca um princípio de reunião que é proveniente da palavra grega *arkheion*. A palavra designava a casa dos arcontes, aqueles que legislavam, interpretavam e mantinham as leis. Estariam, portanto, nessa derivação as referências à autoridade e à instituição que legitima e guarda aquilo que se submete ao seu crivo e deliberação. O princípio arcôntico do arquivo pressupõe um fora, onde a inscrição do arquivo tem lugar. Assim, o filósofo entende compor a estrutura do arquivamento a coexistência de duas forças que apontam em direções contrárias: o registro que firma um lastro com o passado e a abertura para o futuro, a dependência ao que está por vir:

[...] o arquivo, como impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica em geral, não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável passado [...]. Não, a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. (DERRIDA, 2001, P. 29)

Se por um lado o arquivo consiste na intenção de testemunho e salvaguarda da cultura, por outro, traduz a própria impotência da memória que delega a um suporte exterior esse registro. É essa a disjunção que o arquivo comporta: aquilo mesmo que condiciona o arquivamento é seu próprio aniquilamento. Herdeiro de Freud e de Bataille, o mal que Derrida alia à impressão de arquivo “é apenas o princípio oposto de uma maneira irremediável à ordem natural, que está nos limites da razão.” Se a morte é condição da vida, o “mal”, “que se liga em sua essência à morte, é também, de uma maneira ambígua, um fundamento do ser” (BATAILLE, 1989, p. 27). O que o mal batalliano estabelece é uma perspectiva não-dialética compreendida, nas palavras de Moysés P. Neto, a partir do funcionamento do sistema auto-imune proveniente da biologia: “[...] toda vida se constitui em reserva, a partir de uma membrana que a separa do choque e dissipação entrópica no meio, mas ela própria, vida, não pode se reproduzir

sem que entre em deiscência, isto é, morra a partir de sua disseminação no outro” (NETO, 2013, p. 248).

É dessa forma que Derrida estabelece o diálogo entre a acepção de arquivo e a noção de pulsão de morte cunhada por Freud: por um desejo anarquívístico que porta, destruidor do próprio arquivo. Aquilo mesmo que condiciona o arquivamento é seu próprio aniquilamento. O arquivo, sintetiza Derrida (DERRIDA, 2001, p.23), trabalha sempre e *a priori* contra si mesmo. Nesse sentido, entendo que Stigger promove desarquivamentos e rearquivamentos conferindo mobilidade à aparência monolítica de arquivos que recolhe e vazão ao desejo anarquívístico.

No conto “Des Cannibales”, de *Os anões*, Stigger evidencia esse aspecto destrutivo do arquivo. A ideia de uma autoria curadora também pode ser melhor percebida, pois as instâncias performativas são vislumbradas a partir de uma situação em que a arte dita primitiva é tomada como arquivo. O enredo desse conto se restringe a uma situação de visitação guiada a um museu em que o guia narrador conduz o visitante à sala da exposição. Por meio da descrição feita pelo narrador, testemunhamos suas inferências com base nos arquivos expostos e ancoradas nos preconceitos acerca daquela cultura que os produziu. Ao citar a sala de exposição como aquela “onde só têm objetos utilizados em homicídios”, o narrador exerce a ressignificação dos arquivos do outro pela potência da consignação. A classificação dos objetos de outra cultura pelo museu ocidental confere o peso institucional (arcôntico) dessa consignação que se dá pela manipulação dos arquivos, sobretudo, por meio da linguagem. Ora, é a exposição, isto é, o tratamento conferido aos arquivos por uma curadoria e pela contra-assinatura do guia/narrador, que não só possibilita, mas constrói essa narrativa redutora acerca dos que fizeram os objetos. Ao conceber essa situação, Stigger defronta o leitor com a ideia da impotência do arquivo mediante seu deslocamento e expõe a violência do processo colonizador.

Entendo, portanto, ser possível distinguir as seguintes performances nessa narrativa: em termos virtuais, contamos com um narrador performador que apresenta a sua leitura da exposição a um visitante leitor. O visitante, por sua vez, é leitor não só da exposição que vê como do texto do narrador, que não acata, nem desacata. Também ele performa. Por outro lado, na instância dos corpos reais, temos o leitor/expectador que percorre imaginariamente a exposição e que lê o texto narrado, ambos escritos por uma

autora/curadora que arquiva os objetos primitivos diante do leitor supondo que a leitura possa enfim desarquivá-los. Com todas essas performances notamos o intercâmbio entre esses corpos do texto (e do não-texto) afetando uns aos outros. O leitor fictício emula o lugar do leitor real, que por sua vez pode assumir as respostas evasivas oferecidas pelo visitante, e formam, nessa deformação dos limites entre ficção e realidade, o texto do corpo literário.

Acerca do trabalho do curador, o crítico de arte Boris Groys (GROYS, 2011) afirma que os curadores teriam sido os responsáveis por criar a arte de manejar de forma iconoclasta os símbolos da religião e do poder. Originariamente a arte teria sido criada por curadores que administravam os museus dos séculos XVIII e XIX, produtos dos saques colonialistas. No mundo Moderno, porém, a arte falava por si mesma. A enunciação teórica e narrativa da curadoria teria sido interrompida e as obras teriam circulado descontextualizadas. O filósofo e crítico de arte estabelece, todavia, uma analogia entre a obra de arte e o corpo debilitado por doenças. Perora que a obra de arte, estando enferma e desamparada, necessita da visita de seu público como um doente no hospital. Groys menciona que a palavra “curador” está etimologicamente impregnada do verbo “curar” e deduz que o trabalho de curadoria é essencialmente arrancar a imagem de sua impotência, sua incapacidade de se exibir de forma saudável. O curador independente (autor) é, portanto, um artista, agente da profanação e herdeiro do artista moderno.

Marcel Duchamp, artista ícone da arte conceitual do século XX, manifestou com sua arte o questionamento sobre a primazia do artista e da noção de autoria. Duchamp é um dos quatro artistas modernos estudados por Stigger em sua tese de doutorado. Em sua tese, Stigger aponta a incidência de escritores sobre Duchamp: Raymond Roussel, Brisset, Lautreamont e Mallarmé e transcreve uma declaração do artista sobre essas influências literárias: “Eu achava que, como pintor, era muito melhor ser influenciado por um escritor” (STIGGER, 2009, p. 213). Notando a ascendência de Duchamp sobre a obra da escritora, suponho que Stigger tenha repetido a fórmula invertida: conciliando o inconciliável, também ela, como escritora, deixa-se influenciar pelos artistas plásticos.

Stigger expõe e analisa o conceito de *ready-made* que consiste sumariamente em retirar objetos manufaturados de seu contexto de uso e apropriá-lo em outro contexto expondo a distância entre o primeiro significado e o novo. A ideia subjacente a esse tipo

de trabalho, para Duchamp, é a de por termo à apreciação da obra como arte retiniana, isto é, de caráter exclusivamente contemplativo. Mais a serviço da mente que do deleite estético, a arte, conforme Duchamp, teria por função ser um meio para pensar o mundo, e não um fim em si mesma.

Conquanto perceba o atravessamento da obra de Stigger por essa ideia de *ready-made*, destaco, ainda no conto “Des Cannibales”, que esse é o único texto de *Os anões* que traz o rótulo (*ready-made*) como uma espécie de legenda da “obra exposta”. A legenda, contudo, parece vir mais para explicar a desvirtuação do princípio que para ratificá-lo. Conforme o próprio texto da legenda, trata-se de uma modificação do *ready-made*, a partir de Sally Price – antropóloga que questiona o conceito de arte-primitiva por considerá-la um rótulo que designa tudo o que não se encaixa na perspectiva etnocêntrica. O trabalho dessa pesquisadora consiste em denunciar a internacionalização da arte “primitiva” mostrando que seus autores são invisibilizados ou estereotipados. É nesse sentido, então, que entendo o *ready-made* sendo modificado pela autoria curadora de Stigger: os objetos expostos nesse conto não foram retirados de seu contexto para fazer pensar a condição do homem ocidental. Ao contrário, o discurso do narrador que descreve os arquivos aponta que foram destituídos do contexto alheio para serem arquivados em nossa cultura com a finalidade, não de questionar a condição etnocêntrica, mas de reiterar a perspectiva tautológica que reafirma a supremacia ocidental sobre outras culturas. O *ready-made* modificado é assim uma crítica ao próprio exercício de certa curadoria como expressão do logocentrismo.

Ainda sobre as influências artísticas de Stigger, comento brevemente o título *Delírio de Damasco* que, a meu ver, homenageia o fundador do situacionismo, Guy Debord. O situacionismo como esse movimento responsável por propor a renovação da experiência urbana por meio do deslocamento intencionalmente desinteressado pelos espaços públicos visava promover uma abertura, criar interesse pelo espetáculo e pelo teatro que vem a ser a cidade. O trabalho realizado por Stigger de recolher as frases apresentadas na exposição do Sesc remete à técnica situacionista denominada deriva, que consiste nesse andar a esmo como forma de apropriação do espaço urbano. Os enunciados recolhidos da rua por Stigger são diminuídos dos respectivos contextos da enunciação e retornam rastros quando consignados pela autora sob o título de uma mostra. Retornam não aquilo que foram no instante da enunciação, mas escritura, isto é,

não-presença que vem e somente significa com a remessa promovida pelos arquivamentos – da exposição, ou do livro – e se imprime na relação com o outro.

Essa escrita “não-criativa” de Stigger consiste em jogar luz nos arquivos recolhidos por ela, incinerá-los (ou esvaziá-los) e devolvê-los ao público em um gesto que confere corpo e movimento ao conceito poético de Didi-Huberman:

O próprio do arquivo é a lacuna, sua natureza lacunar. [...] Mas, frequentemente, as lacunas são resultado de censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de autos de fé. O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu. É ao descobrir a memória do fogo em cada folha que não ardeu, onde temos a experiência [...] de uma barbárie documentada em cada documento da cultura. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210-211)

Ao fazê-lo, ao deslocar os enunciados de seus contextos, tal como se faz um *ready-made*, a autora performa sua curadoria literária. Seja na parede da exposição ou nas páginas do livro, essa escritura curadora é o apagamento e a abertura para outras escrituras. Outro aspecto do caráter lacunar dessa escritura é a censura a que algumas frases foram submetidas na exposição da Mostra Sesc de Arte. Como forma de marcar o dissenso, a artista inseriu na exposição as frases: “Não imagina o que ficou de fora” e “Não pode. Por que não pode? Porque não pode”. Depois, fez constar os fragmentos censurados no livro *Delírio de Damasco*, onde testemunham essa rasura.

Observo, em síntese, que Verônica Stigger, antes de esvaziar os arquivos para retorná-los ao público, ampara o mundo em seu corpo, com sua escuta. A curadoria literária é a escritura por meio da qual Stigger dissemina esses ruídos que ouve como marca que é sua e que precisa ser contra-assinada para se fazer ouvir. A autora pressupõe um destinatário sem rosto que deve receber sua lufada e reagir ao espasmo que o interpela convocando à vida. É assim que as escolhas artísticas da autora aduzem à perspectiva da arte como performance que coloca os corpos em movimento e se institui no lapso, no jogo, na abertura.

Referências:

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Sueli Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

CERA, Flávia. Do espetáculo sem desculpas. *Sopro: Editora Cultura e Barbárie*. nº 31. Desterro, julho de 2010. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org>. Acesso em: 28-03-2016.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. Assinatura acontecimento contexto. In: *Margens da Filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa, António M. Magalhães. Campinas, SP: Papirus, 1991. p. 349-373

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelpart. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

GOLDSMITH, Kenneth: *Uncreative writing - managing language in the digital age*. Columbia University Press, 2011.

GROYS, Boris. El curador como iconoclasta. Trad. Orestes Sandoval López. Centro Teórico-Cultural. *Denken Pensée Thought Mysl...*, Criterios, La Habana, n. 2, p. 23-34,15 febrero, 2011.. Disponível em: <http://www.criterios.es/denken/articulos/denken02.pdf>. Acesso em: 28-03-2016.

JACQUES B., Paola. *Revista Vitruvius. Arquitectos - Breve histórico da Internacional Situacionista – IS (1)*. nº 035.05, ano 03, abr. 2003. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/03.035/696>. Acesso em: 15-09-2016.

NETO. Moysés da Fontoura Pinto. A escritura da natureza: Derrida e o materialismo experimental. 2013. 301 f. Tese (Doutorado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e CRMEP, Kingston University - UK. Rio Grande do Sul, 2013.

PRICE, Sally. Entrevista com Sally Price. Entrevista concedida a Ilana Seltzer Goldstein. Trad. Guilherme Cardoso e Alessandra Simoni. Revista Proa, nº 2, vol. 1, 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/EntrevistasII/entrevistasallyprice.html>. Acesso em: 28/04/2016.

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

_____. *Delírio de Damasco*. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, 2012.

_____. Pré-Histórias: Uma Arqueologia Poética do Presente. Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea - Z Cultural, ano VIII, nº 3, 2015. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/pre-historias-uma-arqueologia-poetica-do-presente-de-veronica-stigger/>. Acesso em: 21-03-2016.

_____. Escritora e professora Veronica Stigger questiona os limites do mercado editorial e do formato livro. Revista Língua Portuguesa. Edição nº 116. Março - 2015. Entrevista concedida a Amilton Pinheiro. Disponível em: <http://revistalingua.com.br/textos/113/a-riqueza-pop-da-experimentacao-339015-1.asp>. Acesso em: 28-03-2016.

_____. Veronica Stigger e suas estranhas e pequenas histórias. Saraiva Conteúdo. 14 de julho de 2010. Entrevista concedida a Bruno Dorigatti. Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10354>. Acesso em: 28-03-2016.

_____. Arte, mito e rito na modernidade: a dimensão mítica em Piet Mondrian e Kasimir Malevitch, a dimensão ritual em Kurt Schwitters e Marcel Duchamp. Tese de Doutorado. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2009.