



A ESTÉTICA ABJETA DE VERONICA STIGGER

VERONICA STIGGER'S ABJECT AESTHETIC

Bruna Fontes Ferraz¹

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Resumo: A produção literária da escritora Veronica Stigger pode ser considerada pertencente ao que Flora Süssekind (2013) classificou como “objetos verbais não identificados”, ou seja, experimentos literários de difícil classificação por ressaltar um cruzamento de vozes, ruídos e gêneros que se consolida como uma tendência da literatura brasileira contemporânea. Diante dessa literatura que visa a transgredir a norma, este trabalho busca refletir sobre a configuração de uma estética abjeta em *Gran cabaret demenzial* (2007), por tocar em temas como a deformidade, o monstruoso, a mutilação, a sexualidade e o despedaçamento dos corpos. Baseando-nos, sobretudo, no pensamento de Sigmund Freud e Julia Kristeva, discutiremos sobre o limiar entre o humano, o abjeto e a literatura.

Palavras-Chave: Estética abjeta; Literatura brasileira contemporânea; Veronica Stigger.

¹ Endereço eletrônico: bruna.fferraz@gmail.com.

Abstract: *Veronica Stigger's literary production may be considered a part of what Flora Süssekind classified as "unidentified verbal objects", that is, literary experiments that are difficult to classify because they emphasize a crossing of voices, noises and genres, which consolidate itself as a trend in contemporary Brazilian literature. Regarding this literature that aims to transgress the norm, this paper seeks to reflect upon the configuration of an abject aesthetic in *Gran cabaret demenzial* (2007), by touching on themes such as deformity, monstrosity, mutilation, sexuality and the dismemberment of bodies. Based mainly on the thought of Sigmund Freud and Julia Kristeva, I discuss the threshold between human, abject, and literature.*

Keywords: *Abject aesthetic; Contemporary Brazilian literature; Veronica Stigger.*

Claro está que o mundo é paródia pura.
Georges Bataille

Veronica Stigger inicia seu *Grand cabaret demenzial* (2007) com um conto paradigmático sobre seu próprio processo de criação artística. Domitila, personagem que dá título ao conto, enquanto passeia de carro com o namorado num domingo à tarde, tem seu corpo literalmente despedaçado: primeiro, ao tentar tocar em um poste, perde dois dedos; em seguida, perde o próprio braço; ao sair do carro, tem suas pernas esmagadas ao ser arremessada para a outra parte da pista, após ter sido atropelada por um ônibus; e, por fim, mutila os próprios seios. A fragmentação do corpo de Domitila realça a própria fragmentação do texto de Stigger: este também é um corpo em pedaços, arruinado, monstruoso.

A imagem do dilaceramento evidencia uma técnica recorrente à poética da escritora gaúcha²: sua intenção de desfigurar a forma humana, trazendo, à narrativa, um tom ao mesmo tempo cômico e lancinante, grotesco e perverso. Se, por um lado, a impossibilidade da cena narrada causa estranhamento e

² Em seu livro mais recente, *Sombrio Ermo Turvo* (2019), publicado pela editora Todavia, a temática do despedaçamento continua presente na estética de Stigger, embora em menor intensidade do que se apresentava nos contos de *Gran cabaret demenzial*. "A pele", por exemplo, conto que integra *Sombrio Ermo Turvo*, descreve um personagem que sentia tanta aversão aos pelos que os removeu de todo o seu corpo, "em favor de uma feição que fosse pura pele" (STIGGER, 2019, p. 40). Assim, contra todo e qualquer pelo indesejado que lhe aparecia, esse personagem, cujo nome desconhecemos, "forçava o polegar e o indicador em pinça para dentro de sua pele", abrindo, assim, "uma ferida exangue, limpa e escura" (STIGGER, 2019, p. 40).

aversão ao leitor, por outro, o contrassenso parece emergir não pelo dado fantasioso e absurdo que impera nos contos de Stigger, mas pela sensação de uma realidade imperante, esmagadora e cruel.

Domitila e seu corpo desfigurado não podem ser lidos simplesmente como uma metáfora. A fragmentação da consciência humana e, conseqüentemente, do corpo, considerada um dos princípios fundadores da modernidade, é levada por Stigger às suas últimas conseqüências: o corpo literalmente em pedaços anuncia um sintoma da contemporaneidade.

O despedaçamento é característico da própria literatura contemporânea que tem, entre suas práticas, a dissolução de gênero textual, do limiar entre ficção e realidade, fantasia e história, intercambiando suas partes numa imagem monstruosa. A poética de Stigger insere-se, portanto, nessa literatura do despedaçamento, do sintoma, do resto e do abjeto, que marca a produção recente da literatura brasileira; esse corpo sem nome e sem unidade que Flora Süssekind (2013), apropriando-se da expressão de Christophe Hanna, chamou de “objetos verbais não identificados”.

Os experimentos literários de Veronica Stigger são de difícil classificação por ressaltar um cruzamento de vozes, ruídos e gêneros textuais que se consolida como uma tendência da literatura brasileira contemporânea. Atenta às cenas das ruas, ao que escuta por aí, Stigger utiliza o próprio cotidiano, seus restos, seus fragmentos, seus lixos e burburinhos, como matéria literária. Procedimento exercitado ao extremo em seu projeto intitulado “Pré-Histórias”, fragmentos de conversas ouvidas na rua, reunidas e publicadas pela editora Cultura e Barbárie em *Delírio de Damasco* (2012).

Em “Pré-histórias: uma arqueologia poética do presente”, Stigger observa que as frases e pedaços de conversas que escutava de seus familiares e de estranhos giravam em torno de uma tríade: sangue, sexo e grana. Essa mesma tríade, no entanto, não frequenta somente as conversas brasileiras; as

obras da escritora gaúcha, mesmo o seu romance *Opisanie Swiata* (2018b), estão carregadas de cenas violentas, cruéis, eróticas e abjetas.

Voltemos, portanto, ao conto “Domitila”. Se a referência à realidade é, por um lado, questionada pela impossibilidade da cena descrita, pela impossibilidade de sobrevivência da protagonista após se colocar em inúmeras situações de perigo que acarretam no esmagamento de partes do seu próprio corpo; por outro, a realidade entra em curto-circuito em sua relação com a ficção. Isso se deve não porque o conto seja lido como uma metáfora ou pelo pacto ficcional estabelecido entre o leitor e o texto, mas porque, mesmo retratando uma história absurda, ainda assim ele escancara uma realidade cruel, embora comum e cotidiana.

O absurdo descrito no conto de Stigger não invalida a presença de aspectos que fazem parte da nossa realidade. O tema da automutilação, por exemplo, tangencia o conto “Domitila”, personagem que parece encontrar o abjeto em seu próprio corpo. O corpo de Domitila, antes mesmo de ser significável, é repellido, é expulso, é despedaçado, como atesta o seu incômodo final:

Domitila se arrasta até o banheiro. Despe-se com uma certa dificuldade. Pega sua gilete com a única mão e, com a inaptidão comum aos destros forçados a usarem a mão esquerda, concentra-se para fazer cortes profundos em torno dos mamilos de ambos os seios, bem em cima dos talhos que ela vem produzindo diariamente ao longo das últimas 3 semanas e 4 dias. Desta vez, a parte de cima do mamilo esquerdo entorna. Domitila sorri e pensa: “Mais uns dias, e eles caem”. (STIGGER, 2007, p. 13)

O procedimento literário de Stigger parte, portanto, do “questionamento da realidade pela ficção ao mesmo tempo que [...] questiona a ficção pela irrupção do real nos limites do texto” (STIGGER, 2015, s/p). Essa dissolução de fronteiras entre realidade e ficção é, pois, outro sintoma da literatura contemporânea, ou das “literaturas pós-autônomas”, como registra Josefina Ludmer:

Porque essas escrituras diaspóricas não só atravessam a fronteira da “literatura”, mas também a da “ficção” (e ficam dentro-fora nas duas fronteiras). E isso ocorre porque reformulam a categoria de realidade: não se pode lê-las como mero “realismo”, em relações referenciais ou verossimilhantes. Tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia (muitas vezes com algum “gênero literário” enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo). Saem da literatura e entram “na realidade” e no cotidiano, na realidade do cotidiano (e o cotidiano é a TV e os meios de comunicação, os blogs, o e-mail, internet, etc). Fabricam o presente com a realidade cotidiana e essa é uma das suas políticas. A realidade cotidiana não é a realidade histórica referencial e verossímil do pensamento realista e da sua história política e social (a realidade separada da ficção), mas sim uma realidade produzida e construída pelos meios, pelas tecnologias e pelas ciências. É uma realidade que não quer ser representada porque já é pura representação: um tecido de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteiores a um sujeito que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmático. (LUDMER, 2010, p. 3)

Como descrito por Josefina Ludmer, as “literaturas pós-autônomas” reformulam a categoria de realidade. Essa técnica também é praticada por Stigger, que vai da realidade à ficção e vice e versa, tomando, para isso, a forma da autoficção. Exemplo paradigmático dessa estratégia é o texto “Imagem verdadeira”, que encerra o livro *Os anões* (2018a). Ao reproduzir a certidão de nascimento de Verônica Antonine Stigger, a autora desdobra-se em um sujeito de ficção, ou seja, torna-se personagem de sua própria obra, mesclando, para isso, dados reais e fictícios. No entanto, se o elemento ficcional poderia aludir para a presença do falso e da mentira no tecido verbal, o título do texto – imagem verdadeira – rompe essa noção, ao elevar a construção imaginária ao patamar de verdade.

A realidade é, pois, reformulada por Stigger em suas obras; o presente é por ela produzido e manipulado, apropriando-se do cotidiano, do virtual, do fantasmático e do potencial, numa postura antropofágica: come o que lhe interessa, fabricando um objeto literário inclassificável e monstruoso. Por isso, em suas obras, não há uma coincidência exata com a realidade histórica

referencial, nem seus textos apresentam um padrão formal. Fascinada pelo abjeto, Stigger perverte a língua, o texto, o livro.

Além disso, Josefina Ludmer chama atenção para o entrecruzamento de gêneros literários nas “literaturas pós-autônomas”, que enxertam gêneros dentro de outros gêneros, numa imagem que faz lembrar as famosas matrioscas, também conhecidas como bonecas russas. O já citado “Imagem verdadeira” (STIGGER, 2018a, p. 56-57) toma as características formais de uma certidão de nascimento, gênero enxertado em outro, o miniconto, ou conto anão, como a epígrafe de Carlos Drummond de Andrade – que abre o livro *Os anões* – nos faz pensar: “É um continho bobo, anão, contente da vida. Vai no meu bolso. Não o leio para ninguém” (ANDRADE, 1981 *apud* STIGGER, 2018, p. 3).

Gran cabaret demenzial também segue o mesmo entrecruzamento de gêneros textuais, característica que marca as “literaturas pós-autônomas”, segundo definição de Ludmer. Um livro de contos, conforme advertido pela ficha catalográfica, mascarados sob a forma de conferências, receitas, poemas, peças teatrais³; textos que desfilam por um cabaré, onde imperam a loucura, a excentricidade, a exaltação; porém as atrações principais dividem espaço com as secundárias, e estas emergem de esquinas escuras, escancarando a realidade do cotidiano como se saída de uma reportagem de TV:

PIAUÍ
Morreu
atropelada
pelo
Machado de Assis.
(STIGGER, 2007, p. 121)

³ A mesma estratégia composicional, que reúne vários gêneros textuais em um livro, foi também adotada em *Sombrio Ermo Turvo* (2019), livro que dista 12 anos de *Gran cabaret demenzial* (2007). No entanto, enquanto neste prevalece o tom cômico e humorístico, embora ácido e satírico, naquele o tom sombrio e fantasmagórico adquire relevo.

Do texto que encerra *Grand cabaret demenzial* escorre sangue, tal como em “Domitila”, mas seu lado mórbido é substituído pelo tom jocoso e trivial com que a morte foi apresentada ao leitor: na rua Piauú em São Paulo, uma pessoa morreu atropelada pelo ônibus da linha Machado de Assis.

Podemos afirmar, assim, apropriando-nos mais uma vez das palavras de Ludmer, que a obra de Stigger “não quer ser representada porque já é pura representação” (LUDMER, 2010, p. 3). É construída por meio de um tecido de palavras e imagens dilacerantes, brutais e assombrosas, que chocam o leitor ao escancarar-lhe as imagens abjetas do cotidiano que ele insiste em manter veladas. Essa heterogeneidade discursiva e imagética impõe-se ao olhar, pois também o livro quer mostrar-se.

Do latim *monstrare*, uma das etimologias da palavra “monstro” seria justamente “mostrar”, “exibir”. Os livros de Stigger apresentam esse apelo: livros-monstros, livros por mostrar-se. No entanto, a concepção monstruosa de sua obra vai além da diagramação dos textos, pretende mostrar algo além do que é visto, pretende mostrar igualmente o irreal verdadeiro e o real simulado. Esse é, portanto, um dos artifícios utilizado pela autora para criar efeitos inquietantes em seu leitor, deixando-o na incerteza sobre a origem de determinada história, se seria completamente fantasiosa, ou se haveria uma espécie de âncora que a ligaria ao real, denunciando estigmas da sociedade, como há em *Delírio de Damasco* (2012).

Ao se basear nesses estilhaços, a escritora gaúcha conduz para a cena literária aquilo que a sociedade expeliu, rejeitou, buscando, nos restos, nos excrementos, material para a escrita. Por isso, os textos de Stigger são, comumente, classificados como “estranhos” ou “inquietantes”. Freud, ao investigar o sentido da palavra alemã *unheimlich*, traduzida para o português como “inquietante” por Paulo César de Souza para a mais recente edição da Companhia das Letras, recupera as acepções conferidas a essa palavra em

vários dicionários de língua alemã e de línguas estrangeiras. Confrontando o sentido de *unheimlich* ao seu oposto, *heimlich*, constata que há uma nuance de significado em comum entre os dois termos:

Somos lembrados de que o termo *heimlich* não é unívoco, mas pertence a dois grupos de ideias que, não sendo opostos, são alheios um ao outro: o do que é familiar, aconchegado, e do que é escondido, mantido oculto. *Unheimlich* seria normalmente usado como antônimo do primeiro significado, não do segundo. (FREUD, 2010a, p. 338)

Os textos de Stigger são, pois, *unheimlich* por colocar em evidência tudo aquilo que deveria permanecer secreto, oculto, lidando com temas como o horror, a violência, o despedaçamento dos corpos, a castração e o escatológico. A autora lida com temas abjetos, ou seja, com temas que foram repelidos, expulsos pela sociedade por causar horror e asco. Assim, ao reconhecer que a nossa cultura é delineada por temas abjetos, Stigger percebe neles um polo de repulsão e atração: aquilo que é expulso é também, inconscientemente, desejado.

A abjeção, segundo Julia Kristeva, é “aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras” (KRISTEVA, s/d, p. 4). Ao transgredir os limites culturalmente impostos, escancarando as interdições e os temas tabus, Stigger joga com o impróprio, cuja conotação admite tanto o sentido de “aquilo que não convém” quanto o de “impuro”.

Impróprio é também outro conto de *Gran cabaret demenzial*, “Olívia Palito”, que narra a história dos habitantes de uma cidadezinha descritos como “bem baixinhos, [e] com cabeças desproporcionalmente grandes e redondas” (STIGGER, 2007, p. 59). A sociedade desses homúnculos, cujos hábitos os assemelhavam ainda mais, vivia em equilíbrio até que “nasceu um menino diferente: cabeça perfeitamente harmonizada com um corpo longilíneo” (STIGGER, 2007, p. 60).

No entanto, a coexistência entre os “compridos” e os “baixinhos” não foi pacífica, estes “se enfezaram e decidiram botar os compridões em seus devidos lugares” (STIGGER, 2007, p. 62), passando a chamá-los de Olívias Palito. Não contavam, porém, com a reação de seus rivais: “Quando os pequeninhos enchiam por demais o saco, os compridões se sentavam nos cabeções deles e soltavam um peido de se ouvir na China” (STIGGER, 2007, p. 63). A vingança dos homens compridos culminou com a penetração daquela imensa cabeça em seu próprio ânus, num primeiro momento por acidente, depois por prazer.

A aceção explicitamente sexual e escatológica desse conto intensifica a tensão existente entre os dois grupos que viviam nessa cidadezinha e, se a relação entre eles evidencia um contraste, tal sensação de estranhamento vai se revelando cada vez mais familiar. A começar pelo fato de os bebês com corpo longilíneo terem sido gerados por pais baixinhos. Poderíamos pensar, então, com Freud, que os “compridos” seriam o duplo dos “baixinhos”, projetados para fora do Eu como algo estranho.

O grupo de “compridões” não era, portanto, uma novidade ou uma mudança pela qual passava a comunidade de baixinhos, “mas algo há muito familiar à psique, que apenas mediante o processo da repressão alheou-se dela” (FREUD, 2010a, p. 360). Por isso, o reencontro sexual/escatológico entre essas duas partes (o Eu e seu duplo) passou a ser objeto de desejo tanto dos “baixinhos” quanto das Olívias Palito:

[...] pouco mais de uma semana depois, um habitante jurou de pezinhos juntinhos, para um grupo de apavorados reunidos junto ao coreto da praça, que viu um baixinho se dirigir à noite, por sua própria vontade, à esquina em que costumava ficar de tocaia aquela Olívia Palito que primeiro se sentou num cabeção. Outro nanico contou ao prefeito que também vira um conhecido – ele achava que era o açougueiro, mas não tinha certeza – ir ao encontro das Olívias Palito. Até o prefeito fora visto aproximar-se de uma esquina disfarçado de esquimó. (STIGGER, 2007, p. 65)

Reflexo de um desejo sexual, os “baixinhos” passaram a gostar de frequentar o ânus das Olívias Palito, porque, embora parecessem estranhos uns

aos outros, eram na verdade familiares demais, por isso a sensação de prazer, como se tivessem retornado ao antigo lar. A aversão inicial que sentiam marca, portanto, não a diferença física entre os membros dos dois grupos, mas a própria origem familiar que os unia, o reprimido que retorna, conforme Freud:

“Amor é nostalgia do lar” [*Liebe ist Heimweh*], diz uma frase espirituosa, e quando, num sonho, pensamos em um local ou uma paisagem: “Conheço isto, já estive aqui”, a interpretação pode substituí-lo pelo genital ou o ventre da mãe. O inquietante [*unheimlich*] é, também nesse caso, o que foi outrora familiar [*heimisch*], velho conhecido. O sufixo *un*, nessa palavra, é a marca da repressão. (FREUD, 2010a, p. 365)

Outra imagem curiosa presente nesse conto refere-se à primeira ocorrência da penetração da cabeça de um “baixinho” no ânus da Olívia Palito:

Assustado e sentindo uma ardência terrível, o compridão deu um berro inesquecível (e o baixinho também, mas o dele ninguém ouviu por razões óbvias). E saiu correndo com os braços para o alto e a cabeça do baixinho entalada na bunda. O compridão corria e berrava ao mesmo tempo, arrastando aquele corpúsculo como uma cauda de dinossauro. O baixinho se agarrava como podia nas nádegas da Olívia Palito numa tentativa desesperada de se manter erguido: suas perninhas curtas eram incapazes de acompanhar os passos largos daquela gazela maluca. (STIGGER, 2007, p. 63-64)

Essa imagem, grotesca, monstruosa, apresenta uma contraposição entre o rosto e o ânus, de modo que este ascenda à posição de destaque, enquanto o rosto seria rebaixado àquilo que não se dá a ver, que se mantém escondido. Tal inversão estabelece, no entanto, um conflito entre o desejo e a interdição. Por isso os textos de Stigger incomodam: eles são mais do que uma brincadeira de mau gosto, politicamente incorreta, eles escancaram alguns temas tabus, reprimidos por seus próprios leitores.

Se, por um lado, o ânus é o lugar de repulsão e eliminação de algo que pode ser considerado repugnante, ao menos para os adultos, por outro, segundo Freud, “a entrega do excremento em favor (por amor) de alguém se torna, por sua vez, o modelo da castração, é o primeiro caso da renúncia a um pedaço do próprio corpo, para ganhar o favor de alguém que se ama” (FREUD,

2010b, p. 75). No caso do conto em questão, poderíamos pensar que a renúncia, a castração, foi feita no momento de separação entre “os baixinhos” e “os compridões”, tal como a criança separa-se de suas fezes; por isso a imagem – cômica, repulsiva – da união da cabeça de um ao ânus de outro evidencia uma possibilidade de reconstituição.

Ainda seguindo a linha freudiana, a reconstituição entre “baixinhos” e “compridões”, por meio da junção da cabeça ao ânus, pode ser lida por meio de um jogo entre desejo e interdição: ao desejo anal, anunciado no período mais precoce da infância, opôs-se uma proibição de executar esse desejo, por meio do discurso que ressaltaria o lado abominável e repugnante desse ato. A proibição foi aceita, e o desejo, reprimido. Porém, tudo que é recalcado retorna, de modo que, no conto de Stigger, o prazer desse reencontro supera a proibição, ao escancarar uma imagem monstruosa. Gera-se, assim, um comportamento ambíguo, pautado pelo desejo e pela aversão à mesma coisa: “O indivíduo quer executar essa ação – o toque – repetidamente, vê nela o gozo supremo, mas não tem permissão para executá-la, e também a detesta” (FREUD, 2014, p. 72).

Freud, ao definir a palavra tabu, revela-nos seu sentido ambivalente: “por um lado, significa ‘sagrado’, ‘consagrado’; por outro, ‘sinistro’, ‘perigoso’, ‘proibido’, ‘impuro’” (FREUD, 2014, p. 58). A essa ambiguidade justifica-se o misto de atração e repulsão gerado por todo tema tabu: a proibição cultural nos afasta dele, mas há um interesse, uma curiosidade, e o muro da interdição é destruído pela irrupção do abjeto, que reconduz o Eu aos limites execráveis dos quais o Eu se separou. Nas palavras de Kristeva: “O abjeto derruba o muro da repressão e de seus julgamentos. Ele reconduz o eu à fonte dos limites abomináveis dos quais, para ser, este se separou – ele o reconduz ao não-eu, à pulsão, à morte” (KRISTEVA, s/d, p. 14).

É nesse sentido que a escritora gaúcha mostra o “irreal verdadeiro”, quando o véu da fantasia cai e deixa vir ao nosso encontro algo abominável,

que até então acreditávamos ser pura invenção imaginativa – delirante, ridícula –, gerando-nos um sentimento de angústia, mal-estar, estranhamento. Mas o desejo interdito, reprimido, que retorna nos contos de *Grand cabaret demenzial*, transforma o inquietante, conforme definição freudiana, numa situação de irresistível comicidade, afinal “rir é uma maneira de colocar ou deslocar a abjeção” (KRISTEVA, s/d, p. 7).

Irreverentes, os textos de Stigger, ao oscilar entre o sem sentido e o real impossível, exigem que se lide com o abjeto, com as ideias de castração e despedaçamento dos corpos, com esse parente do rosto que é o ânus, sem vergonha, sem tabus.

REFERÊNCIAS

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: *Obras completas, volume 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

_____. Erotismo anal e complexo da castração. In: *Obras completas, volume 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

_____. *Totem e tabu: algumas correspondências entre a vida psíquica dos selvagens e a dos neuróticos*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.

KRISTEVA, Julia. *Poderes do horror: ensaio sobre a abjeção*. Trad. Allan Davy Santos Sena. Disponível em: <https://www.academia.edu/18298036/Poderes_do_Horror_de_Julia_Kristeva_Cap%C3%ADtulo_1>. Acesso em: 27 mar. 2020.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. *Sopro*. Trad. Flávia Cera. n. 20. Florianópolis, 2010. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>>. Acesso em 09 jul. 2019.

STIGGER, Veronica. *Gran Cabaret Demenzial*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

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

_____. Pré-Histórias: uma arqueologia poética do presente. *Z Cultural*. Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea. Ano VIII. Rio de Janeiro, 2015.

Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/pre-historias-uma-arqueologia-poetica-do-presente-de-veronica-stigger/>>. Acesso em 09 jul. 2019.

_____. *Os anões*. São Paulo: SESI-SP, 2018a.

_____. *Opisanie Swiata*. São Paulo: SESI-SP, 2018b.

_____. *Sombrio Ermo Turvo*. São Paulo: Todavia, 2019.

SÜSSEKIND, Flora. Objetos verbais não-identificados, *Prosa & Verso*, Jornal O Globo, 21/9/2013. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>>. Acesso em 09 jul. 2019.

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 30 de março de 2020.

Aprovado em sistema duplo cego em: 29 de junho de 2020.