

5 - Entre o fractal e a pós-modernidade

La responsabilidad de una escritura designa una libertad, pero esta libertad no tiene los mismos límites en los diferentes momentos de la historia. Al escritor no le está dado elegir su escritura en una especie de arsenal intemporal de formas literarias. Bajo la presión de la Historia y de la Tradición se establecen las posibles escrituras de un escritor dado. (BARTHES, *El grado cero de la escritura*, p.24)

5.1 A microficção na fronteira do fractal

Há poucas décadas que os críticos e estudiosos de diversas disciplinas repararam na semelhança de interesses entre diferentes tipos de teorias e os discursos literários. Essas observações criaram o espaço para uma visão inter- disciplinar que cada vez está sendo mais aceita no campo da literatura. Encaixariam-se, por exemplo, dentro dessa tendência, o vínculo que Roland Barthes traçou entre conceitos do Taoísmo e algumas características das formas narrativas e poéticas, assim como também o conceito de rizoma extraído da botânica e aplicado ao modelo epistemológico das ciências sociais analisado por Deleuze e Guattari. Por outro lado, temos práticas mais recentes, e talvez menos abrangentes, como a do trabalho do crítico Franco Moretti da Universidade de Stanford (*A Literatura vista de longe* (2008)) que utiliza ferramentas gráficas de análise matemática e estatística, e até conceitos da biologia evolutiva, para explicar mudanças na evolução das estruturas narrativas do romance. Podemos também incluir nessa breve lista as contribuições à análise de narrativas pós-modernistas realizadas a partir da Teoria do caos⁷⁸ no referente ao conceito de não-linearidade aplicado a esses textos, assim como o estudo das metaficções através da geração de múltiplas significações como se se tratasse de um sistema caótico que produz infinitas informações.

⁷⁸ Pode-se dizer que a teoria do caos se originou como um movimento “underground” que rejeitou o postulado fundamental da Ciência: o conceito laplaciano que afirma que, dado o modelo matemático correto e as condições iniciais de um sistema, sempre podemos conhecer de antemão a evolução do sistema com certo grau de precisão, ou seja, podemos prever o futuro. (PEUSNER, 1994)

Gostaríamos de deter-nos rapidamente em algumas noções da Teoria do caos por serem elas fundamentais para compreender a mudança de escala que se produz em narrativas novas como a microficcão. É importante entender que esta teoria, ou ciência como a chamam alguns, tenta romper com o paradigma determinístico e mecanicista da física newtoniana que procurava princípios regentes, universais e eternos, do funcionamento da natureza e nos que a temporalidade era desprezada, instalando uma nova visão do mundo baseada em elementos tais como os processos e formas não-lineares e as simetrias recursivas nas quais a mesma forma geral se repete através de diferentes longitudes de escala enquanto a forma está sendo progressivamente aumentada ou diminuída. Esta é uma nova perspectiva em concordância com a percepção de que a irreversibilidade tem um papel de protagonismo na natureza e que ela se rege muitas vezes por processos espontâneos. Mesmo quando esses sistemas não se comportam da mesma maneira duas vezes seguidas, a teoria do caos nos demonstra que se observamos tais sistemas ao longo do tempo, podemos perceber uma certa ordem que lhe é inerente, ou seja, há uma ordem na aparente desordem do caos. Assim, o caótico já não é mais sinônimo de processos aleatórios, mas de novos e mais profundos níveis de padrões de ordem pois, “reservamos este termo para aqueles processos que são tão sensíveis às condições iniciais, que a informação sobre um passado quase imediato não nos serve para predizer seu futuro, por mais detalhada que ela seja” (PEUSNER, 1994:29). Algumas destas noções têm sido aplicadas ao estudo das ciências sociais⁷⁹ e também da literatura.

Uma das noções principais que a Teoria do caos trabalha é a da idéia de iteração ou repetição que também se encontra presente na geometria de fractais. Essa geometria que contrasta com a clássica de base euclideana foi desenvolvida entre a década de 60 e 70 pelo matemático de origem polaca Benoit Mandelbrot de forma independente à teoria do caos, embora rapidamente tenha sido adotada por esta última como uma linguagem matemática poderosa que ajudava a descrever numa escala muito precisa padrões caóticos. De forma sintética, a geometria de fractais trata de um aspecto da natureza que quase todo mundo tem notado por séculos e milênios, mas que ninguém conseguiu descrever em termos formais matemáticos.

⁷⁹ O trabalho de Ilya Prigogine (prêmio Nobel de química 1977) dentro da Teoria do caos tem provocado um grande impacto nos estudos culturais. Pois a reconceitualização do vazio como um espaço de criação tem tido profundas afinidades com a idéia pós-moderna de realidade construída: se a realidade é construída, então ela pode ser também desconstruída. Nesta reconstituição fica claro que o mundo visto como uma experiência humana resulta da colaboração entre realidade e construção social. Dessa forma, a realidade está sujeita a uma constante revisão, desconstrução e reconstrução.

Mandelbrot começou a estudar uma variedade de fenômenos irregulares da natureza ao final dos anos 50, entre eles o contorno das nuvens, um fenômeno simples de desenho complexo para o qual não existiam elementos geométricos capazes de descrevê-los. Em pouco tempo, percebeu que todas as formas geométricas se originavam nesses padrões já presentes na natureza. A partir dessa observação, ele é incentivado a criar uma nova língua para “falar das nuvens”, para descrever e analisar a complexidade dos formatos irregulares do mundo que nos rodeia.

Mandelbrot cunha o termo fractal a partir do adjetivo latino *fractus*, vinculado ao verbo *frangere* que significa “romper em pedaços”. Portanto, fractal além de assinalar algo fragmentado ou fracionado, também significa irregular, sendo que ambas as idéias já se encontravam na caracterização do fragmento. O aspecto mais sobressalente da forma dos fractais é que seus padrões característicos são encontrados repetidamente em escalas descendentes e, portanto, as suas partes, a qualquer escala, são similares à forma do todo. Precisamente Mandelbrot ilustra esta propriedade de “auto-semelhança” dos fractais rompendo em pedaços uma couve-flor, apontando que por si mesma, cada parte pode ser vista como uma outra pequena couve-flor e, logo, cada pequena parte assemelha-se a toda couve-flor. Pela primeira vez pode-se demonstrar matematicamente que na parte já está inscrito o todo e, portanto, que a parte não somente é um todo em si mesmo, mas que ele é ao mesmo tempo uma réplica desse todo. A principal técnica para construir a matemática e a imagem dos fractais parte da idéia de iteração, repetindo uma determinada operação geométrica uma e outra vez logra-se reproduzir belíssimas imagens por computador. Tal como mencionávamos anteriormente esse processo de iteração é o ponto comum que vincula a teoria do caos com a geometria fractal a ponto de considerar que existe uma dimensão e uma fronteira fractal.

Os avanços feitos por essas teorias inserem-se na tendência generalizada de ver o mundo que nos circunscreve de uma outra maneira e que logicamente tiveram impacto nas idéias e formas artísticas desenvolvidas na contemporaneidade. Entre estas últimas encontra-se a estrutura fragmentária nas artes plásticas, nos audiovisuais, na música e nas narrativas literárias que observamos em alguns romances e que também se manifesta na microficção. A questão da repetição que assinalávamos no fragmento e nas séries microficcionalis pode ser vinculada a uma visão paratática (emprestada da parataxis aristotélica) desses pequenos blocos narrativos. Segundo aponta Lauro Zavala, “uma tendência à fragmentação de uma totalidade de sentido de forma tal que cada fragmento consiga manter uma

autonomia formal e semântica que permita interpretá-lo em combinação com outros fragmentos, independentemente do seu lugar e de sua seqüência” (trad. própria) (ZAVALA, 2001: 88), é cada vez mais visível e palpável nos textos contemporâneos. Ao mesmo tempo, isto estaria em concordância com a forma na qual o fragmento é visto da perspectiva neo-barroca do detalhe e também a continuidade-descontinuidade da estética pós-moderna assim como da sua poética de estrutura aberta e em contaste mutação.

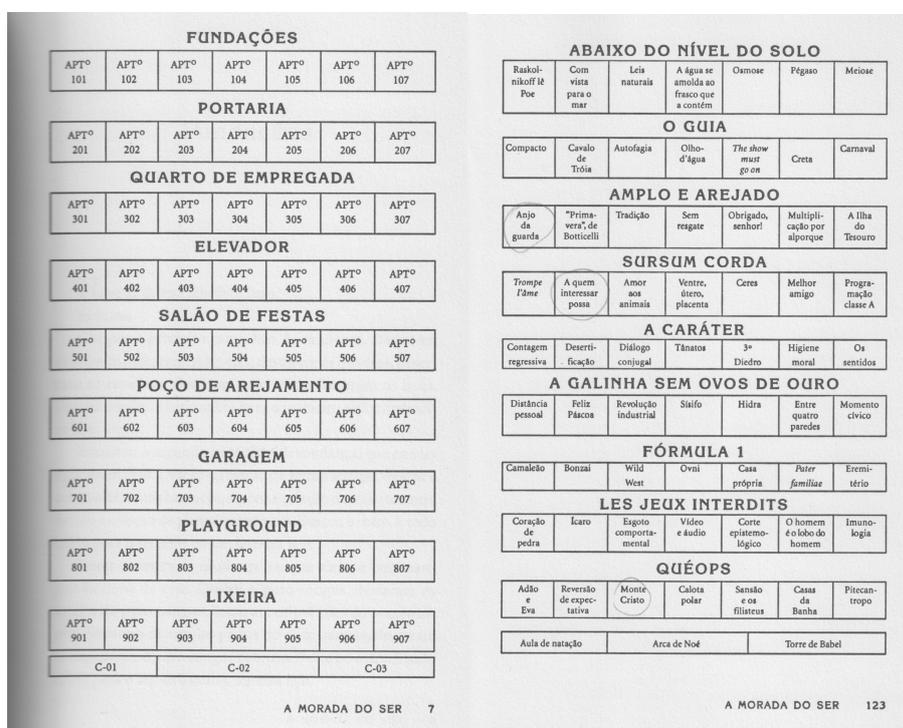
Nesse sentido, Zavala chama de Fronteira Fractal ou de escala textual àquele espaço ocupado pelos textos paratáticos (incluindo entre eles os romances com pequenos capítulos) que podem ser lidos de maneira autônoma e em qualquer ordem seqüencial. No caso da microficção, este comportamento paratático reside nas séries de ficções integradas, organizadas desde um princípio como um conjunto de relatos reunidos pelo autor num mesmo volume e que, ao mesmo tempo, podem ser lidas como contos fragmentados, e em alguns casos como verdadeiros romances. Zavala propõe incluir também nessa fronteira obras como *Rayuela (O jogo da amarelinha)* de Cortázar, *La feria* (1962) de Juan José Arreola e *Cartucho* (1939) de Neelie Campobello. A lista poder-se-ia expandir aos romances fragmentários escritos por Mario Bellatin como *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2005), entre outros. Nesse espaço narrativo, ainda que não sejam romances, também poderíamos incluir os livros de microficções escritos pelas nossas três autoras. A escritura fragmentária é vista como um exercício de construir uma totalidade a partir de fragmentos dispersos em concordância com a noção de fractalidade, pois aqui já não se percebe o fragmento como um detalhe, mas como um elemento, uma parte que contém a totalidade e que merece ser descoberta e explorada por si mesma. Em outras palavras, seria o detalhe dentro do detalhe.

Talvez onde mais nitidamente observa-se essa dimensão fractal seja na estrutura com a qual foi desenhada *A morada do Ser* de Colasanti. Um livro construído com o formato de um prédio no qual se desenvolvem diferentes histórias, mas que ao mesmo tempo surgiu da fundação de um outro prédio de características semelhantes. Há já uma ordem estabelecida pela autora nessas pequenas ficções, contudo, poderíamos trocar a seqüência dos relatos sem que com isso se alterasse a essência da obra. A idéia que nucleia essas narrativas é a da solidão do Ser na vida urbana contemporânea onde, paradoxalmente, por estarmos o tempo todo rodeados de pessoas, o nosso espaço vital à nossa volta minora cada dia mais. Somente nessas moradas pequenas e fragmentadas o Ser se expande através de criações fabulosas.

Seres que proliferam pelos nove andares de um prédio que surgiu no mesmo terreno que ocupou a fundação de um outro condomínio de nove andares, desta vez de luxo, mas que desabou por causa da enorme e extravagante carga que as carretas de mudança e até helicópteros levaram e que, entre outras coisas, incluíam-se cristaleria, cavalos puro-sangue, navios, focas e buracos no gelo pelos quais as focas respiravam e caixotes de *manzanas* Rio Negro. No entanto,

...debaixo desse peso o primeiro andar afundou lentamente, levando o segundo, trazendo o terceiro, laje a laje, aos poucos cobertas por completo, formando sólido embasamento para o novo prédio de nove andares que já em planta, antes da planta, estava completamente vendido. (COLASANTI, *A Morada do Ser*:11)

Desde o desenho da planta que funciona como uma espécie de prólogo-posfácio que inicia e termina o livro, reconhecemos uma dimensão fractal e fracionária na estrutura narrativa trabalhada por Colasanti. A primeira planta somente contém o número do apartamento, enquanto a segunda, como uma imagem negativa, revela-nos os títulos de cada uma das microficcões que ocupam esses habitats.



O diagrama da planta não deixa de ser mais um fragmento de um cenário urbano que se repete e prolifera em cada uma das caixinhas, enfim, dos apartamentos deste enigmático prédio produzindo o efeito de simetrias recursivas no qual cada pequena porção do objeto tem a aparência do desenho completo. A iteração desses relatos, e de alguma forma de cada uma das histórias desses apartamentos replicam

uma e outra vez o todo. A idéia motora presente em toda a seqüência é a da casa como “um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade”, frase de Gaston Bachelard com a qual Colasanti coroa este volume da trilogia. Da história da fundação até cada um dos relatos que acontecem nos diferentes andares e apartamentos impera a noção de transformação da realidade em ilusão na busca de uma saída para essa mônada solitária gerando-se, portanto, uma série fractal na qual cada pequeno texto pode ser lido autonomamente sem a necessidade de vincular um com outro para ter a imagem do todo. Também se observam séries fractais em *Zoológico* e em *Contos de Amores rasgados*. Os formatos dos textos de ambos os livros são breves mas com extensões diversas dando a sensação de irregularidade. Inclusive em *Zoológico* a narrativa se mistura muitas vezes com a poesia. Mesmo assim, cada relato se intui como uma porção microscópica auto-semelhante, contendo nele a informação necessária para reproduzir o todo num processo que parece que nunca termina.

Um procedimento análogo reproduze-se em *La Sueñera* e *Botánica do caos* de Ana María Shua ao apresentar verdadeiras séries de textos mínimos com bordas irregulares que em média não superam as dez linhas e que se vinculam intermitentemente entre si pelas temáticas que abordam. Além da iteração do formato e das questões que tratam, sucedem-se nessas pequenas histórias, tal como o pontua Zavala (2001), a literalização das metáforas, a inversão do sentido comum, o estabelecimento de símiles, a animação de objetos inertes, a alteração de escalas naturais, a duplicação do narrador, a narrativização das frases comuns, a dissolução de oposições binárias, a busca pelo detalhe absurdo de situações do cotidiano, os paradoxos irresolúveis e os jogos de palavras, entre outras estratégias literárias. Inclusive em *La Sueñera*, assim como acontece em *Historias de cronópios y de famas* de Cortázar, há microficcões que recriam um manual de instruções para ações e atividades insólitas como no relato 246:

No se debe regugitar cometas en la mesa ni extaerse jamás los filodendros ante el hombre amando, no hablemos ya de obturar los conductos de un simposio en el que están presentes figuras oficiales. Queda muy bien, en cambio, servir el helado en copas de champán. (Shua, *La Sueñera*: 256).

Enquanto que tanto em *Casa de Geishas* e *Temporada de Fantasmas*, por estarem divididos em seções que agrupam relatos sob uma determinada problemática, a dimensão fractal ainda que presente, aparece de forma mais solapada. As séries fractais nesses livros proliferam a uma escala menor

desenvolvendo um fio condutor que liga um relato com outro primeiro na seção correspondente e, logo, em todo o livro: uma cartografia da questão do feminino em *Casa de Geishas* e dos relatos como fantasmas de histórias passadas em *Temporada*. De uma forma ou de outra, Shua parece querer sempre reproduzir um padrão comum, o da negação das constâncias, dos absolutos e dos convencionalismos em todas as coisas. O mesmo observamos em *El libro que no muerde*, *Aquí pasan cosas raras* ou *Brevs* de Valenzuela. Especialmente neste último volume, os relatos que fluem de forma caótica foram evidentemente ordenados com uma ordem explícita, ainda que ela não seja evidente. Muitos deles parecem ser crônicas urbanas em miniatura, enquanto que outros relatos passeiam alegremente por temáticas diversas criando-se assim uma pintura compacta, abrangente, humorística, lúcida e até alegórica do lado subjetivo das coisas. O certo é que tanto os livros divididos em seções específicas como aqueles que são elaborados na unicidade podem ser lidos de forma aleatória e intermitente, porque eles sempre conservam a estrutura fragmentária de um livro de microficção. Inclusive cada um desses volumes de autor poderia juntar-se às várias antologias publicadas em torno de diferentes escritores, e mesmo assim continuariam mantendo a essência da microficção: uma prolífica e dinâmica constelação de pequenas histórias intermitentes escritas como fragmentos.

Há um ritmo implícito na repetição que outorga uma determinada estética às séries microficcionalis. O mesmo ritmo que se encontra na frequência da reprodução dos objetos fractais na cultura, em que se observa a proliferação de narrativas impregnadas de um movimento de turbulência, cíclico e caótico, que dá complexidade à estrutura e que está vinculado àquilo que chamamos de estética neo-barroca. Para Calabrese (1987), qualquer fenômeno comunicativo (ou cultural) que tenha ora uma geometria irregular, ora uma turbulência no próprio fluxo é um fenômeno caótico. Não é demasiado remarcar que não estamos falando aqui somente dos objetos, mas também dos processos de produção e de recepção. Assim, há na cultura contemporânea casos de verdadeiros e genuínos objetos fractais (entre os que incluímos a microficção) nos quais se evidencia uma estética do detalhe, do irregular e de uma dimensão fracta. Há nos fractais uma estética que nos atrai, que está relacionada com o maravilhoso, com a revelação de algo que nos parece belo, enigmático e familiar. Algo que esteve sempre frente a nossos olhos, mas que apresentado como fractal nos surpreende, assim como nos impactam as viradas epifânicas que adotam as microficcões em pouquíssimas linhas de escrita. Talvez um efeito caleidoscópico no qual não interessa tanto como rodamos o cilindro porque de

antemão sabemos que sempre aparecerão imagens encantadoras com formas irreais. Todos esses objetos descontínuos servem como material para a arte na sua procura por reproduzir uma sensação de intermitência na elaboração de uma mensagem artística⁸⁰.

Além da produção de um ritmo caótico e de turbulência, também interessa a questão da recepção desses trabalhos que já não seguem uma leitura ou interpretação linear dos textos. Ao ser o texto em si totalmente diverso e dissipativo, a recepção gira em torno das rapidíssimas e causais abordagens de imagens, e não de conteúdos completos. Uma recepção descontínua desse tipo, diz Calabrese, torna-se uma colagem de fragmentos que igualmente podem transformar-se num “comportamento estético que dota o micropalimpsesto obtido com novos significados e valores” (CALABRESE, 1999 :144). Reside aqui o segredo da cumplicidade que se estabelece com o leitor de microficcões, pois não somente se recorre à sua memória e cultura nesses textos, mas também à sua disposição e capacidade de experimentar uma outra dimensão da narrativa.

Longe do equilíbrio num só centro, podem-se originar novos estados dinâmicos dessas séries narrativas dependendo da interação com o ambiente que o circunda. Esse é novamente o caso das microficcões que saem de um volume para fazer parte de outro. Elas são reordenadas a partir de um novo contexto (delimitado pelas outras microficcões selecionadas para fazer parte dessa nova constelação) e esse reordenamento as sujeita a uma nova significação e interpretação. É isso o que se observa em *Temporada de Fantasmas*, *Brevs* e até no relato de Colasanti “A quem interessar possa” que foi inicialmente incluído em *A Morada do Ser* e que logo toma uma outra conotação ao ser vinculado a novas microficcões em *Contos de amores rasgados*. As interpretações de uma mesma microficcão dissipam-se ao instalar-se o relato, como fragmento, num novo contexto e constelação. Ao dissipar cada relato a sua energia narrativa, induz-se uma nova ordem, formando-se assim uma nova estrutura. O sistema narrativo começa a ter memória do seu estado flutuante e isso permite a criação dessas novas estruturas e sistemas a partir de uma nova ordem, sem que por isso cada microficcão, cada um desses blocos narrativos, perca a sua entidade e ontologia. Essas estruturas dissipativas aparecem nos sistemas altamente

⁸⁰ Calabrese no seu livro *A idade neo-barroca* dá alguns exemplos dessa tendência na artes plásticas dos objetos cobertos de verniz de Keith Harin, a produção de grandes obras de paredes em materiais trabalhados de Marco Gastini, terracotas de Corrado Morelli, ou fragmentos de auto-retratos de Carlo Alfano, ou as instalações do grupo milanês Studio Azzurro, a maior parte deles artistas italianos. O autor menciona dentro dessa procura pelo efeito-caos e de intermitência, à introdução de publicidade nos programas das TV privadas que interrompem a emissão, intermitências que ele pensa dentro de uma dimensão quebrada.

complexos, nos quais existem turbulências, flutuações ou caos. A simples iteração de fato libera a complexidade escondida na microficcão, dando acesso a um potencial criativo.

A vida é criação e a habilidade que ela tem de criar-se é capturada nas manifestações artísticas e literárias da contemporaneidade. Desenvolve-se uma espécie de *autopoiesis*⁸¹, uma auto-reprodução, termo que tomamos emprestado do estudo de organismos vivos. Um processo essencial de criação e de renovação de si mesmo para crescer e mudar. A microficcão no seu movimento de proliferação e de dissipação está possibilitando a criação de novas formas de organizar as narrativas podendo-se criar a partir dela uma obra maior, como um modelo para armar que lhe é inerente desde o momento de sua criação.

Evidentemente essa não é uma visão mecanicista da narrativa, aqui não há engrenagens como partes que contribuem para a realização do todo. A nossa visão da microficcão é organicista, pois ela é capaz de reproduzir-se através de novas escritas (tomemos, por exemplo, o caso das paródias sobre a própria literatura), e de novos sistemas de organização de cada uma delas, provocando como consequência a reprodução sucessiva de diferentes séries de relatos com centros diversificados.

As microficcões podem ser descritas como um fenômeno narrativo em aparências simples e sistêmico, mas a partir de uma observação mais minuciosa de sua dinâmica podem ser susceptíveis de transformar por completo a interpretação que tínhamos delas. Talvez seja por isso que Zavala (2001) traça um paralelismo entre a microficcão, o fractal e os textos ergódicos com regras de leituras não convencionais. Nesse sentido, consideramos necessário continuar apreendendo a microficcão a partir de uma perspectiva que nos permita observar a sua complexidade e consideramos que ela se encontra na noção de caos, ou estudos sobre a desordem⁸². Falar dos fractais é tratar a complexidade formal desses fenômenos e, sobretudo, é falar de dimensões não inteiras, fracionárias e de fragmentação. Lembro agora, divertida, que ao perguntar a Ana María Shua pelo formato fractal de suas narrativas brevíssimas, ela se mostrou jovial e surpreendida por ser vinculada à sua escrita, ou à parte dela, uma linguagem matemática que considera muito longe dela. Ainda que somente

⁸¹ O conceito de *autopoiesis* ou auto-reprodução foi desenvolvido por dois neurocientistas chilenos (Maturana e Francisco Varela) investigando sobre a organização circular do processo de percepção e cognitivo a partir do estudo do sistema nervoso na década de 70. Eles partem da distinção do conceito de organização de estrutura, a organização seria uma descrição abstrata de relacionamentos que não identifica os componentes, sendo a auto-poiesis algo comum a todos os organismos vivos. Por outro lado, a estrutura de sistemas vivos está constituída pelas relações atuais entre os componentes físicos. Em suma, a estrutura do sistema é o corpo físico da organização. (CAPRA, 1996: 98)

agora estejam mais evidentes, os fractais sempre estiveram presentes em nós permeando a forma que vemos o mundo, de forma consciente ou inconsciente. Essa energia de entendimento está de alguma forma “no ar”, no inconsciente coletivo, e a literatura não é mais que uma expressão a partir da qual se desenvolvem essas que para nós são novas texturas.

5.2 A microficcão como gênero pós-moderno

O nosso interesse na análise da microficcão não se focaliza somente numa visão de blocos narrativos ou protótipos multiplicados e ficcionais de temáticas diversas. Ela também nos interessa como mais um fenômeno que repete, reproduz e recria uma cosmovisão que caracteriza uma época e um processo cultural ainda em andamento. A microficcão é uma escrita da pós-modernidade. Uma escrita que está inserida num fenômeno contraditório, deliberadamente histórico e político como o chama Hutcheon (1991), que se caracteriza pela incredulidade em relação às meta-narrativas ou narrativas-mestras como pontua Lyotard (2006), nas quais se evidenciam traços dominantes como: 1) uma falta de fé naqueles sistemas que requerem validação extrínseca provocando uma atitude de ceticismo radical, 2) a rejeição de verdades absolutas que estimula recorrer ao paradoxo e ao princípio da contradição como veículo de manifestação artística que desconfia cada vez mais da crítica exterior e que precisa incorporar o comentário crítico na sua própria estrutura, auto-legitimando-se, 3) a proliferação de textos ex-cêntricos que privilegiam discursos marginais e periféricos, 4) a rejeição ao princípio de unidade com a sua contrapartida na procura por experimentar todo tipo de fragmentação, 5) a percepção da obra como texto aberto que cria laços de cumplicidade com o receptor, 6) a derrogação de critérios de autoridade e originalidade através da utilização de fórmulas intertextuais, 7) o ressurgimento de uma visão barroca através da imagem do labirinto, da elipse e a dobra e 8) sobretudo, a utilização do humor e do risível (seja através da ironia ou da paródia) como uma estratégia que procura colocar uma certa distância frente à improvável validade de enunciados⁸².

A pós-modernidade representa o rompimento da crença em verdades absolutas enquanto gera uma passagem à abertura de diferentes alternativas para olhar o presente. Mesmo assim, a pós-modernidade não implica um câmbio de paradigma,

⁸² Antes de James York e Tien Yien Li lhe deram esse nome em 1975, esses estudos nem sequer tinham uma nomenclatura que os classificasse.

⁸³ Ordenação inspirada em (Nogueira, 1996b)

ela ocupa um estágio anterior em que se realizam pequenas modificações que preparam o terreno para uma potencial mudança maior. Um novo olhar impregnou todas as disciplinas e por isso, não é uma mera coincidência que no final da década de 60 e principalmente nos anos 70 convergissem a ascensão do pós-modernismo, a retomada de uma estética barroca (o que conhecemos como o neo-barroco), com a formulação da teoria do caos e a geometria de fractais. É época na qual se percebe um fascínio pela capacidade dos sistemas humanos e da natureza de referir-se a si mesmos numa refletividade constante. É nesse contexto geral que começa o auge da narrativa microficcional na América Latina. Um texto mínimo no qual flui uma inesgotável produção de sentidos.

Consideramos a microficção e a escrita fragmentada como sintomas dessa nova visão do mundo que está nos atingindo. Um espaço multifacético que não precisa de um centro e que está preparado para aceitar outras possibilidades do mundo que nos rodeia assim como de nós mesmos. O pós-modernismo propicia esta passagem através da interrogação às antigas referências de legitimação, provocando-as por meio de uma poética de estrutura aberta em constante processo de contradição e mutação. É por isso que os textos pós-modernos precisam produzir fraturas para a partir delas organizar uma estrutura de resistência. Fraturas que são promovidas pelo neo-barroco num processo simultâneo de ruptura e unificação dos fragmentos para formar uma nova ordem cultural. Alavancando-se na proliferação como uma forma de expor um conteúdo que não é facilmente visível na superfície.

Assim como o enunciava Blanchot, busca-se no fragmento e na fragmentação uma escrita que questione o mundo e a própria escrita. Uma palavra plural. Uma escrita coerente com este tempo de incertezas onde as afirmações estão acabadas. Um tempo que ilumina a palavra anônima, do rumor e do murmúrio. A palavra de uma “comunidade inconfessável” como a chamava o filósofo francês. O fragmento, traz consigo uma estética que “é um espalhar o centro, ou a ordem do discurso, tentando evitar a ordem das conexões”(CALABRESE, 1987, 90). Uma estética que utiliza o tempo suspenso da fragmentariedade para bloquear o caminho daquilo que é considerado normal para deixar intacto o excepcional e assim fazer com que o sistema permaneça em constante excitação. Nesse universo de palavras, imagens e pensamentos fragmentados, a microficção se comporta como mais uma constelação que tem a capacidade de auto-reproduzir-se gerando dentro de si inumeráveis novos sistemas.

Nesta expansão não há evidência de uma ruptura violenta, não é necessária porque ela se sabe uma parte que contém o todo. A microficção ri, de tudo e de si mesma. Brinca ao gerar novas significâncias em cada relato, ao mesmo tempo que nos outorga a possibilidade de brincar com ela organizando novas ordenações ou séries de histórias na procura por outras experiências literárias. A microficção conserva a sua essência de fragmento carregando em si o peso da ausência da obra e do tempo. Contudo, nela conseguem habitar essa nostalgia das primeiras argumentações sobre o fragmento ao lado de estruturas alegres e divertidas que nem por isso deixam de lado a espessura das reflexões críticas no seu conteúdo. O excesso de histórias nos lembra a imagem do estilhaçamento. Ele existe assim como a violência da escrita também continua existindo, porém a microficção tem a capacidade de produzir sucessivas dobras nas quais consegue num mesmo texto exprimir o seu lado positivo e negativo.

Ainda que a microficção esteja na fronteira entre uma estrutura aberta e fechada, pensamos estas pequenas narrativas nascidas para serem abertas. Uma obra aberta, lúdica que promove constantemente um pacto implícito com o leitor no reconhecimento de um texto anterior. A microficção em si e as séries de relatos que dela se desprendem compõem um sistema narrativo novo que se origina na renovação e transformação dos recursos e propriedades que toma emprestado de outros gêneros, mas que já se encontra de forma embrionária dentro deles. Ela é mais um processo de recomposição e de equilíbrio de forças dentro do terreno cultural ao resistir de forma descontraída a ser encaixada num campo literário específico. Tal como o remarca Pollastri (2007), a microficção não somente nos coloca frente a uma problemática de demarcação do espaço das Letras, mas também incentiva uma outra forma de relacionar-nos com o cânone literário através da repetição de histórias que envolve uma operação de memória intelectual. A microficção erode as bordas do cânone, não para formar um contra-cânone, mas para dialogar com ele, estabelecendo jogos simultâneos de intertextualidade e de intercontextualidades nos quais é necessário identificar o contexto a partir do qual é gerada a interpretação. É por isso que ao falar de microficção gostamos do termo resistência e não o de ruptura porque ao mesmo tempo que se opõe a uma determinada forma de olhar o mundo e as coisas, a resistência opõe e também dialoga. Faz permanecer dentro de si as nuances desses saberes acumulados até agora no elitismo da paródia, no provincialismo dos contos populares, no urbano dos textos escritos como pequenas crônicas, e no universal do humor e dos pensamentos sobre os ciclos da vida.