

4 - A microficção entre fragmento e a anotação

Le fragment, émergence circonscrite, une île: il doit être lisible sous le recours à aucun autre (...) par ailleurs, le sens d'un fragment est susceptible de s'enrichir par effets de résonance, de composition, de sa mise en rapport avec l'environnement « contextuel ». (Paul Chamberland, *Le courage de la poésie*, 1981)

A fragmentação dos textos e dos espaços artísticos, muitas vezes associada a uma espécie de nostalgia pela totalidade supostamente perdida no fragmento, tem sido explorada desde a modernidade. No entanto, é com o advento da perspectiva pós-modernista que a unidade de sentido é deliberadamente fragmentada para permitir a coexistência de várias formas de combinatoriedade e re-semantização em cada contexto de leitura. Enquanto a estética da modernidade se centrava na exploração do detalhe, a estética pós-moderna em contrapartida focaliza-se no fragmento como forma de examinar e vivenciar de um outro modo a realidade e o discurso.

Nos diferentes âmbitos que abrangem a cultura contemporânea, sentimos que ela é uma cultura da fragmentação. Contudo, cada uma das partes que a compõem não pode ser analisada isoladamente, devido ao fato de que cada fragmento exige o seu próprio contexto de validação. Dentro dessa perspectiva, pensamos a microficção (desde a autonomia de sua forma até a versatilidade de seu conteúdo) como uma narrativa que desemboca do fragmentário. As microficcões, sejam individuais ou fazendo parte de uma série de brevíssimos relatos, constroem dispositivos através de fragmentos da nossa cosmovisão partindo de uma mudança de escala do tempo, do espaço e do registro da voz narrativa. Estes fenômenos não são exclusivos da microficção ou da narrativa breve, obedecem a uma tendência geral nas artes contemporâneas que procura produzir objetos inacabados que nos permitam vivenciar um processo que está em andamento e, portanto, em pleno devir. A mudança de escala representada pela dispersão minimalista e segmentação da obra artística gera uma comoção no indivíduo que o translada a uma outra noção do tempo e do espaço. A microficção escolhe explorar no leitor esta sensação de

estremecimento através da brevidade e da velocidade da narrativa, provocando uma passagem súbita à contemplação de um outro estágio da realidade em que o fugaz, o fragmentário e o inacabado compõem um modo de apreender o mundo.

Além dos antecedentes da microficção assinalados dentro da literatura, interessa-nos compreender a proposta estética e filosófica imersa nesses textos mínimos. A perspectiva contemporânea do fragmentário permite-nos ver a microficção como uma obra em si que, não obstante, evoca e interage com uma obra maior e ausente que não precisa ser apresentada explicitamente. Essa relação que a microficção estabelece entre o fragmento e o todo não é uma novidade. Dentro do campo literário moderno, esse elo se remonta aos românticos alemães a partir da noção que desenvolveram da escrita e da exigência fragmentária. Desde então até agora esse conceito tem evoluído, apropriando-se de novas ópticas que enriqueceram a sua linha de pensamento. Interessa-nos resgatar essa tradição para ler a microficção como fragmento não somente pela semelhança da forma, mas também pelo processo evolutivo desse gênero que ainda está em debate. Assim como acontece com o fragmento, não há ainda consenso sobre se os brevíssimos relatos são uma obra literária aberta ou fechada ou se eles se encontram na fronteira entre ambos os sistemas. Isto nos incentiva a mergulhar no conceito de fragmento em busca de alguns esclarecimentos sobre a própria microficção.

4.1 Origens da idéia moderna do fragmento

Podemos pensar a microficção como narrativa fragmentária a partir do espaço do inacabado que está em constante progresso. Mesmo assim, ela se erige como uma obra autônoma, com vida própria, que revela um movimento de dissipação em camadas mais profundas da análise. O conceito de fragmento tem sido pensado sistematicamente desde a modernidade. Como gênero literário, ele é associado ao romantismo alemão conhecido como Círculo de Jena, escola de pensamento do final do século XVIII, que deixou um ponto de vista instigante sobre o fragmento. Os irmãos filologistas August e Wilhelm Friedrich Schlegel foram os iniciadores desse movimento (também vinculados ao círculo de Berlim) que concebe a obra de arte a partir do plano do absoluto. O grupo que inicialmente estava constituído por não mais de dez pessoas, entre os quais também se encontravam Novalis e Schelling, é considerado o primeiro movimento vanguardista da história moderna e em cujo seio

inicia-se a publicação do jornal literário *Athenaeum*, espaço de exploração de pequenos textos que hoje conhecemos com o nome de fragmentos⁷⁰. A breve existência do *Athenaeum* se iniciou entre 1797-98 e prolongou-se até 1800. Durante esse período publicaram-se nele aproximadamente 450 fragmentos de forma anônima e coletiva, alguns deles atribuídos a Novalis, uma grande parte a Schelling e outros tantos de duvidosa autoria. A escrita fragmentária do grupo não se limitou a essa publicação, pelo contrário, ela atravessa todo o romantismo. Separadamente Schlegel trabalhou numa série de fragmentos que são conhecidos como *Idéias* (escritos mínimos de corte filosófico-religioso), enquanto Novalis faz algo similar em *Grão de Pólem*.

Vislumbra-se na escrita fragmentária dos românticos alemães um embrião ou antecedente da microficcão pois, dentro dos paralelismos que podemos traçar entre esses textos, além do formato breve, sobressaem a voz narrativa impessoal e a temporalidade outra que se desenvolve principalmente em temáticas de índole filosófica. Não obstante, interessa-nos resgatar aqui o sistema de pensamento por trás do fragmento romântico, a sua relação com o todo que eles chamam de Obra e o argumento que os leva a considerar esses textos como autônomos e, portanto, como uma obra em si.

O pensamento dos precursores do romantismo alemão (que se baseava na idéia de fraternização a partir de uma escrita fragmentária, coletiva e anônima) surgiu como resposta ao racionalismo da Ilustração e à lógica kantiana que desvinculava o sujeito do objeto de forma tal que “a coisa em si” não era apreendida pelo homem por ser ela um ente alheio ao Ser. Eles propunham a superação do pensamento racional através da reunião do interno e externo por meio da obra de arte, uma obra autolimitada, que convidava a uma reconciliação entre o intelecto e o sensível. Essa era a preocupação romântica por trás da “Flor Azul”, símbolo do intangível que aparece no romance inacabado e fragmentário de Novalis (Heinrich von Ofterdingen), e que também transparece num dos seus tantos fragmentos⁷¹ em que se percebe uma mistura de moral proveniente do aforismo com ecos da inversão através

⁷⁰ Ainda que o fragmento seja conhecido como um gênero romântico por excelência, não é uma invenção do Círculo de Jena. Schlegel recebe a revelação do fragmento da primeira publicação de *Pensamentos, Máximas e Anedotas* de Chamfort, publicado postumamente em 1795. Através dele, o gênero e o motivo do fragmento remetem a toda a tradição de moralistas ingleses e franceses que por meio da publicação dos *Pensamentos* de Pascal, nos remontam ao “gênero” cujo paradigma é erigido em toda a história moderna, pelos Ensaio de Montaigne. In: (PENNA, 2004)

⁷¹ Novalis (1772-1801), profeta do romantismo escreveu duas séries de fragmentos entre 1795 e 1800 (que se conhecem como *Fragmente*, parte deles publicados em 1798) em que se misturam anotações, aforismos e comentários breves sobre filosofia, estética e literatura nos quais expressa as principais questões que preocupavam este primeiro romantismo.

do humor característico de nossa microficcão: “Quando vires um gigante, examine antes a posição do sol, não seja ela a sombra de um pigmeu” (trad. própria).

Os românticos alemães teorizaram sobre o fragmento sem definí-lo formalmente. Para nomeá-lo, freqüentemente utilizavam o vocábulo alemão *bruchstück* que significa trecho ou peça quebrada. O fragmento era visto por eles como uma forma precisa e determinada que estava intimamente vinculada com o projeto geral do Sistema que idealizaram: o da obra absoluta, harmônica, universal e de tom místico na qual encontra-se a vida do espírito da qual todos os indivíduos fazemos parte. Esta obra verdadeira é um *organon*, algo vivo e individualizado que se distingue da obra da poesia ou da filosofia. Ela é simultaneamente arte isolada e obra de arte deformada por um sistema de fragmentos que desenha os traços dessa mesma configuração fragmentária (os contornos da obra) e que determinam a sua fisionomia absoluta. Assim, no fragmento se encontraria a verdade de toda obra. Consideravam o fragmento uma fração que merece atenção não pela fratura que produz, mas pelo desenho das bordas dessa fratura que o definem como uma forma autônoma, sem interessar-lhes tanto a uniformidade ou a deformidade da ruptura.

A problemática sobre as vertentes do fragmento são extensas e podem dar lugar a um estudo mais pormenorizado do assunto num outro espaço. Contudo, em síntese, podemos dizer que nos primórdios do modernismo havia duas correntes a partir das quais se pensava o fragmento no nível filosófico. Por um lado, estava a tradição de Diderot (1713-1784) que apresenta o fragmento com o valor de uma ruína. Aqui, tanto a ruína como o fragmento têm a função de monumento ou evocação, como uma unidade viva de uma grande individualidade, seja ela autor ou obra. Por outro lado, em contraposição a esse ponto de vista filosófico, estava a postura do fragmento literário tal como o considerava Montaigne, que é o oposto do exaustivo e que, portanto, corresponderia à idéia do inacabado mais próprio da modernidade. Dentro dessa última linha se encaixaria a perspectiva romântica para quem o fragmento é visto como um projeto, uma projeção imediata daquilo que ele inacaba (a obra), mas que ao mesmo tempo já é uma individualidade em si. O fragmento 206 publicado no *Athenaeum* contém uma tentativa de definição desse conceito: “Pareil à une petite oeuvre d’art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson» (LABARTHE e NANCY, 1978:126)⁷². O fragmento é visto como uma pequena obra, uma miniatura ou microcosmo da obra

⁷² “Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante, perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho”, tradução realizada por Penna (2004) do francês.

em cuja observação manifesta-se uma espécie de abertura a verdades mais íntimas, ou seja à introspecção e ao subjetivo.

Mesmo quando o fragmento é percebido como uma fração, a sua multiplicidade não é subtraída da dispersão através da implosão da obra. O caráter plural do fragmento forja-se na visão de obra como total e infinita. Ao resumir-se em cada fragmento os contornos dessa obra, converge nele o infinito em potência enquanto atualidade da obra. Portanto, tal como o pontuam Labarthe e Nancy em *L'Absolu Littéraire* (1978), o fragmento é concebido como uma espécie de *work in progress*. Algo que está em constante processo de gestação, sempre em poiesis. Em termos da narrativa, poderíamos definir o fragmento como uma semente literária que nasce para ser dispersa, e que contém o absoluto em si provocando um processo contínuo de gestação da obra. A obra moderna que os românticos concebiam estava caracterizada pela individualidade radical e representada pela sensibilidade interior. Se o fragmento é parte da obra absoluta e infinita e ela é orgânica, então o fragmento também pertence à ordem do orgânico. No entanto, como o orgânico é principalmente auto-formação, ou seja, a forma verdadeira do sujeito, então a fragmentação também resulta ser uma forma da subjetividade. Labarthe e Nancy observam no conceito de fragmento trabalhado pelos românticos um puro pensamento hegeliano. Despontam dessa idéia de fragmento elementos constitutivos da microficção contemporânea ao intuir-se já nessa época a importância de provocar a operação da subjetividade a partir da detecção desse todo tácito presente nesse bloco narrativo. Em suma, um pedaço solto e errático que leva inscrito em si a obra e que podemos interpretar como toda uma tradição literária no caso da microficção.

A fragmentação é compreendida como um ato de separação dessa parte do todo mas, ao continuar pertencendo a ele, cada fragmento é percebido como uma obra em si. É por isso que resulta essencial na idéia romântica de fragmento a questão da individualização que termina criando uma definição circular do mesmo. Ele é uma parte da obra e ao mesmo tempo pode ser visto como uma pequena obra de arte. No entanto, a obra fragmentária em termos românticos não é absolutamente Obra. Precisa-se primeiro compreender a relação do fragmento com a Obra para compreender a individualidade que lhe é própria. Entra neste ponto a questão do gênero pois a individualidade fragmentária combina com a multiplicidade inerente às categorias desses blocos. Não se lança ou publica um único fragmento, senão uma série deles o que nos leva a pensar na sua contextualização. Apesar dessa multiplicidade, a totalidade fragmentária dos românticos não conta com um centro.

Ele pode ser encontrado em toda parte, reafirmando-se assim a legitimidade de cada fragmento na sua individualidade. Contudo, a totalidade plural dos fragmentos não compõe um todo, ela simplesmente replica o todo, o próprio fragmento em cada um deles criando-se uma espécie de jogo de espelhos.

Ainda que inacabado, há na concepção do fragmento como obra em si uma tendência a acreditar que ele é fechado. Os românticos partiam da idéia de que nessa totalidade há uma essência que se desdobra em um todo-separado (o fragmento) que é o indivíduo, enquanto que para cada indivíduo há infinitas definições reais. Essa correlação não explica como essas infinitas definições se geram. A impressão que deixam as idéias dos românticos é a de que elas se forjam na fragmentação como ato de separação. Não obstante, subsiste na sua preocupação primária de integrar o mundo sensível ao objetivo um movimento de interação entre sistemas mesmo que ele não seja explícito. É por isso que o conceito romântico de fragmento, diferentemente do que acontece com a microficção, nos deixa a sensação do não estabelecimento de diálogo entre as partes. Entretanto, na relação dialética do fragmento com o todo abre-se uma janela à passagem do dialógico. O pensamento romântico não é sistemático, já que o próprio sistema deve ser apreendido ao implicar o fragmento (como individualidade orgânica) a própria Obra ou organon. Não há nos românticos uma teoria da obra como fragmento, ainda que haja alguns vestígios disso naquilo que deixaram escrito. Contudo, quando os românticos pensam a Obra (divina) como organon e indivíduo (obra), automaticamente ela também é concebida como obra de arte definida com precisão pelos sistemas de fragmentos, por meio da configuração e contornos que ajudam a dar-lhe fisionomia absoluta e, portanto, infinita.

Dessa maneira, o fragmento funciona inscrevendo-se fora da obra e completando-a, simultaneamente. O interessante do sistema de pensamento romântico é que ele se constrói como uma literatura absoluta. Um sistema que é visto como uma poesia que precisa ser apreendido no lugar mesmo da sua produção. Labarthe e Nancy pontuam que a origem do romantismo e, portanto, do organon é uma conseqüência do caos que se evidenciava nas obras de arte da época da revolução francesa. Schlegel afirma num fragmento póstumo que nós somos seres orgânicos em potencial, caóticos e fragmentários (LABARTHE e NANCY, 1978: 72). No entanto, a tarefa do romantismo poético não é a de absorver o caos, mas a de produzir e gerar a obra a partir da desorganização.

Nesse sentido, o fragmento seria o gênero da paródia da construção da obra que termina por reenviá-la a um cenário caótico. O acabamento puramente teórico do sistema é impossível porque o infinito teórico permanece assintótico. Assim, o infinito em ato translada-se à infinitude da obra de arte. Por outro lado, como a exigência fragmentária não exclui a totalidade, resulta inerente à obra romântica a idéia de interrupção e disseminação. Segundo Maurice Blanchot, há no pensamento romântico alemão uma “desobra”, uma inoperância jamais nomeada, mas que se insinua por todos os interstícios da obra romântica (LABARTHE e NANCY, 1978: 80). Essa inoperância não seria o inacabado (o fragmento), mas a interrupção do fragmento.

A perspectiva romântica do fragmento desabrocha o espírito de aprofundar o conhecimento e a exploração do segmentado ao exibir o vínculo da parte com o todo sem que por isso se deixe de perceber a individualização que cabe a cada um desses blocos. Não há na gênese do fragmento romântico uma idéia de destruição ou de erosão como na idéia de ruína de Walter Benjamin, herdeiro e contestatário da demasiada sinóptica visão romântica. Benjamin, em lugar de partir do todo para pensar o fragmento, inicia o seu percurso diretamente pela parte. No ensaio sobre o tradutor⁷³, utiliza a imagem dos cacos estilhaçados de um vaso para pensar a tarefa do tradutor, como alguém que tem a responsabilidade de juntar e colar os fragmentos que constituíram o vaso, mas que já seria outro. Por trás da idéia dos cacos encontra-se a imagem de um mundo que sempre foi fragmentado e que constantemente estamos procurando interpretar a partir da reunião dos restos remanescentes. Somente na confrontação desses fragmentos é que se percebe a constelação do vaso ideal, desse todo em potência, que não pertence a um tempo paralisado, mas a um tempo eterno. A imagem benjaminiana de juntar os cacos resulta análoga à da escrita fragmentária, em que cada peça é uma parte desse todo que existe nela em potência. Ela nos ajuda a pensar nas obras formadas por fragmentos e nos fragmentos que têm em si obras completas em potência, e que inclusive podem construir novas obras ou séries narrativas dependendo de sua contextualização. O próprio *Livro das passagens, Paris século XIX* de Benjamin, os romances collage de Cortázar, alguns escritos do Bolaño como o caso de *Amberes* –para citar alguns exemplos– ou os volumes escritos explicitamente ao redor da microficção encaixam-se perfeitamente nessa concepção. Ao longo de toda a sua obra, Benjamin cita a idéia de colecionador que compara com a tarefa do tradutor e até do historiador. Podemos apoiar-nos nela

⁷³ BENJAMIN, Walter. **A tarefa do Tradutor**. Rio de Janeiro, UERJ, 1992.

para ver o fragmento narrativo como uma busca da verdade do “objeto narrado” inserido numa nova constelação. Idéia que em Benjamin funciona como a impossibilidade de nos encontrarmos com uma totalidade recuperável. Nesse sentido, cada fragmento –dependendo da luz que o ilumina e da formação da constelação – é único e irrepetível.

Todavia precisamos somar a essa idéia de fragmentação elementos presentes em pensamentos posteriores, para extrair desta noção as características e potencialidades que a microficcão atual nos oferece como fragmento narrativo.

4.2 O fragmento em Blanchot: a ausência da obra e do tempo

O romantismo diferencia-se do idealismo metafísico através da teoria da obra, ou seja no pensar a obra como ausência da obra. Quando nos referimos aos antecedentes literários da microficcão, mencionamos os contos breves de Kafka como uma das influências que forjaram a narrativa breve contemporânea. Entre os vários estudiosos que analisaram a obra do escritor tcheco, destaca-se a análise que Blanchot faz de seus textos a partir da idéia de fragmento. Ele percebe na presença do fragmentário em Kafka o indício que marcava uma certa ausência ou falta. Em *A parte do fogo* (1949), Blanchot menciona que a presença dessa falta na obra de Kafka é sempre imanente, apresenta-se como algo acidental, como um esquecimento que, no entanto, é incorporado ao próprio sentido que ela pretende mutilar. Assim, os fragmentos que compõem esses textos anunciam uma obra na qual nada falta. Uma obra inteira feita de desenvolvimentos minuciosos que se interrompem subitamente como se não houvesse mais nada a dizer:

Nada lhes falta, nem mesmo essa falta que é o seu objeto, não é uma lacuna, é o sinal de uma impossibilidade que está presente em toda parte, e jamais admitida. Impossibilidade da existência comum, impossibilidade da solidão, impossibilidade de se limitarem essas possibilidades. (BLANCHOT, 1997: 14).

Essa interpretação do fragmento se constrói ao redor da idéia de ausência da obra, como um inacabado que foi ideado como tal, que não carece de nada e que, portanto, tem valor por si mesmo. No entanto, percebe-se ainda nessa concepção ressonâncias da ruína benjaminiana, como algo do passado que se resgata no presente outorgando assim um aspecto ainda mais instigante ao fragmento. Nestas observações sobre a fragmentariedade da obra kafkiana revela-se uma espécie de

doença, semelhante àquela que se percebe na idéia do duplo, por meio da qual uma possibilidade misteriosa e criativa faz que assome tanto um sentido negativo como positivo no mesmo texto narrativo: “De tanto explorar o lado negativo, ele (Kafka) lhe dá uma chance de se tornar positivo, uma única chance, uma chance que nunca se realiza totalmente e através da qual seu contrário sempre transparece” (BLANCHOT, 1997:14). Essa operação de revelação do positivo através do manejo artesanal do negativo inspirou escritores como Borges e Cortázar, que por sua vez são influências diretas da microficcão contemporânea. Muitas das pequenas narrativas, sobretudo aquelas que exploram a revelação de um momento epifânico por meio de um texto enxuto, conciso e de virada surpreendente ou fantástica, resgatam a forma que o próprio Kafka utilizava para manipular a sua própria escrita.

A escrita fragmentária não é para Blanchot um simples aspecto que analisa em Kafka. Ele escolhe sobretudo explorar as particularidades do fragmento na sua própria obra. É em 1962, em *L'Attente l'oublie*, que Blanchot incursionará nesse tipo de escrita associando-a à idéia de divisão e de interrupção. Logo em *L'Amitié* (1971) e em *A conversa Infinita* (1969) -ainda que estes textos não estejam totalmente escritos em fragmentos- evoca a presença do fragmentário como forma de expor idéias. A sua preocupação pelo fragmentário está ligada a uma busca pessoal de escrever de um modo diferente o compromisso político que tanto estava em voga no decênio 58-68⁷⁴. A escrita anônima dos graffitis que observa na rua no maio francês o surpreende ao perceber na economia da palavra a oportunidade de expressar uma alteridade anônima que a liberta de si mesma ao alcançar um estágio de liberação.

Segundo Hopennot (2001), havia para Blanchot 4 tipos de fragmentos: 1) o fragmento que não é mais que um momento dialético de um vasto conjunto; 2) a forma aforística, concentrada, obscuramente violenta que, no estágio de fragmento, já é completa; 3) o fragmento vinculado à mobilidade da busca, ao pensamento viajante que se realiza por meio de afirmações separadas e que exigem, ao mesmo tempo, essa separação; e 4) uma literatura de fragmento que se situa fora do todo, seja porque o todo já está realizado (aqui Blanchot está pensando numa literatura do fim dos tempos), seja porque junto às formas da linguagem nas quais o todo se constrói e se fala (a palavra do saber, do trabalho e da salvação) há o pressentimento de uma palavra outra. É esta última categoria a que nos interessa para analisar a

⁷⁴ Blanchot considerava que houve uma ruptura, uma interrupção da História que se manifestava numa mudança radical de ver o mundo e que precisava, portanto, de uma nova forma de expressão que desse passo à escrita coletiva. Será principalmente em *Revue Internationale* (projeto em que se envolve por dois anos, e que se interrompe) que Blanchot expressará a necessidade ideológica da escrita fragmentária.

microficção, pois esta literatura da que nos fala Blanchot está feita de uma palavra que liberta o pensamento de ser constantemente pensamento com a esperança de ser uma unidade, ou seja, uma palavra que exige uma descontinuidade essencial, tal como no caso de Kafka.

Nesse sentido, Blanchot-escritor procura no fragmento uma escrita que questione o mundo e a própria escrita, uma escrita que se abra ao diálogo, à palavra plural, a uma escrita em que as possibilidades são múltiplas e ilimitadas, assim como o expressa em *A conversa Infinita*: “a palavra já não se apresenta mais como uma palavra, mas como uma visão liberta das limitações da visão” (BLANCHOT, 2001:68). Acaso não é esta a palavra que persegue a microficção, uma escrita fora do discurso que o replica e o modifica com plena liberdade de expressão?

Não obstante, é em *L'écriture du desastre* (1980), série de mini-ensaios escritos em forma fragmentária em que dá acabamento à sua perspectiva sobre o fragmento:

L'écriture est déjà (encore) violence: ce qu'il y a de rupture, brisure, morcellement, le déchirement du déchiré dans chaque fragment, singularité aiguë, pointe acérée. Et pourtant ce combat est débat pour la patience. Le nom s'use, le fragment se fragmente, se délite. La passivité passe en patience, enjeu qui sombre. (BLANCHOT,2006:78).

Se a escrita é violência, o fragmento é para Blanchot sinônimo de ruptura. Ao estar toda palavra pertencente ao fragmento e toda reflexão fragmentária sujeitas a uma reiteração e a uma pluralidade infinita, esse tipo de escrita torna-se a representante mais fiel da era da suspeita que vivemos, onde o mundo já não é sustentado por certezas, e o tempo das afirmações está acabado. Essa suspeita é para Blanchot uma espécie de intermitência que torna possível o devir na medida em que a descontinuidade assegura a continuidade do entendimento. A ruptura interrompe e traz à luz aquilo que permanecia oculto, esse lado negativo que está mencionado em Kafka, e que permite prosseguir com uma apreensão das coisas de forma mais acabada e completa. Assim, a ruptura, ao mesmo tempo em que fragmenta e perturba, mantém o jogo da palavra comum dando-lhe sentido, mas também revelando o sentido comum do horizonte. “Interromper-se para entender-se e entender-se para falar” como diz em *A conversa Infinita*, pois a escrita fragmentária em Blanchot é, sobretudo, uma opção ideológica e, portanto, política. Ela se impõe, é uma necessidade que desenha uma ruptura que não é somente estética, mas que corresponde a um tempo outro em que se associaram pensadores tais como Levinas,

Derrida, Foucault ou Deleuze. O tempo da escrita fragmentária de Blanchot é o tempo da “ausência de tempo” que foge de toda a apreensão e no qual o presente não tem presença, o passado está mais presente que o próprio presente e onde o futuro, que pertence ao passado, não tem porvir. É assim que a escrita fragmentária coloca-se numa posição com potências privilegiadas, pois ela é a interrupção, a ruptura, e paradoxalmente, também é o tempo da repetição, da insistência, da escrita circular que regressa à sua origem como se nada tivesse acontecido salvo as palavras libertadas, anônimas e sussurrantes. Enfim, uma escrita intermitente como arte da fuga. Na repetição do fragmento esconde-se um ritmo de espera como ausência do horizonte, e na espera também se esconde o sofrimento e a experiência do tempo. Uma temporalidade suspensa como aquela na que se sustenta a microficção. Não obstante, a idéia de violência ligada à questão do fragmentário e que está presente tanto na escrita das ruas parisienses como também na obra de Kafka e do próprio Blanchot é de alguma maneira suavizada na microficção. Essas primeiras escritas incorporam a dor do alumbramento desse embrião que tinha se concebido nos primórdios da modernidade, e muito antes ainda. O momento da microficção é algo posterior, é a escrita da luz entrando pelos olhos, da redescoberta lúdica do mundo quase de forma infantil, mas na qual transparece um saber acumulado geração após geração.

Blanchot liga a questão do fragmento ao do neutro em *Nietzsche e a escrita fragmentária* (1966-67)⁷⁵, mesmo quando esse vínculo já estava sendo desenvolvido em *A conversa infinita* e posteriormente em *L'écriture du desastre*, pois é justamente a escrita fragmentária, uma descontinuidade inerente à acidentalidade da narrativa, a que melhor nos permite compreender o neutro como sendo nem afirmação, nem negação, nem ausência nem presença, nem subjetivo nem objetivo. O neutro, ao não ser performativo e, portanto, ao carecer de poder, desestabiliza e desorienta a palavra. É por isso que a escrita de Blanchot não questiona, mas se questiona atraindo aquilo que é desconhecido, deixando-o nesse estado e renunciando a qualquer posição de poder. Ao não ter começo nem fim, o fragmento está sempre no meio. Como se estivesse fora do tempo e da linearidade, quebra em silêncio a unidade e a continuidade do logos.

Do mesmo modo que os românticos alemães, Blanchot concebe o fragmento como uma totalidade, ainda que esteja inacabado. Não obstante, para este último, cada fragmento expressa e constitui um todo limitado e, ao mesmo tempo, a ausência

⁷⁵ Ensaio publicado em *Nouvelle Revue Française* n. 166 (Dec. 1966) e n. 169 (Dec. 1967)

dessa mesma totalidade. Em suma, para Blanchot o fragmento é o lugar do risco, pois não nos remete a uma teoria ou a uma prática específica de interrupção ou de ruptura.

L'écriture fragmentaire serait le risque même. Elle ne renvoie pas à une théorie, elle ne donne pas lieu à une pratique qui serait définie para *l'interruption*. Interrompue, elle se poursuit. S'interrogeant, elle ne s'arroe pas la question, mais la suspend (sans la maintenir) en non-réponse. Si elle prétend n'avoir son temps que lorsque le tour –au moins idéalement- serait accompli, c'est donc que ce temps n'est jamais sûr, absence de temps en un sens non privatif, antérieur à tout passé-présent, comme postérieure à toute possibilité d'une présence à venir. (BLANCHOT, *L'écriture du désastre*: 98)

A nossa interpretação da microficcão deve muito ao pensamento de Blanchot, pois nela percebemos o anonimato e a temporalidade outra que o filósofo francês observa no fragmento isolado e não narrativo. Contudo, a neutralidade do fragmento se atenua na microficcão, sobretudo naquelas narrativas humorísticas ou paródicas, pois no humor há já uma postura e uma ideologia que se afirma. Mesmo assim, o neutro subsiste nas camadas mais profundas e livres da escrita microficcional, pois ela formula aquilo que não se diz abertamente, que se sugere com sutileza, mas que somente ao ser mediada pela conexão com o outro, com o pensamento do leitor, encontra a possibilidade de algum sentido. Contudo, o conceito de fragmento de Blanchot nos chama a atenção ao compasso de espera que há por trás da repetição, sendo ali onde se forja essa temporalidade outra com a qual costuma trabalhar a microficcão. Esses textos breves e ficcionais nos colocam frente à impossibilidade e ao esquecimento da obra de forma voluntária. Já não tanto para vivenciar o indizível, mas para nos submergir em tudo aquilo que já foi dito e que pode ser visto de uma forma diferente. Não concebemos a idéia de pensar a microficcão sem levar em conta a essência do fragmento elucidada por Blanchot. Assim como os românticos alemães partiram do todo para compreender o fragmento, Blanchot (como também Benjamin) partem do fragmento para intuir esse todo ausente. A narrativa do filósofo francês transcorre entre a conversa e o fragmento, no qual este último parece ser o resto de uma conversa impossível. Vemos a microficcão como um passo além, ela está consciente dessa falta, a recria constantemente e prolifera sabendo-se portadora dessa semente totalizadora que parecia perdida. Parece superar-se na microficcão a idéia da ruptura violenta que respondia a uma determinada época e circunstâncias que estimulam a escrita de Blanchot. Não porque a nossa época seja menos violenta, mas porque a microficcão adaptou-se à ausência da obra. Talvez a nostalgia perdure nela,

mas em vez de purgar a dor, esta nova idéia de fragmento representada pela microficção e pelas escritas fragmentárias contemporâneas em geral procura reconstruir a totalidade a partir da construção de novas cosmogonias. Já não buscam enfatizar tanto o momento da ruptura como o risco a que elas se submetem para encontrar novos sentidos e sensações na disjunção de planos que no momento da dor primária lhe segue.

4.3 A microficção e o fragmento como anotação

Há vários recursos que Roland Barthes analisa dentro da literatura e que são aplicáveis à nossa análise da microficção, entre eles as nuances da voz e o conceito de *tilt* mencionados anteriormente. Barthes pensa a escrita como algo transitivo e vê na relação texto-autor-leitor uma meia voz que não pertence a ninguém, mas que produz um dialogismo entre as entidades fazendo vibrar várias subjetividades dentro dela. No entanto, o conceito do neutro em Barthes está vinculado à forma em que a microficção trabalha o tempo, como um movimento em suspenso em que se apóia esse momento epifânico da literatura. Uma experiência imanente que se relaciona com o que ele chama de *epoché* (noção vinculada à filosofia cética e também fenomenológica) a partir da qual somente podem-se mostrar figuras ou imagens do neutro, porque ele não pode ser falado. A questão do neutro em Barthes está vinculada à do fragmento e isso nos leva a pensar a microficção a partir de um outro prisma, o da anotação e da pulsão de escrever.

A exploração da microficção certamente começou para muitos escritores como uma anotação. Luisa Valenzuela nos fala de sua experiência no prólogo de *Brevs*:

Empecé a praticar este ágil arte sin saberlo, de muy joven, cuando em Radio Municipal a mediados de los '60 tenía um micro (apócope para microprograma, justamente) que llamé de *Cuentículos de magia y otras yerbas*. El concepto de microrrelato como tal todavía no circulaba entre nosotros, los apodé los miniminis y solo me animé a rescatar un par de ellos al publicar mi primer libro de cuentos. Transcurrieron muchos años, y años muy duros, y cierto día en medio del horror de la dictadura militar descubrí unas raras perlitas perdidas en mis cuadernos de notas. En pleno 1979, a punto de partir con la intención de no volver, me entregué a un necesario autovandalismo y empecé a diezmar mi biblioteca. Había libros imposibles de llevar y entonces les arrancaba las páginas o capítulos sin los cuales no podría seguir viviendo o al menos trabajando.... Era

una tarea dolorosa, hasta que empecé a espulgar mis propios cuadernos y entre el material ya usado o inusable o intransportable fueron apareciendo unos brevísimos textos, como sombras de algo que nunca sería, como reflejos que insinuaban historias más allá de sus escasas palabras. (VALENZUELA, *Brevs*: 9)

Algo semelhante acontece com Marina Colasanti, que conta que começou a trabalhar nos textos curtos sem motivos aparentes, eram anotações ou idéias para histórias futuras. Nunca tinha ouvido falar da microficção, nem tinha tido contato com esse tipo de relato em outros autores, até que um dia decide mostrar alguns deles ao seu marido, Affonso Romano de Sant’Anna, quem lhe adverte que tinha algo diferente em mãos e a incentiva a continuar trabalhando. Assim nasceram as microficcões que compõem a trilogia.

A anotação está intimamente ligada à idéia de contingência, uma vez que essa escrita do acaso é para Barthes o fragmento por excelência. No entanto, se analisamos a microficção a partir da perspectiva da anotação, também podemos vinculá-la com uma escrita do gozo⁷⁶. Textos que não bastam ser re-lidos pois, de alguma maneira, ainda que simbólica, precisam ser reescritos para serem compreendidos, porque são textos inacabados. Essa escrita do gozo implica um outro tipo de prazer, o da perda, pois é um texto que provoca perder-se enquanto o estamos lendo e refletindo sobre ele. É um texto que ainda que ínfimo e pequeno não descansa e não deixa de se movimentar e, portanto, está condenado à repetição, ora na leitura ora na própria escrita. A microficção, assim como acontece com a anotação, prolifera de forma incessante sobre temáticas semelhantes vistas de diferentes ângulos. O movimento de repetição está ligado para Barthes à pulsão da morte. A microficção recria essa pulsão de maneira sutil, humorística e múltipla como uma alternativa que nos ajuda a lidar com ela. Um texto que morre no inacabado, mas que renasce no início da próxima narração num movimento que parece prolongar-se infinitamente.

Como fragmento e como anotação, a microficção é uma espécie de *punctum* nômade que atrai a nossa sensibilidade a um algo, um detalhe do relato, mesmo quando ele não é o centro da narrativa, pois o fragmento é em si uma figura, uma imagem, um *punctum* constante que pode inclusive incluir um outro *punctum* dentro de si como numa estrutura de mise-en-abyme. A microficção, assim como o

⁷⁶ A escrita do gozo é aquela que se evidencia em textos possíveis de serem escritos e ilegíveis e se contrapõe à escrita do prazer, a daqueles textos considerados legíveis e que estão prontos para ser “consumidos”.

fragmento, está em contínuo movimento puxada pela velocidade, fugacidade e brevidade. Eles não pertencem a um corpo único ou homogêneo, cada fragmento tem autonomia e independência para se relacionar com outros fragmentos. Não há neles, assim como não há na microficcão, uma essência de narrativa horizontal e hierarquizada. Ao contrário, o vínculo de poder entre eles é inexistente porque não há um único centro. Em princípio, essas frações de textos se relacionam entre si no abstrato, cabendo ao leitor realizar as conexões. Mesmo assim, há associações que aparecem com mais evidência como a relação do duplo nas microficcões paródicas, ainda que este último texto seja lançado novamente ao universo do fragmento como um novo original.

A microficcão e o fragmento apóiam-se no ponto de vista panorâmico que Barthes privilegia na literatura. Ele serve como uma porta sem interior onde os planos e os volumes não têm profundezas e tornam-se totalmente extensivos. Tudo se junta numa imagem proliferante que abole a interdição entre o detalhe e o conjunto, pois eles vêm tudo num tempo só. Nessa superposição de imagens sem profundidade dá-se o que Barthes chama de *Tilt*. É dentro dessa forma panorâmica que se inscreve a reescrita paródica de algumas narrativas microficcionais em que prima a sensação de que nada se acumula no relato. Tudo é original, inclusive essa reescrita na qual esse primeiro todo, como diria Blanchot, aparece ausente. Nesse sentido, pensamos a microficcão de um parâmetro textualista, em que a obra é um texto aberto e podem-se estabelecer relações intertextuais do relato com outras obras, assim como de um discurso com outros discursos evocados, mas sempre ausentes.

Neste ponto vale a pena voltar novamente ao haikai japonês, texto que chama a atenção de Barthes pela procura que nele se faz de uma depuração da realidade e também pela posição de duplo, da realidade como objeto e da realidade percebida como um sujeito, que o poema encarna. No gesto do haikai, diz Barthes, não há lirismo mas também não há mimesis. Não existe nele nem interior nem exterior. Há uma força suspensa no gesto. Já não se trata aqui de interpretar aquilo que se diz e se nomeia, mas de compreender o que ocorre na beira do não ocorrer. Esta suspensão do gesto traça uma certa correlação entre o haikai e a microficcão, pois enquanto o relato breve se localiza no sujeito (tendo em conta que muitas vezes o objeto é subjetivado de alguma forma nesses relatos) o haikai trata do objeto. Este último se movimenta entre o sujeito e o mundo vivido não como uma realidade representada, mas como uma realidade realizada e, portanto, há também contingência nele. Justamente nessa noção de realidade realizada sustenta-se a experiência estética do

fragmento e da microficcão, assim como também o fazem muitos dos textos híbridos contemporâneos.

A anotação tem a ver com a prática de anotar, como um esboço ou traço. Barthes vincula a imagem de anotação ao fragmento como forma pura para, a partir dela, apreender o gênero romance⁷⁷. Na anotação, há uma passagem, um movimento, de uma forma breve a uma longa, sendo que esta última estaria em potência já na primeira anotação. Ela seria a primeira pedra de um caminho que pode ou não conduzir-nos a algum fim, mas que na busca da fabulação ou da ficção já se revela narrativa. Barthes analisa a anotação como um índice enquanto que vê no haikai uma forma exemplar de anotação do presente, como um ato mínimo de enunciação, uma forma ultrabreve, uma frase que anota um elemento tênue da vida “real” presente, concomitante (BARTHES, 2005: 47). O haikai, ao descrever, interessa-se pelo signo, pois procura amarrar um resto existencial do objeto dando espaço à analogia entre o texto breve e a fotografia. É o *punctum* o que interessa, a singularidade e materialidade desse signo, e não o *studium*, pois é no *punctum* que se dá a tração afetiva. Um afeto que não é orgânico ou parte de um todo. É algo que nos toca e nos perfura, da mesma forma como o faz a visibilidade ótica da imagem. Assim, o haikai, como a anotação, o fragmento e a microficcão podem ser vistos como uma escrita que arranca um pedaço da realidade, trazendo-o para dentro da concretude da escrita através do *Tilt*. Há ali uma captura instantânea do sujeito, do objeto e do contexto em que se encontram. No entanto, diferente do que acontece no haikai, a microficcão, por ser uma narrativa, não é totalmente uma anti-interpretação. Ela se comporta como um ponto de inflexão e de bifurcação de interpretações e sentidos. Mesmo assim, a microficcão conserva para si a essência de ser uma anotação.

A relação entre anotação e microficcão é algo também presente na obra de Shua, como exemplo, observa-se principalmente em *Botánica del caos* uma série dispersa de relatos relacionados a questões relativas às dietas, à preocupação e à obsessão pelo emagrecimento. Isso se percebe em “Métodos para bajar de peso”:

Enyesar las mandíbulas o coserlas con alambre, dejando apenas el lugar suficiente como para que pase una pajita por la que se absorben los líquidos, o cortar una parte del intestino delgado o aspirar o cortar la grasa corporal (lipoaspiración, lipoescultura) o endeudarse por tantas libras de carne como sea

⁷⁷ Aqui se abre toda uma problemática entre o movimento elíptico e catalítico, ou seja, entre concentração e expansão ou dissipação.

necesario, tener el valor y la honradez de no recurrir a Porchias. (SHUA, *Botánica*:108)

A série segue com “La dieta estricta”, “El arte de la lipoescultura” y “Obesos anónimos”, relatos que parecem ter sido um prelúdio para *El peso de la tentación* (2007), romance que descreve o mundo da obesidade e das dietas para emagrecer inspirado em parte numa história familiar. Evidentemente nem todas as microficcões foram criadas a partir de uma anotação que tem como objetivo uma obra maior. Muitas devem ter nascido como breves relatos, enquanto que outras tantas poderiam ter começado como um ato de anotação, como um simulacro para uma escrita por vir. De uma forma ou de outra, o que aproxima a essência da anotação à microficcão é a sua não intenção explicativa, nem mesmo de interpretação, pois elas são inteiramente discurso no qual se pressentem ressonâncias de velhos e novos relatos. Esses ecos não se revelam de forma firme e contundente, neles se destaca a tenuidade do inacabado, que inclusive podemos associar àquilo que Calvino chama de leveza, e que funciona como um indutor de uma certa “verdade”.

O texto breve provoca fascínio não somente pelas nuances do inacabado, mas também pela imagética que desafia a nossa atenção visual ao atrair, no seu pequeno formato, o nosso olho para a página. Imediatamente ele é ligado à idéia de detalhe e do *punctum* fotográfico. Para saboreá-los, sejam eles haicais, microficcões ou textos fragmentários, precisamos vê-los escritos rodeados de uma área em branco, suspensos na solidão da página, pois a forma breve, sozinha, na sua inteireza e finitude, forma um único diagrama. Na microficcão, esse encantamento perdura página a página na repetição de uma forma reconhecida que parece reproduzir-se ou dissipar-se prolificamente. O espaço à sua volta termina tendo tanta importância como a palavra em si. O ar, o vazio que se encontra entre as linhas manifesta-se como esse tempo espaçado e suspenso a partir do qual trabalha o fragmento. No vazio, o não limitado funciona como a sua moldura.

Na brevidade do fragmento concentra-se a energia ou a vibração do mundo. Isso foi percebido tanto pelos românticos alemães, como também por Blanchot ao admirar-se frente ao extrato de verdades incluídas no graffiti dispersos nas ruas do maio francês. Da mesma maneira, Barthes se encanta com essa energia contida na fabricação popular do haicai, assim como o fazem as nossas escritoras ao extrair dos relatos populares a essência das problemáticas da condição humana. O fragmento ocupa-se do todo e do nada simultaneamente, não há um tópico previamente definido por tipo de assunto. Ele surge da espontaneidade que podemos vincular com a idéia

barthiana de escrita como desejo imediato. A escrita breve concentra-se numa necessidade e preocupação atual, mas quando prolifera e se transforma em fragmentos, termina envolvendo-se também na arte do aleatório. No desejo do imediato por trás da brevidade esconde-se sutilmente um espaço afetivo, quase erótico, com a escrita que às vezes está mascarada detrás das camadas de humor e paródia que proliferam na microficção. Uma necessidade de reproduzir mais uma vez essa sensação de vertigem e êxtase nessa revelação que parece estar inacabada e que nos induz a uma perseguição voluptuosa por capturar isso que sentimos por uns instantes de forma palpável, mas que sem dar-nos conta sumiu de nossas mãos e de nosso pensamento. A lembrança dessa relação afetiva é a que nos devolve uma vez mais à leitura da microficção.

As formas breves em geral e a microficção em particular despertam a sensação de estar acendendo uma faísca refletiva que inicia todo um processo imaginativo e fabuloso a partir da fugacidade do texto. Há algo neles que não teríamos pensado em olhar na sua tenuidade se não fosse por essa criação da escrita. Desencadeia-se um *tilt*, um sentimento de “é isso” no momento em que se desenvolve a epifania. Por uns instantes produz-se a suspensão do pensamento, uma espécie de iluminação que nos aclara o sentido das coisas mas que perdemos assim que o efeito passa. Um flash de idéias em que se produz a captura instantânea do sujeito, como chama Barthes. Uma sensação quase alucinógena que nos leva a ler mais um texto em busca de uma nova experiência na materialidade profana da escrita que, no entanto, contém elementos que nos levam pelo caminho de uma revelação “espiritual” que extrapola o ser. Nesse gesto, há uma conjunção paradoxal entre o movimento e a mobilidade, na qual o particular e o absoluto se encontram e o texto moldurado no fragmento se abre.

Na análise que Barthes faz do haikai, o autor chama esses poemas de escrita paratáxica, conceito que Lauro Zavala (2001) usa para descrever a microficção, pois na forma breve desenvolve-se uma elipse, mais ou menos opaca, efêmera mas clarividente, que nos dá a sensação de ter chegado a um estado de hiperconsciência (consciência aguda, pura sem nenhuma interposição). É através do *tilt* como qualidade de emoção que a microficção é capaz de provocar e a partir de uma linguagem e de uma estrutura horizontal que se cria um clima de vertigem e de profundidade concentrado num pequeno formato uma vez que “a forma breve é a sua própria necessidade e a sua própria satisfação: ela não se presta” (BARTHES, 2006: 184). Assim, a forma breve enquanto anotação e fragmentos é percebida como uma “lasca do presente”, uma instantaneidade que apesar de breve não deixa de fazer um

exame dos valores invertidos, desenvolvendo-se portanto um movimento de resistência a partir da escrita. Uma resistência que denota uma atitude frente à literatura e ao mundo nas camadas mais densas do texto que se observam tanto no formato quanto no conteúdo, como acontece na microficcão.