

Verônica Stigger: montagem íntima e arqueologia poética do presente

Verônica Stigger: intimate montage and poetic archeology of the present

Luiz Antonio Ribeiro¹
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

O presente artigo tem como objetivo propor uma aproximação de alguns dos procedimentos de escrita da escritora e curadora de arte Verônica Stigger, a partir de sua obra *Os Anões* (2007). *Os Anões* é composto por uma série de pequenas narrativas, contos, poemas, proto-roteiros cinematográficos que giram em torno de temas como a violência e a anestesia, entre a morte e o que se pode matar, apontando para um corpo, inclusive o seu, que se materializa através de instâncias textuais cambiantes, em metamorfose.

Chama-nos atenção, em uma primeira aproximação da obra, dois pontos ambivalentes: o primeiro deles é a produção de uma literatura de foro íntimo, de uma escrita que se dá através de uma espécie de biografismo, de um trato em que ao mesmo tempo em que se es(ins)creve materialmente no texto, se é figura, persona. O segundo ponto seria uma formulação de escrita que se daria tal como um exercício de montagem, aproximando-se das vanguardas europeias da primeira metade do século XX, algo que toca e esbarra nos procedimentos cinematográficos: uma escrita que se monta, remonta, encaixa e desencaixa, cola e descola. Diante de *Os Anões*, estamos frente a uma escritura que, a todo momento, sofre interferências de vozes díspares por dentro de si própria: uma materialidade que se dá através do hipertextos, da sobreposição de camadas de linguagem e suas distintas formas, estilo que se adensa a partir do desenvolvimento tecnológico e do contato com novas mídias. De certa forma, é o objeto papel, o objeto livro e o objeto página, ao lado das cores, tipografia, diagramação, jogando também com essa Stigger cineasta dos livros. Entretanto, estes dois pontos – literatura íntima e de montagem - não aparecem em sua literatura de forma apartada, distante, mas ambos, ao que parece, são convergentes, justapostos, simultâneos e produzem choques de imagens e ruídos de

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), mestre em Memória Social pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e bacharel em Teoria do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Rio de Janeiro, Brasil. Bolsista da CAPES. Orientador: Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima. E-mail: luiz.tvni@gmail.com.

significados ambivalentes, tal como na imagem dialética da fotografia, tal como dizia Walter Benjamin:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço conscientemente trabalhado pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra esta atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela este inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (BENJAMIN, 1985b, p. 94).

Neste sentido, a obra de Stigger se coloca nesta zona de entre: entre a imagem ótica e um inconsciente pulsional. É possível dizer que esta narrativa íntima, de certa forma, se mostra como parte de um movimento não interior, mas em um movimento que se lança para fora, ou nas palavras de Lacan visto como algo que “está num lugar que podemos designar pelo termo ‘êxtimo’, conjugando o íntimo com a exterioridade radical. [...] o objeto a é êxtimo” (LACAN, 1968-69, p. 241). O “êxtimo” é visto “como sendo esse lugar central, essa exterioridade íntima, essa extimidade, que é a Coisa” (LACAN, 1959-60, p. 173). O termo aponta para uma “estrutura vazia”, porém que ressoa, como uma escrita para fora, centrífuga, para a superfície e para a pele – que leva em conta a biografia ou a própria vida como única saída para via temática encurralada de nossos tempos. Em Stigger, essa “extimidade” viciosa de si atrai uma atenção não apenas para sua materialidade, mas também para algo que ultrapassa a caracterização, ultrapassa o objeto para algo que, enquanto corpo, aparece como um vestígio de intimidade que, no entanto, parece, como política, buscar se coletivizar.

A união desses dois pontos – a “extimidade” e a montagem –, creio eu, é a chave para uma aproximação de *Os Anões* de Stigger: uma literatura que nada mais é do que o procedimento de montagem dentro de seu espaço de intimidade. O que vemos é uma biografia, furada, não cronológica, mais dialógica que cronologia, uma biografia do presente que se atualiza em instâncias atemporal, quiçá uma biografia com aspectos corais, de múltiplas vozes que nos colocam diante, o tempo todo, de questões que envolvem os conceitos e reflexões sobre autoria, ao mesmo tempo em que se atualiza na virtualidade do mundo contemporâneo. Flora Süssekind (2013) trata deste ponto em artigo publicado no Globo em 21/09/2013, ao rever a questão do novo mercado de literatura, das suas relações com as editoras, principalmente com questões relativas a essa autoria múltipla e coral:

Enquanto mercado e crítica privilegiam formas homogêneas e estáveis, afirmam-se na literatura brasileira contemporânea experiências com multiplicidades de vozes e registros. Autores que trabalham com ‘formas corais’, em obras onde se cruzam falas, ruídos e gêneros, conectam-se a uma linhagem instabilizadora da literatura brasileira e à produção recente de cinema, teatro e artes plásticas. Assim, contrapõem-se a movimentos atuais de reafirmação de poéticas tradicionais e de reforço ao que pesa no mercado (SUSSEKIND, 2013).

O mais interessante neste ponto é que, pelo menos a priori, as biografias seriam os elementos que mais tenderiam a expor uma estabilidade da narrativa, uma estabilidade científica e biológica, algo que se volta para a produção de uma verdade, assim como uma homogeneidade de estruturas e formas que serializadas trariam a aparência de “novo corpo: corpo múltiplo, corpo com inúmeras cabeças, se não infinito pelo menos necessariamente numerável” (FOUCAULT, 1999, p. 292). Entretanto, nesta literatura destacada por Sússekkind, como a de Stigger, o que se aponta é uma biografia que se monta quase que por fora, às avessas do indivíduo, e se remontam em espaços poéticos-públicos, como nas salas de exposição, encontrando uma linha de fuga.

Assim, Verônica Stigger, enquanto cartógrafa de sua bios, meio que à revelia de si própria remonta não só sua trajetória, mas também expõe os aspectos da nossa literatura brasileira como tal. Sua biografia truncada, ou seja, essa versão da memória íntima via procedimento de montagem, quase virtual, se torna também uma biografia de outros – o outro tendo a alteridade como espaço também seu, de seu foro particular. Isto me parece claro em um poema como *Tatuagem*, parte da obra *Os Anões*:

TATUAGEM José tinha um verso do poeta morto tatuado na barriga, logo abaixo do umbigo. Um dia, a família viva do poeta morto viu José refastelado na areia da praia, com o tal verso bem a vista, logo acima da sunga amarela. Horrorizada com o acinte, a família o processou. Era um inequívoco oferecimento da obra ao conhecimento público – e num local de frequência coletiva. A família ganhou a causa e a tatuagem, que hoje está emoldurada na grande sala de estar, logo acima do sofá vermelho. *Para Tarso e Kleber de quem roubei a ideia.* (STIGGER, 2007, p. 26)

Pode-se listar a uma série de questões levantadas por Stigger apenas neste poema: A ideia de tatuagem, um poema que é colado ao corpo de José e que emerge do subjetivo para a pele; a família do poeta morto, ou melhor, aqueles que, apesar de não terem feito o poema e não terem a obra coladas ao corpo, como José, possuem uma espécie de “posse” de sua obra, de sua marca e, inclusive, de sua vida – sua biografia – podendo se utilizar da força de lei para controlar a circulação de palavras; O “uso” da obra em espaço público de

frequência coletiva: seria a poesia apenas de foro íntimo ou seria algo que, como tatuagem, deveria se “dar a ver”? O poema, novamente, como algo obsceno, ou seja, que deve estar fora da cena; A tatuagem expõe, então, a relação entre nudez e veste, como caráter negativo, como trata Giorgio Agamben:

A nudez se dá para os nossos progenitores [Adam e Eva] no Paraíso Terrestre em dois instantes apenas: (...) entre a primeira percepção de nudez e a confecção da tanga, e uma segunda vez, quando despem as folhas de figueira para vestirem as túnicas de pele. (...) A nudez só aparece, por assim dizer, negativamente, como a privação da veste de graça (...) Uma pela nudez dar-se-á, talvez, somente no Inferno, no corpo dos condenados, irremissivelmente oferecido aos tormentos eternos da justiça divina. (AGAMBEN, 2009, p. 74).

A tatuagem é vencida no processo judicial, emoldurada na parede tal como a pele de um bicho morto como uma espécie de troféu de guerra, ou relíquia de uma aventura: a lei criando museus, institucionalização do poema e processo de “emolduramento” das obras. De outro lado, a sunga amarela e o sofá vermelho, elementos díspares, mas coloridos, que escapam da seriedade geral, porém ainda assim mercadorias, fabricações. O que a família busca, no fim das contas, é vestir a nudez pública, ou seja, tornar o corpo como obra tabu, como veste. Pirandello (2007) tentou apresentar isto na obra “Vestir os Nus” em que a personagem Ersília se vê despida das convenções que lhe institucionalizavam como humana e tenta compor, em um ato de desespero, esta veste:

É que todos nós, cada um de nós, quer sempre ter uma bela imagem. Quanto mais somos... quanto mais somos... (quer dizer “sórdidos”, mas tem desagradado pela palavra e está tão cheia de piedade que não a pronuncia)... tanto mais queremos parecer... límpidos. É isso. (E sorri) (...) Foi então que, com a morte, eu quis fazer pelo menos uma roupinha decente (...) Na vida nunca pude ter nenhuma um pouco mais composta, que não me fosse logo rasgada pelos cães, tantos...sempre tantos cães me saltando em cima, vindo de todos os lados, emporcalhando com as misérias mais baixas, as humilhações mais vis. (...) Mas, pra morrer, pra morrer bastaria uma feita com um pouco do pranto dos outros – é bastava. Mas não! Nem essa eu pude ter! (PIRANDELLO, 2007, p.207)

Pirandello, no entanto, apresenta um procedimento oposto ao de Stigger. Se a biopolítica nos impede o acesso ao corpo, via nudez, a tatuagem seria, então, apenas um sintoma desta biopolítica, um desdobramento da veste. A verdade é que, em “Tatuagem”, este José do poema é um sem nome, e poderia tanto ser o José de Drummond carregando em seu corpo as palavras do poema do poeta morto que falam de si, ou do Sr. José de “Todo os Nomes”, de Saramago, imerso em sua Conservatória Geral do Registro Civil.

Enfim, poderia ser qualquer outro, afinal Stigger impõe ao corpo público - aquele que se dar a ver e a ser visto -, de certa forma, um espaço que não é mais da gerência apenas de si, mas da máquina da lei. O problema, como sempre incide no nome.

Vale lembrar, a título de menção, o conto de Kafka (2010), “Na Colônia Penal”, em que a grande pena a ser paga é através da escrita na pele. Não havendo nada para além desta nudez vestida, o crime precisa estar tatuado na carne, na pele do sentenciado, para que fosse possível uma simultaneidade entre crime, corpo e sentença:

O condenado é posto de bruços sobre o algodão, naturalmente nu; aqui estão para as mãos, para os pés e para o pescoço, as correias para segurá-lo firme. (...) Seu objetivo é impedir que ele grite ou morda a língua. Evidentemente o homem é obrigado a admitir o feltro na boca, pois caso contrário as correias do pescoço quebram a sua nuca. (...) Nossa sentença não soa severa. O mandamento que o condenado infringiu é escrito no seu corpo com o rastelo. No corpo deste condenado, por exemplo – o oficial apontou para o homem – será escrito: Honra o teu superior! (KAFKA, 2011, p. 33-35)

Esta exposição coletiva e pública do corpo, como êtimo, pode ser aproximada das experiências de Flávio de Carvalho, principalmente a “Experiência nº2” e “nº3”. Na “Experiência nº2”, em 1931, ele colocou um chapéu verde musgo e andou no contrafluxo da procissão de Corpus Christi, quase sendo linchado pelos participantes da peregrinação, logo eles, os fiéis que celebravam o corpo de um deus. Como montar este corpo que vai de encontro a multidão frente ao corpo sem nudez (mesmo quando nu) de Jesus? Para Flávio, a beatitude gera uma espécie de seguidores do invisível e afasta o homem do encontro de um Deus que é corpo - apetite e fome - numa seita que leva quase a uma patologia: “O comportamento de uma procissão sobre o domínio de um chefe invisível é parecido com o comportamento de outras aglomerações chefiadas” (CARVALHO, 2001). Ou seja, a religião, nesses moldes é, mais uma vez, lei. No campo da arte, da estética, o problema para ele é entrarmos em um campo científico sem que isso leve a um encontro com o outro: “O problema estético hoje não é mais a abstração lírica cheia de impasses lógicos, mas pertence aos domínios da psicopatologia e de uma ciência que ainda está por ser inventada e que pode bem se chamar psicoetnografia.” (CARVALHO, 1936)

Talvez por isso, a principal obra de Flávio de Carvalho (1973), “A Origem Animal de Deus”, esteja tentando recuperar uma divindade que esteja, ao mesmo tempo, colada ao nosso corpo, à nossa história, à tradição e possibilidade de dar a volta nos campos, tanto da arte quanto da história, para engendrar um novo corpo: o íntimo como divino (ou seja,

novamente um extimo – íntimo e mítico, e por isso violento) e uma divindade que seja apetite, corpo lançado. Um corpo e um Deus, talvez, de origem animal:

É no aparelho digestivo onde nascem os deuses do mundo. (...) É pela fome que o homem entra em contato com o mundo animal e vegetal que ele devora e o ato de devorar é a primeira religião do homem. A memória do apetite é estereotipada antes de qualquer outra. Apetite é religião. (CARVALHO, 1973, p.9).

É evidente que esse aspecto da fome da divindade, ressaltada por Carvalho, traz à tona a questão antropofágica moderna brasileira, em que metamorfosear-se no outro, à partir do contato idílico dos corpos, resulta em uma possibilidade de potência:

O ato de fê consiste na carícia bucal e intestinal. Este elementar contato e modificação de energias, pela repetição, gera a Fé e cria o apetite, isto é, a ânsia para ter Fé. Mastigando a natureza ele tem Fé e acredita nessa natureza. É pelo intestino e pelo sexo que o homem entra em contato íntimo com a natureza: devorando a natureza ele perpetua-se. Admitindo como incontestável um animal inferior na ascendência do homem, não parece haver objeções plausíveis para admitir também uma origem animal idêntica ao Deus que é em si um subproduto de suas necessidades anímicas e cerebrais do homem. (CARVALHO, 1973, p. 11,12)

Ora, temos um Deus, agora, como subproduto das "necessidades anímicas e cerebrais do homem", ou seja, uma transcendência ligada àquilo que é terreno, animal. Creio que todo esse esforço conceitual de Flávio de Carvalho está ligado intimamente a sua forma artística, na tentativa de compor uma arte de experiência íntima e coletiva. E esta não é a única aproximação entre Flávio de Carvalho e Verônica Stigger: a própria autora faz justaposição de ideias ao dedicar um poema (poema?) a Flávio:

(Flávio de Carvalho)
New Color
(Uticity, 13,90)
Lâmina de aço inox
Cabos de polipropileno
Resistentes à máquina
de lavar (STIGGER, 2007, p. 25)

Este poema, se partirmos, em termos de aproximação, às experiências de Flávio de Carvalho, utiliza da experiência para olhar a relação de um íntimo com o outro (o extimo), na medida em que um “público”, por conta da materialidade virtual das novas mídias, se apresenta dissolvido enquanto instância unificadora, produtora, a todo instante, de identidades, mas que, ainda assim, pode ser vista através de individualidades que se justapõe de forma coral. O biografismo coral - uma alteridade composta por vozes de

muitos e de um – antropofagiza, em uma espécie de fagocitose ficcional, inclusive nomes de nossa literatura nacional, como em seu último trabalho, *Opisanie Swiata* (2013).

Flora Süssekind, ainda no artigo publicado em “O Globo”, destaca que, em uma obra coral, como a de Verônica: não há unicidade nem multiplicidade, enquanto categorias estanques, mas “vozes díspares” que, de certa forma, se assemelham ao proposto pela arte do ready-made:

“[Ela] assinala um processo de composição via ‘ready-made’ — como é o seu em “Destinos” (extraído das linhas de ônibus paulistas) ou “Luana”, de “Gran Cabaret Demenzial”, em toda a seção “Histórias da Arte” de “Os Anões”, nos reclames, conselhos caseiros, ilustrações de época que irrompem, vez por outra, em “Opisanie Swiata”, e se mantêm ali, soltos, desencaixados, quase coisas, como Bopp, o senhor Andrade, Opalka, cujo decalque obrigatório cria uma espécie de relevo, de rugosidade, em narrativa enganosamente ligeira, plana.” (SUSSEKIND, 2013).

A proposta da imagem do “ready-made” é pertinente na medida em que Verônica, no papel de curadora de museus, está a todo tempo sendo confrontada com uma materialidade da arte para além da palavra: o objeto como matéria fatalmente interfere na matéria da palavra. Por exemplo, como se poderia pensar nesta instância de “rugosidade” do poema? Talvez esteja no procedimento de semi-autoria ou na possibilidade de uma autoria múltipla, como um mosaico? Ou seja, um enfraquecimento do indivíduo e do coletivo ao mesmo tempo? Ou, pelo contrário, o coral como possibilidade de potência entre que o um é múltiplo e o múltiplo é uno? Ou, no fim das contas, o que está se propondo seria uma desautoria, um desnome e uma desindividuação, a partir do procedimento coral?

Pode-se pensar, então, em uma autoria como traição, como um crime: uma negativa ou uma resistência. Mas afinal, de quem é a posse do poema e de quem é a posse do corpo? Quem pode ver o poema e quem pode ver o corpo? O crime, o obsceno – o fora da cena – está no poema ou no corpo? Creio que entre corpo e poema o que destaca Stigger é que corpo e poema coincidem e, por isso, em uma ordem cuja nudez é vetada e apenas se vê o que se despe diante da veste, o corpo se torna fetiche, banalidade.

O procedimento de Verônica, então, se dá em uma autoria que deseja encontrar esse corpo limite e ver até onde é possível ir, a fim de que corpo e bios – o biografismo – sejam simultâneos, a partir de montagens que alucinam sua própria história – dentro do espaço daquilo que é exposto. Talvez seu trabalho como curadora de exposições lhe dê essa quase sacro-profana pergunta: como subir aos olhos e à pele – olhos que não veem e tato que não racionaliza – aquilo que é do espaço íntimo?

Stigger, em diversas de suas narrativas, usa personas, figuras, que são nada mais do que enunciações, desdobramentos de um eu vazio, vozes entre o ouvido e o (h)ouvido, eventos da língua e materialidades que como índices ativam este “eu”. Em geral, as anedóticas históricas desenrolam-se com naturalidade até que, de repente, uma cabeça explode, alguém é espancado, alguém se dá um tiro e, não raro, pedaços de corpos e secreções corporais são dadas a ver em uma parede, num pedaço do chão, entre outros. Como em “200m²”:

Verônica estava trífeliz (sim, ela era gaúcha) com seu apartamento novo no centro. O amigo Donizete, mineiro, organizou um chá de panela para celebrar a compra. Verônica e Eduardo (seu marido também gaúcho) prepararam pães, patê, bolos e sangria para a noite de sábado. O apartamento ficou cheio de gente. Todos estavam encantados com a amplitude das peças. No meio da festa, Verônica foi até a cristaleira, pegou a pistola que herdara do avô, colocou-a na boca e disparou. Seus miolos foram parar na parede azul. Então, como combinado, Eduardo leu um conto que ela deixou - e que, como sempre, ninguém compreendeu. (STIGGER, 2007, p. 28).

O ato de atirar na cabeça não pode ser visto de maneira ingênua. A cabeça, no que se chama humano, é aquilo a que se dá nome, aquilo que contém o rosto, a parte em que se atribui a razão, o pensamento: a parte pela qual alguém se reconhece e é reconhecido. Verônica, ao atingir a cabeça, atingir também, todas essas instâncias e se volta contra esta hierarquia: sem a cabeça, o que resta?

Atirar-se na cabeça é, também, mais um gesto de exposição do êxtimo, neste caso em sentido material: dar a ver as vísceras, aquilo que há por dentro, a massa que compõe o que seria “humano” que é apresentado como “um corpo comum”, além disso, é também ir de encontro a ideia de autoria e propor novamente esta coincidência entre coletivo e indivíduo, interior e exterior.

Por fim, pode-se dizer que, de certa forma, a escrita de Verônica diz respeito a um corpo exposto na res-pública – na coisa pública – algo como um lançar-se diante de um coliseu, numa jaula de leões ou na beira de um abismo, torna-se caça, talvez de maneira antecipatória ao que viria a ser a virtualidade das redes sociais. Tal exposição total de uma violência para com o seu corpo se estabelece como uma escrita que se dá numa zona de fronteira, de risco na e com a vida. Nota-se que, naquilo que se inscreve na obra, estamos sempre diante de não-autoria-íntima-pública-monológica-coral. É tudo absolutamente simultâneo, através de cortes abruptos. A própria Verônica Stigger (2013), em entrevista sobre a obra “Delírio de Damasco” (2012), nos dá uma pista do procedimento de seu trabalho: “Acredito que um certo momento da nossa sociedade está inscrito nessa

sequência de frases. Por isso, gosto de pensar que o que fiz foi uma espécie de arqueologia poética do presente” (STIGGER, 2013).

Esta arqueologia do presente, do seu presente e de um presente coletivo, simultâneo, é tal qual a ideia que tratamos acima, de uma etnografia íntima, de relação direta com a alteridade. Verônica descobre o outro na violência de seu corpo, e por isso, é capaz de habitar o mundo, promover zonas de contato, e nesta pista, descobre inclusive um outro eu para se imaginar e um outro para, dialogicamente, se lançar em direção à vida. Por fim, creio eu, ela descobre que suas biografias são, pelo menos no papel, seu parque de diversões artístico.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua*. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987

_____. Pequena história da fotografia. In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985b, p. 91-107.

CARVALHO, Flávio de. *A Origem animal de Deus e o Bailado do Deus Morto*. São Paulo: Ed. Difusão Europeia de Livro, 1973.

_____. A única arte que presta é a arte anormal. *Diário de S. Paulo*, 24/9/1936. Fundo Flávio de Carvalho/CEDAE (Centro de Documentação Alexandre Eulálio), Unicamp.

_____. *Experiência nº 2*. Rio de Janeiro: Nau, 2001, p. 16.

FARINELLI, Franco. *A Invenção da Terra*. Tradução Francisco Degani. São Paulo: Editora Phoebus, 2007

FREY, THALLES. *Diretrizes Profanas nos Trajes de Flávio de Carvalho e Márcia X*. In: <http://performatus.net/flavio-de-carvalho-marcia-x/>

KAFKA, Franz. *O veredicto / Na colônia penal*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 292.

SÜSSEKIND, Flora. Objetos Verbais Não Identificados. In: *Prosa* (Blog do jornal *O Globo*). Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>

LIMA, Cristina. Entrevista - Veronica Stigger: 'As frases contêm elementos que fazem o leitor pensar, imaginar o que pode estar ali por trás'. In: http://www.nosdacomunicacao.com.br/panorama_interna.asp?panorama=492&tipo=E

MORESCHI, Marcelo. Flávio de Carvalho em Exposição. In: *Sibila*, ano 18, 10 de maio de 2012. Disponível em: <http://sibila.com.br/cultura/flavio-de-carvalho-em-exposicao>

MOREIRA LEITE, Rui. *Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação*. São Paulo: ECA/USP, 1994. Tese de doutorado.

PIRANDELLO, Luigi. *Vestir os Nus*. Tradução Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

STIGGER, Veronica. *Os Anões*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Delírio de Damasco*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.