

Do género à subversão: a escrita fragmentária em Charles-Albert Cingria e Paul Nougé

Lénia Marques

Doutoranda – Universidade de Aveiro

Palavras-chave: fragmento, subversão, género, Charles-Albert Cingria, Paul Nougé, leitor, rizoma.

Keywords: fragment, subversion, genre, Charles-Albert Cingria, Paul Nougé, reader, rhizome.

Charles-Albert Cingria (Genebra, 1883-1954) e Paul Nougé (Bruxelas, 1895-1967) são escritores francófonos e dois marcos importantes dos campos literários suíço e belga, respectivamente.

Nos vários estudos feitos sobre estes dois autores, é frequente encontrá-los associados ao fragmento. Resta saber, no entanto, que práticas de escrita levam a crítica a falar nestes termos, que são as mesmas razões que, afinal, fazem com que as suas obras sejam sentidas como fragmentárias e descontínuas pelo leitor comum.

O objectivo deste breve ensaio é reflectir sobre a questão do fragmento, com todas as problemáticas que lhe estão inerentes, a partir das obras complexas e labirínticas destes autores. Pelas suas características e pelo seu carácter inovador, que faz delas obras verdadeiramente pioneiras de uma prática de escrita tornada comum depois da Segunda Guerra Mundial, elas tornam-se verdadeiros tesouros no que diz respeito à escrita fragmentária, fornecendo pistas para uma abordagem essencialmente funcional desta modalidade de escrita. Assim, com base em características muito específicas de cada uma destas obras, poderemos tentar problematizar a concepção de escrita que lhes está subjacente, e que foi sendo desenvolvida e explorada até aos nossos dias. Convém referir contudo que o fragmento, enquanto prática e reflexão, tem vários antecessores. Estes dois autores inauguram uma concepção de escrita e actualizam-na numa prática reflectida e consciente nos campos literários em que se inscrevem. Por outro lado, permitem também repensar o fragmento à luz de concepções diferentes. Através dos seus

trabalhos, revolucionários em diversos aspectos, tentar-se-á compreender em que espaço se constrói o fragmento.

Mas comecemos pelo início e percorramos, em traços muito gerais, algumas das características das obras de Cingria e de Nougé, para, em seguida, se proceder a uma reflexão sobre a escrita fragmentária.

Os meandros da escrita de Cingria

O universo literário de Cingria é caracterizado por uma grande diversidade temática, destacando-se a deambulação, a partida constante, a descoberta de si e do mundo. Há uma descida ao mais profundo de si mesmo, que não se restringe, porém, a uma esfera interior e subjectiva, mas vira-se para o exterior.

A diversidade da obra do escritor suíço ultrapassa em larga escala os limites das temáticas e toca a questão do género. Num universo muitas vezes fantástico, onde surge o sentimento de uma familiaridade inquietante (o «Unheimliche» de Freud [2001]), o leitor vê-se perante textos que parecem autobiografias, narrativas de viagem, contos tradicionais, entrevistas, mas que de facto não o são.

Nos seus textos, Cingria questiona o real e surpreende constantemente o leitor, tentando ao mesmo tempo despertá-lo para o mundo surpreendente que o rodeia. Se podemos falar de uma poética da surpresa, nela está certamente incluído o quotidiano miraculoso: é nos ínfimos pormenores de todos os dias, nos acontecimentos tão familiares, que passam já despercebidos, que se encontra a principal riqueza do homem. Cingria tenta assim, por diversas vezes ao longo da sua obra, relembrar ao leitor como se deve olhar o mundo, porque, afinal, como afirma em *Recensement*, «si l'on ne trouve pas surnaturel l'ordinaire, à quoi bon poursuivre?» (*OC*, V, 148)¹.

Apesar desta aparente harmonia total, os textos do autor suíço encerram intensos momentos de violência, quer física, quer ao nível do discurso. Em *Le Petit labyrinthe harmonique* há uma ocasião em que a violência física (que inclui mesmo uma referência à morte²) aparece associada à ruptura violenta do discurso:

Vais-je répondre? Avec lenteur et grand soin la fenêtre se ferme, et je me sauve, ne tardant pas à tomber inanimé.

Pendant dans l'eau – un épouvantable choc et de l'eau (quand on meurt ou qu'on s'évanouit, tout est d'une précision extrême, jusqu'au moment où le combustible, aliment de la.....) (*OC*, II, 42)

¹ A abreviatura *OC*, utilizada ao longo deste estudo, é referente às *Œuvres complètes* de Charles-Albert Cingria (cf. Cingria, 1967-1978). Os caracteres romanos indicam o tomo e os árabes referem-se à página.

² Sobre a presença da morte no universo deste autor, cf. Christoff, 1966.

Em Cingria podem, de facto, encontrar-se vários tipos de ruptura. No excerto citado, o leitor depara-se com uma das formas de integração de espaços em branco, vazios, cultivadas pelo autor. As rupturas internas do texto constituem um dos procedimentos mais eficazes na sua obra. Os espaços em branco podem surgir em vários momentos do texto e a vários níveis (na sucessão temporal, nas referências espaciais ou simplesmente na ausência de acontecimentos que permitam a ligação clara entre os vários acontecimentos). Além dos espaços em branco, há outras estratégias que contribuem para a fragmentação interna dos textos, como frases ou parágrafos isolados, o sarcasmo e a ironia, os comentários entre parênteses ou travessões (que introduzem frequentemente observações ir nicas ou sarcásticas, conferindo-lhes assim mais força). Em *L'Eau de la dixi me milliaire*, quando o narrador fala das inscrições egípcias feitas «par des Romains   des temps o  cette langue était d j  une langue morte», acrescenta: «[c]’est alors du th me qu’ils font (c’est poétique, du th me!) et probablement s’adressent-ils   des spécialistes (c’est utile les spécialistes)» (*OC*, IV, 34).

Entre as estratégias de ruptura, podem ainda encontrar-se outras, sendo de destacar a prática de um curioso tipo de diálogo, que parece ser, a maioria das vezes, um monólogo a duas (ou mais) vozes, como este de *La Grande Ourse*:

– Et alors?
Et alors...
Eh dites-moi?
Eh quoi...
Mais vous-même?
Oh moi... (Cingria, 2000: 25)

As rupturas textuais são a manifestação visível da ruptura maior que Cingria, como Noug , procuram introduzir em relação a vários modelos e normas aceites na sociedade da época. Em *Connaissance de la folie*, o surrealista belga expressa claramente este sentimento: «Pour quelques po tes et quelques peintres, c’est à la faveur d’intentions nouvelles que se produit la rupture, et cette rupture est pleinement d lib r e» (Noug , 1980: 43-44).

O jogo da escrita em Paul Noug 

Se olharmos a obra de Paul Noug  um pouco mais de perto, podemos notar que ela apresenta também uma grande diversidade de temas e sobretudo uma grande diversidade de jogos com a linguagem, com os textos e com o leitor. Jogos que não são puramente lúdicos, pois, como se pode constatar no excerto supracitado, uma das palavras fundamentais em Noug    «d lib r e». Aliás, num dos textos mais significativos do

surrealismo de Bruxelas e da obra deste autor belga, *La Conférence de Charleroi*, aparece uma ideia-chave que resume toda a acção do autor, acção essa que traduz exactamente uma «volonté délibérée d'agir sur le monde...» (ibid.: 204).

A obra do surrealista belga é, em grande parte, construída sob a égide do jogo. O jogo pode assumir facetas distintas, sendo que a paródia é uma das principais. A intertextualidade é, de facto, muito importante, e é levada muito a sério aquando da reescrita de textos. O principal objectivo da reescrita em Nougé é subverter, pelo trabalho da linguagem, o texto original, seja ele um provérbio, um lugar-comum, um soneto de Baudelaire, excertos de Maupassant ou a gramática de Clarisse Juranville. Com o seu baralho de cartas, intitulado *Le Jeu des mots et du hasard*, o surrealista belga conjuga o jogo (tão caro aos surrealistas!), a paródia de um título de Marivaux (*Le Jeu de l'Amour et du hasard*) e adapta um jogo criado por Odilon-Jean Périer, também ele sob a forma de um baralho de cartas.

Esta visão e esta prática da escrita em Nougé, às quais está intimamente associada uma forte carga irónica e, por vezes, humorística, acarretam várias consequências, nomeadamente ao nível do acto de leitura. O jogo, a ironia e o humor não são inocentes e não aparecem por acaso. Um pouco à semelhança dos românticos de Jena, na obra dos quais o «Witz» e o fragmento eram essenciais, também em Nougé os três elementos são ponderados.

De facto, a ironia revela a sua violência nos mais diversos aspectos e parece ter um largo raio de acção. Mas simultânea e paradoxalmente, ela pode ser muito subtil. Mesmo quando o leitor é atingido e sente a força da ironia, só após alguns instantes de reflexão é que percebe o que o atingiu, como, por exemplo, na frase, paródia de um lugar-comum, «Je ne dis que ce que tu penses» (Nougé, 1981: 137).

Uma das facetas da ironia em Paul Nougé, levada ao extremo em *Un Portrait d'après nature* (1955), é a auto-ironia. Nesta obra, a auto-ironia é extremamente destrutiva. Através dela, e sempre através do jogo de palavras, o poeta belga não só atinge o Outro, mas também se torna ele próprio num alvo: «C'est dangereux un poète déchainé. Ça mord et ça bave» (Nougé, 1955: 95). Numa atitude ainda mais crítica em relação a si mesmo, escreve: «Vieillard puant, sale vieux, va retrouver tes petites filles, tout le monde se fout de toi, on a pitié de toi, tu ne sais même plus écrire. Et que l'on abatte tous les nougés du monde» (ibid.: 98). Estamos assim num universo muito violento, no qual o autor é muitas vezes o pior inimigo de si próprio.

Ao mesmo tempo, a violência age como uma forma de despertar o leitor, e revela-se um processo eficaz na transformação do leitor passivo em leitor activo, apesar de o preço a pagar poder ser muito elevado: o leitor pode simplesmente abandonar o texto e este deixa de ter o seu efeito d'«objet bouleversant».

O efeito de perturbação aplicado a determinado objecto (seja ele linguístico ou pictórico) está no centro das preocupações estéticas e sociais do surrealismo de

Bruxelas, grupo liderado por Paul Noug . O princípio-base deste conceito é relativamente simples: pega-se num objecto familiar, conhecido, que se coloca em situa es diferentes das habituais, podendo ser fundido com outros objectos familiares. Ao nível pictórico, isso é facilmente perceptível. As telas de René Magritte, que trabalhou muitos anos em colabora o com Paul Noug , são um dos melhores exemplos da concretiza o pictórica desta teoria. No entanto, já não se verifica a mesma evidência em rela o ao uso de determinados «objectos» linguísticos.

O texto erótico *Le Carnet secret de Feldheim*  , na sua essência, um exercício linguístico, no qual se questiona o universo da literatura erótica e a linguagem que a  se utiliza, colocando-a em evidência pela redu o de cenários e diálogos. Esta atitude perante o texto vai resultar num conjunto extremamente violento a diversos níveis (sobretudo para o leitor): após a consuma o do acto sexual numa exígua cabine telef nica, a imagem que permanece   a de um «clou inutile enfonc  on ne sait pourquoi entre deux planches» (Noug , 1994: 16). Entre o narrador-personagem e este parafuso interpõe-se o corpo fragmentado da mulher, tal uma «b te tortur e» (ibid.: 15).

A violência está inerente ao «objet bouleversant» que, cont m, na sua g nese, a transforma o que pretende produzir no leitor (ou espectador, consoante a natureza do «objecto»). É para esta metamorfose do indivíduo, que conseqentemente deveria resultar na metamorfose da sociedade, que Noug  e os surrealistas de Bruxelas trabalharam.

Traçados muito sucintamente estes dois percursos, a questão que se coloca é a de saber o que têm afinal estas obras em comum para serem abordadas paralelamente. Logo   partida, e   aqui que reside um dos aspectos fundamentais desta compara o, existe o leitor como elemento-chave presente nos dois autores. Resta saber então de que forma se pode (ou não pode) pensar o fragmento a partir destas obras e que reflexões e ila es da  se podem inferir para o estudo da escrita fragmentária.

G nero ou subversão de g neros?

Apesar dos estudos que têm vindo a ser desenvolvidos sobre o fragmento, várias questões se continuam a colocar sobre esta modalidade de escrita. Importa focalizar aqui três aspectos que têm sido amplamente debatidos e que nunca é demais sublinhar: o primeiro tem que ver com as rela es complexas que se podem estabelecer entre o fragmento e a totalidade (seja ela uma inten o, uma utopia consciente ou uma recusa); o segundo aspecto tem que ver com o carácter paradoxal do fragmento (que parece ser o único a reunir consenso na crítica); e o terceiro, abordado mais especificamente neste estudo, consiste em saber em que medida o fragmento pode (ou

não) ser considerado um género. Estes três aspectos inter-relacionam-se e não são fechados.

Ao longo dos tempos e em várias línguas, tem-se vindo a assistir a uma significativa confusão terminológica, tanto na crítica como nas próprias obras literárias (como, por exemplo, em La Rochefoucauld, Pascal, Valéry ou Char). Além desta indefinição, há ainda um outro obstáculo importante para a transparente definição da escrita fragmentária. De facto, pode-se tentar agrupar diversos textos, utilizando como critério o tipo de relação que estes estabelecem com o autor e/ou a totalidade. Falar de fragmento em Heraclito não tem as mesmas implicações que falar num fragmento de Pascal, de Calvino, de Barthes, de Nougé ou de Cingria. Isto não significa, porém, que não existam questões semelhantes ou pontes que se possam estabelecer entre eles. Conscientes de que estas diferenças existem, que pistas se encontram na obra dos dois últimos autores referidos para se falar ou não do fragmento enquanto género?

Segundo Arlette Camion, o género do fragmento nasce com o primeiro romantismo alemão (1999: 16). Já Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy (1978) dizem que estes foram os herdeiros de uma tradição fragmentária. Seja como for, é certo que nos trabalhos dos românticos de Jena (especialmente de Friedrich Schlegel) não se encontra uma definição de fragmento que o possa justificar enquanto género.

Já no século XX, e mais especificamente na obra dos dois autores em questão, o fragmento apresenta-se como um espaço privilegiado de questionamento. Questionamento do mundo, da linguagem e das normas literárias instituídas.

O trabalho da linguagem e o seu questionamento são assim fundamentais para a prática da escrita fragmentária. Paradoxo dos paradoxos, ou paradoxo-limite³, este questionamento não se pode fazer sem ser no interior da própria linguagem. A linguagem questiona-se a si própria e parece implodir dentro do próprio fragmento. Mas não é só ao nível da linguagem que tal se produz.

Há também um questionamento do mundo, para o qual, na obra de Cingria, o fantástico contribui significativamente. Este questionamento faz-se através de vários procedimentos, constituindo quase todos eles meios de subversão.

Na escrita fragmentária de Nougé, a ironia, na relação que procura estabelecer com o leitor, é também um elemento questionador. Como diz Pierre Schoentjes, a ironia

ne sera véritablement ironie que lorsqu'elle saura créer un moment d'ouverture dans le texte et permettra ainsi au lecteur de s'impliquer dans l'œuvre.

L'ironie apparaît alors comme un jeu de réflexion qui, en mettant les choses à distance, les met aussi en question: fidèle à son étymologie, cette ironie-là *interroge...* (Schoentjes, 2001: 320)

³ Expressão utilizada por Philippe Moret (1997: 193).

As questões levantadas no seio do fragmento são também suscitadas por diversas reflexões metatextuais, entre as quais podemos encontrar algumas que afloram directamente as questões genológicas. Assim, é dentro do próprio fragmento que se encontra uma reflexão sobre ele próprio, ou pelo menos, sobre a concepção de escrita dos autores fragmentários (presente já nos primeiros românticos alemães, em Valéry, ou posteriormente em Barthes ou Cioran). Pode mesmo falar-se do efeito de «caleidoscópio»: o fragmento reflecte-se fragmentariamente a si mesmo no seu próprio interior, dando-se uma «mise en abyme», um desdobramento sem fim...

Neste sentido, a «metafragmentariedade», reflexão sobre o texto enquanto forma de escrita e de actualização da linguagem dentro do próprio texto, aparece como um traço característico fortemente presente nas poéticas do fragmento dos dois autores em questão. Em *Le Canal exutoire*, de Charles-Albert Cingria, depois de começar a narrar uma história, o narrador dirige-se ao narratário (e quase poderíamos dizer, sem risco, o autor dirige-se ao leitor), dizendo-lhe muito simplesmente: «Croyez-vous peut-être que je vais terminer cette histoire. Vous en avez les éléments: terminez-la vous-mêmes. Vous pourriez aussi la rechercher dans les gazettes» (OC, II, 97). Já em *Xénia*, o autor visa o horizonte de expectativas do leitor: «Vous pensez qu'elle [Xénia] marchera longtemps et que rien ne se produira. C'est une erreur» (OC, VI, 11).

Com a frustração das expectativas do leitor, que em Nougé se dá nomeadamente com a reviravolta de argumentos, num jogo de argumento/contra-argumento, estes autores põem também em causa determinadas noções, bem assumidas e instituídas, como a de leitor.

A noção tradicional de leitor, como agente passivo, vai ser questionada através da prática de determinados procedimentos subversivos, que visam atingir o leitor para o mudar enquanto indivíduo (leitor real), mas também para dar lhe uma outra dimensão literária. Na obra de Cingria, tal transformação passa por várias estratégias de subversão da narração.

Se, como assevera Pierre Garrigues, «le fragment doit être capable de se subvertir lui-même» (Garrigues, 1995: 55), ele acaba por subverter também a possibilidade que existiria de ser erigido em género. É no sentido de evitar exactamente fronteiras bem delimitadas que encontramos, na obra de Cingria, certas reflexões sobre a narração, o fantástico e o conto de fadas. Em *Pendeloques alpestres*, texto que é quase uma narrativa de viagem, com aspectos que poderiam levar a pensar no fantástico, o narrador explica-se:

Je donne ces détails pour être exact, car si la moindre inexactitude intervenait dans un récit, même fantastique – celui-ci ne l'est point, et je dirai même que ce n'est pas un récit, puisqu'il n'est rien arrivé, sinon un spectacle que je me propose seulement de dépeindre – la rédaction n'aurait plus de sens et le lecteur s'en désintéresserait. (OC, II, 61)

Começando por questionar a existência do fantástico num momento metadiscursivo, o narrador vai cada vez mais longe e anula mesmo a possibilidade de pensar este texto como um «récit». Em *Xénia*, é pela afirmação das semelhanças com o conto de fadas que a possibilidade de se tornar realmente num conto de fadas se desconstrói: «Je suis désolé si c'est comme dans un conte de fées, mais je n'y peux rien» (*OC*, VI, 12). Este género de frase, que é também um jogo que o autor estabelece com o leitor, impele este último a voltar ao texto e a pensar nele, a reflectir sobre as suas expectativas, a analisá-las e tentar compreender em que medida esperava ou não determinada acção, e em que medida também este tipo de observação do narrador não frustra essas mesmas expectativas. O metadiscorso aparece assim como uma dimensão paralela ao texto, que se situa, paradoxalmente, dentro do próprio texto e é, simultaneamente, produtor de sinergias e rupturas.

Para uma abordagem «rizomática» do fragmento

O problema do fragmento enquanto género coloca-se também pelo seu carácter mutável e flexível, porque, como diz Garrigues, «[l]e problème du fragment ne peut en effet être enfermé dans un cadre théorique rigide» (Garrigues, 1995: 16). Mais do que um género, o fragmento deve ser encarado como uma modalidade de escrita que pode ser actualizada de diferentes maneiras. Em Paul Nougé e em Charles-Albert Cingria, o fragmento é um espaço de depuração do mundo e da linguagem, e através dele se buscam incessantemente novos espaços, formas e questões. É por isso que as obras dos dois autores são constituídas por textos que apresentam uma vasta panóplia de pontos de encontro entre diversos géneros, desde o provérbio ou o haïku mais depurado até ao conto tradicional ou à entrevista.

Mas outra questão se coloca: neste contexto e com estas características, como compreender então o fragmento?

Na sua obra *Mille plateaux*, Deleuze e Guattari (1980) analisam, em relação ao livro, três possibilidades organizativas: o «livro-raiz», o «sistema-radícula» e o «rizoma». No primeiro, estamos perante um elemento dominante do qual todos os outros dependem – há assim um encadeamento de dicotomias –; no segundo, o «sistema-radícula», após o desaparecimento da raiz principal, fica um conjunto de raízes secundárias, embora estas se refiram sempre de alguma forma à raiz principal.

No livro-rizoma, deixa de haver centro. Rizoma é um termo da botânica definido como um caule alongado, subterrâneo, com folhas reduzidas a escamas. Com esta configuração e sem centro, os textos revelam ser multiplicidades que não são o conjunto de várias partes. Assim se organiza a obra de Nougé e de Cingria, mas também posteriormente a de Barthes, de Cioran, de Gracq ou de Char, para referir apenas alguns

nomes do campo literário francófono.

O fragmento pode de facto ser perspectivado como uma multiplicidade interactiva, em constante mutação, que conjuga tensões centrífugas e centrípetas. O fragmento situa-se no espaço do *entre*, no cruzamento de várias formas de escrita, de vários g neros, de vários temas: «[il] passe entre les points, [il] ne pousse que par le milieu, et file dans une direction perpendiculaire aux points [...], [transversal] au rapport localisable entre points contigus ou distants» (Deleuze e Guattari, 1980: 359). O fragmento afirma-se deste modo como uma entidade híbrida, que se constrói num espaço-charneira onde as fronteiras deixam de existir ou se confundem.

Tal não implica, porém, que não existam linhas de continuidade. Não é por acaso que a crítica sublinha a repetição em Cingria⁴ ou que um dos títulos de uma colectânea de textos de Paul Noug  se intitule *L'Expérience continue* (1981). Nas suas obras existem, efectivamente, linhas de continuidade que se prolongam e podem prolongar *ad infinitum*.

Neste prisma, é interessante pensar no modo de funcionamento do puzzle chinês, jogo cujas peças podem ser conjugadas de diversas maneiras, podem ser reduzidas e acrescentadas continuamente, sem que por isso haja perda de sentido – há simplesmente uma mudança contínua nesse sentido e nas estratégias utilizadas. Neste contexto, a referência a uma totalidade mant m-se (e não esqueçamos que o fragmento tem sempre inerente «le spectre de la Totalité», como diz Barthes [1995: 140]), tendo, no entanto, de se analisar de maneira diferente. Por outro lado, paradoxalmente, essa referência a uma totalidade perde sentido na medida em que o fragmento, tal como aqui é descrito a partir das obras dos dois autores francófonos, se afasta do seu sentido etimológico, para se afirmar como designação obtida pela evolução do sentido da palavra, espécie de fen meno semelhante ao da catacrese.

O fragmento existe, mas enquanto o observamos já mudou de forma, forma essa que, em última instância, depende também da subjectividade do leitor que está perante aquilo a que podemos continuar a chamar, utilizando as palavras de Noug , um «objet bouleversant».

Bibliografia

- BARTHES, Roland (1995). *Roland Barthes par Roland Barthes*. In *Oeuvres compl tes, 1974-1980* (t. III). Paris:  ditions du Seuil, 79-250.
- BOUVIER, Nicolas (2005). *Charles-Albert Cingria en roue libre*. Genève:  ditions Zo .
- CAMION, Arlette et al. (1999). * ber das Fragment – Du fragment*. Heidelberg: Universitätsverlag

⁴ A título de exemplo, veja-se os coment rios muito pertinentes de Nicolas Bouvier (2005).

C. Winter.

CHRISTOFF, Bernard (1966). «La révolte de Cingria». *Revue de Belles-Lettres (Charles-Albert Cingria)*. [Lausanne], 28-38.

CINGRIA, Charles-Albert (1967-1978). *Œuvres complètes* (11 t.). Lausanne: L'Âge d'Homme.
(2000). *La Grande Ourse*. Paris: Gallimard.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1980). *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie II*. Paris: Les Éditions de Minuit.

FREUD, Sigmund (2001). *Das Unheimliche und andere Texte (L'Inquiétante étrangeté et autres textes)*. Paris: Gallimard.

GARRIGUES, Pierre (1995). *Poétiques du fragment*. Paris: Klincksieck.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc (1978). *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Éditions du Seuil.

MORET, Philippe (1997). *Tradition et modernité de l'aphorisme. Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*. Genève: Droz.

NOUGÉ, Paul (1955). *Un Portrait d'après nature*. Bruxelles: Les Lèvres Nues.

(1980). *Histoire de ne pas rire*. Lausanne: L'Âge d'Homme.

(1981). *L'Expérience continue*. Lausanne: L'Âge d'Homme.

(1994). *Érotiques*. Bruxelles: Didier Devillez Éditeur.

SCHOENTJES, Pierre (2001). *Poétique de l'ironie*. Paris: Éditions du Seuil.

Resumo: Nas obras fragmentárias de Charles-Albert Cingria e Paul Nougé, a escrita fragmentária é uma prática intimamente ligada a estratégias subversivas. Além disso, a teia de relações complexas existentes dentro do próprio texto coloca várias questões sobre o gênero e também sobre as possíveis abordagens desta modalidade de escrita.

Abstract: In the fragmentary works by Charles-Albert Cingria and Paul Nougé, fragmentary writing is a practice deeply connected to subversive strategies. In addition, the network of complex relationships in the text itself imposes important questions about genre and also about the different possible approaches to this writing modality.