

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

# JEAN-CHRISTOPHE BAILLY

*O ensaio e a anedota*

Tradução Leda Cartum e Laura Erber

ZAZIE   
EDIÇÕES



*O ensaio e a anedota*

2017 © Jean-Christophe Bailly

COLEÇÃO

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Laura Erber

EDITORES

Laura Erber e Karl Erik Schøllhammer

TRADUÇÃO

Leda Cartum e Laura Erber

REVISÃO DE TEXTOS

Annie Cambe e Denise Pessoa

DESIGN GRÁFICO

Maria Cristaldi

Bibliotek.dk

Dansk bogfortegnelse-Dinamarca

ISBN 978-87-93530-11-9

Os dois ensaios aqui traduzidos “L’essai, une écriture extensible” e “Accident dans la Méthode (Sur l’anecdote)” foram originalmente publicados em *L’élargissement du poème*, pela editora francesa Christian Bourgois em 2015. Agradecemos ao autor e a Christian Bourgois Éditeur pela cessão dos direitos de publicação.

Zazie Edições

[www.zazie.com.br](http://www.zazie.com.br)

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

# JEAN-CHRISTOPHE BAILLY

*O ensaio e a anedota*

Tradução Leda Cartum e Laura Erber

ZAZIE EDIÇÕES

O ENSAIO, UMA ESCRITA EXTENSÍVEL	5
ACIDENTE NO MÉTODO (SOBRE A ANEDOTA)	25

# *O ensaio e a anedota*

JEAN-CHRISTOPHE BAILLY

## *O ensaio, uma escrita extensível*

O próprio fato de que um texto possa ser considerado “insituável” (e isso é um traço recorrente nos críticos, e até nos livreiros) supõe que haja, ao seu redor, situações estáveis e recorrentes nas quais ele não se inclui. Os gêneros literários – romance, novela, narrativa, poema, ensaio, peça de teatro etc. – são, ou seriam, esses espaços de localização que, sem serem normativos, corresponderiam apesar de tudo a uma espécie de regularidade estatística da organização verbal. Essa distribuição do esforço literário em diferentes categorias deixou de ser sustentada por uma perspectiva acadêmica ou hierárquica, mas ainda assim resiste: há como que uma força de inércia do gênero, que talvez aja, antes de tudo, onde a produção literária atual é superabundante – ou seja, no terreno do romance.

Mas, se observarmos mais de perto, na tentativa de ver aquilo que se escava ou que se perfura sob a

etiqueta “romance”, uma extraordinária diversidade salta aos olhos: não só aquela, natural, dos estilos, mas também a dos formatos intencionais, ou aquela estimulada pelos desvios em relação a uma trama narrativa julgada, segundo os casos, como principal ou acessória. Na prática, o romance é flutuante e, por direito, infinito – e isso vale também para todos os outros gêneros. Sempre, em cada um deles, fórmulas se repetem, numa reiteração contínua e cansativa, mas sempre também se abrem saídas formais, caminhos diagonais que recompõem a relação do gênero consigo mesmo e com os demais gêneros. É olhando para essas aberturas, para o lado em que os gêneros escutam, neles mesmos, o chamado da literatura como um todo, que a literatura se emancipa ou, pura e simplesmente, existe. Esse alargamento ou transbordamento latente do gênero não leva a uma diluição: o “gênero dos gêneros” com o qual já puderam sonhar os românticos alemães na época de Iena não é tanto uma forma, mas um espaço de formação que se abre diante de cada tentativa, se ela decidir se afastar de uma fórmula ditada por um programa restrito puramente repetitivo.

“Gênero dos gêneros” ou “poesia alargada”, “a poesia é a prosa entre as artes”, “vivemos em um romance colossal, no geral e no particular” – as formulações às quais chegaram os românticos alemães, numa febre intuitiva que continua a espantar, não são apenas sedutoras; elas desdobram diante de nós a possibilidade de a literatura continuar ou acon-



tecer como sua própria infinitude, como seu próprio vir a ser. Talvez essa não seja a preocupação de quem só pretende escrever um bom romance ou um poema que se sustente, ou um ensaio que seja notável, mas pouco importa! Sem essa tensão para além deles, os gêneros não seriam mais que categorias de organização; sem essa tensão para além dela ou para o seu absoluto, a literatura não seria muito diferente de uma forma de *entertainment*. Não se trata, com isso – que fique claro –, de forçar a literatura a caber nos limites de uma exigência insustentável a longo prazo, mas sim de associá-la àquilo que a fundamenta e renova.

Romance, novela, poema, ensaio e assim por diante – é evidente que tudo isso vai continuar a existir, mas é na franja em que cada gênero praticado dá a si mesmo a chance de existir de outra forma que acontece a invenção do sentido. Nesse movimento de superação e de excesso coabitam, no fundo, duas tendências: uma que vai em direção ao aperfeiçoamento do gênero; outra que segue o rumo da emancipação. Elas podem, insisto, opor-se entre si e ocasionar conflitos internos à produção da obra, mas são concomitantes. De maneira muito sugestiva, Roland Barthes, em seus últimos cursos do Collège de France (publicados hoje sob o título de *A preparação do romance*),<sup>1</sup> propôs que os próprios

---

<sup>1</sup> Roland Barthes. *La Préparation du roman I et II*, Paris: Éditions du Seuil/Imec, 2003.

gêneros podiam ser pensados enquanto direções ou tendências, enquanto espaços de formação de um afeto específico em relação à obra. Ele distingue particularmente fantasia do romance fantasia do poema, atribuindo a cada uma delas uma vontade de obra diferente, um desejo de literatura diferente: nenhuma hierarquia, nenhuma classificação, estamos apenas no espaço da produção – na escrita –; e o que Barthes comenta, no fundo (de maneira abundante e brilhante), é o fato, surpreendente para ele, de que talvez não haja uma escrita intransitiva, um querer escrever em si, como ele acreditou durante muito tempo, mas sim uma escrita orientada, de saída, por roteiros imaginários distintos. “Talvez, querer escrever = querer escrever alguma coisa”, diz ele, prudente, na abertura de seu curso,<sup>2</sup> e essa “alguma coisa” não é, de maneira nenhuma, da ordem do assunto ou do tema (escrever sobre ou a respeito de), mas tem a consistência de uma forma de inscrição na literatura que equivale ao destino para a obra. Há, para Barthes – e considero isso muito acertado –, um afeto de gênero que é como uma forma de destinação, e o panorama que ele cria vai desde o tipo de forma mais breve, o haikai japonês, até o mais abrangente, o romance.

Mas é curioso que, nesse panorama, o ensaio – que é, afinal, o tipo de forma que ele mesmo praticou, majoritariamente – seja evocado apenas de

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 35.

passagem. Não creio que tenha sido um esquecimento; acho que a própria natureza do ensaio, sua posição deslocada na literatura, está na origem desse silêncio. Explico: essa explicação é o próprio fundo destas palavras.

O romance e o poema são, ambos, por vias distintas que cada um deles deve aprofundar, os veículos de infinitização da literatura; ambos são assombrados pela própria realização impossível, ambos como que envolvidos pela intranquilidade da obra, do devir-obra: sem multiplicar os exemplos (e os nomes daqueles que foram até o limite dessa assombração não são, aliás, assim tão numerosos), posso citar, para a literatura francesa, Mallarmé e Proust; para a língua inglesa, Joyce e Pound. Do *Lance de dados* de Mallarmé aos *Cantos*, do tempo perdido e dilatado da *Busca* ao único e brilhante Dia de Leopold Bloom, são incrivelmente numerosos os emaranhados e também os desvios – poderíamos passar a vida neles –, mas a cada vez, e a partir de embarques, velocidades e entrelaçamentos diferentes, o que está agindo é a tensão do livro único e totalmente realizado. Mesmo que a formulação estrita desse objetivo do Livro pertença a Mallarmé, para quem ela circunscreve o poema, podemos, sem indelicadeza, fazer escorregar aquilo que ela indica ou reclama para essas outras obras, assim como a noção joyciana de *work in progress* pode, de maneira ainda mais fluida, estender-se para fora de seu lugar de nascimento – que é, como bem me lembro, não

*Ulisses* mas *Finnegans Wake*; mas isso pouco importa aqui, para aquilo que tenho a dizer e que diz respeito (como tampouco me esqueci) à natureza do ensaio. Vamos a ele então.

Não é que precisemos descer com o ensaio; é que ele nos conduz para outro lugar, e com ele penetramos nessa área estranha na qual os processos de infinitização – inerentes, em certo sentido, por simples recorrência, à tarefa crítica – não estão mais relacionados à vontade da obra, à tensão consciente ou desnortada em direção à Obra. Se o ensaio – e seu próprio nome, no qual vibram tanto a noção de tentativa quanto a do seu avesso, o fracasso, seria suficiente para indicar isso – também se configura e se propaga no curso de sua escrita como uma forma, e até como uma forma particularmente nervosa de inquietude, acontece que essa inquietude e essa tensão não são aquelas da Obra, e não destinam a escrita para o lado (mesmo impensado) dessa realização. Isso não quer dizer que, em relação a seu projeto ou a seus modos de articular, o ensaio seria menos exigente: com ele e também por ele, para retomar mais uma vez a tão impressionante formulação de Mallarmé “o homem persegue o preto no branco”,<sup>3</sup> com ele e também por ele essa perseguição se multiplica, seguindo os rastros de comboios pesadíssimos ou, ao contrário, pulando sobre inflexões

---

<sup>3</sup> Stéphane Mallarmé. “L’Action restreinte”. In: *Divagations*. Paris: Eugène Fasquelle éditeur, 1897.

leves. Mas existe no ensaio uma energia distinta ou um combustível diferente que o leva a funcionar fora da lógica intimante de um *work in progress* infinitamente renovado. Pode acontecer, e esse é muitas vezes o caso, que cada ensaio do mesmo autor constitua uma tentativa nova de caracterização de uma problemática única, mas a cada vez o ensaio se configura diante daquele que nele se engaja como um programa autônomo, como uma espécie de excursão em forma de espiral.

Essa situação chegou a fazer crer que existiria uma espécie de literatura segunda, menos densa, mais dispersa, talvez até superficial. O espectro dessa visão redutora gira, pelo menos no caso do francês, em torno do termo “ensaísta”, que – diferentemente de “romancista”, “poeta”, “dramaturgo” ou, *last but not least*, “pensador” – parece ser acompanhado de uma leve nuance pejorativa, um pouco como acontece com a palavra “literato” ou com a palavra “conversa”, quando confrontada a “diálogo”. O ensaio, no seu modo real, não se preocupa absolutamente com isso, mas é preciso ler nessa desconfiança uma consequência ou um vestígio daquilo que o desaparesenta da vontade da obra e dos reflexos de respeito, até mesmo dos cultos, que ela suscita.

Mas, se está liberado dessa vontade, o que quer o ensaio, o que motiva a sua existência, o que ele pretende alcançar? Para tentar responder a tais questões, é preciso considerar, acredito, uma outra pulsão a que ele responde (e não é o único a responder):

a pulsão crítica ou, para ser mais preciso, a vontade de inteligibilidade, o próprio *theorein* – tudo aquilo que, na produção literária, é indicado como movimento de pensamento, movimento no pensamento, em direção ao pensamento. Seria possível incluir a própria filosofia, com suas expectativas e seus perfis específicos, no espaço dessa produção? Seria aceitável estender a noção de escrita (e, por consequência, a de literatura) até a articulação conceitual e os modos de enunciação da filosofia? Pessoalmente creio que sim, e creio também que todos – filósofos, escritores, leitores – ganhariam com isso; mas o que é certo é que o ensaio é aquilo que abre essa possibilidade e funciona como um sistema de passarelas flexíveis entre a literatura geral e o pensamento. Ora, é justamente nessa posição intermediária e talvez até incerta que ele adquire sua velocidade de liberação, trabalha no melhor de sua forma. O ensaio – pelo menos essa é a sua frágil sorte – sustenta que a literatura pensa e se pensa e que o pensamento se escreve.

Há nisso uma modéstia – que se aproxima do papel de quem dá um passe – e uma presunção, já que a própria ideia dessa transferência contínua entre aquilo que se sobressairia na escrita e aquilo que se sobressairia no pensamento é, em princípio, pura tensão, e para muitos observadores e práticos continua sendo um engodo. O que está em jogo não é qualquer possível proeza da literatura, mas aquilo que poderia ser chamado de agilidade. O campo próprio do ensaio é a condução, a rapidez,

a conexão, avanços que são quase escorregões, lógicas de saltos e de ricochetes. Como tal, o ensaio se distingue continuamente das outras formas de escrita do pensamento, em particular aquelas que almejam a organização das categorias, o ordenamento do próprio pensar. Também nesse terreno, que é o do tratado, existe a tensão em direção à Obra, e ela é não só constante, mas constitutiva do esforço que inicia e sustenta a escrita. Cada frase, menos que um fraseado, é nesse caso o momento de um caminhar que vale menos por si mesmo do que como condutor na edificação de uma estrutura sólida e, como tal, secável, em que cada parte é de fato remetida a uma totalidade que demandou por ela. Sem que seja necessariamente questão de resultar numa soma, o movimento não deixa de ser o de uma completude, de um acabamento, de uma calma: todo vínculo entre forma e formação é apagado; há apenas o resultado tangível de uma construção, às vezes monumental.

Dessa monumentalidade e dessa solidez o ensaio se retira e se afasta. A tese, sem dúvida, continua sendo a tentação constante do esforço teórico; se o ensaio se dedica a isso, porém, é de passagem, através de fórmulas que lhe ocorrem mas que lhe são dadas por ímpeto, por velocidade. Creio que essa noção de rapidez é muito importante: dizer que o ensaio corre não quer dizer que ele sobrevoa as problemáticas que enfrenta, e sim que indica seu modo de funcionamento, lembra aquilo que o vin-

cula às eclosões, aos engates do pensamento. A ideia condutora do ensaio é, no fundo, conservar no seu ímpeto algo da notação, algo ligado a uma espécie de pensamento tátil. A noção de engate é fundamental: ela assinala o começo, o ponto de partida, a irrupção, e indica também a retomada, a conexão: não aquilo que acontece quando duas peças de um quebra-cabeça se unem, mas o que ocorre se saltamos de um ponto a outro, como quando seguimos o que é chamado de passo japonês, que se diz em inglês, acredito, *stepping stone*. Um percurso que não seria, por consequência, nem uma pura consecução lógica, nem um movimento errático, e muito menos um tipo de via média com propriedades de ambos, mas sim um livre desdobramento e uma travessia atenta movida por uma espécie de avidez. Como se a questão fosse estar à espreita e perseguir, na própria frase, o movimento de uma verdade entrevista que se esconde – exatamente como foge um animal em um bosque. E isso não é, para mim, maneira de dizer, mas um sentimento que talvez eu vá procurar definir mais de perto falando de um quadro que está em Oxford, no Ashmolean Museum, um quadro extraordinário do qual já falei algumas vezes: *A caça*, de Paolo Uccello.

Pintado em um painel alongado, formado por duas pranchas de choupo sobrepostas, esse quadro representa uma caçada noturna que acontece em um bosque muito escuro, no qual se destacam com extraordinária vivacidade as silhuetas misturadas de



caçadores acompanhados por seus cachorros e batedores, assim como as das presas afastando-se em direção a um ponto de fuga (*vanishing point*), que nunca será tão bem nomeado quanto aqui – tanto em inglês como em português. A proeza desse quadro, entre outras coisas, é estender a rede da perspectiva – essa *dolce prospettiva* que assombrava os dias e as noites de Paolo – em plena natureza, fora de qualquer estruturação geométrica aparente; mas, nessa floresta ainda enfeitiçada pela lenda medieval, impõe-se de imediato o fato de que os troncos das árvores, abrindo-se em leque para formar uma cobertura muito espessa, são dispostos em quincôncio, de maneira a formar uma espécie de grade dentro da qual homens e animais, perseguidores e perseguidos, distribuem-se em um jogo de diagonais convergindo, em leve dissimetria, para um ponto de fuga que é como um abismo horizontal ou como um ímã atraindo para si todos os corpos vivos, inclusive, partindo numa linha reta da borda mais extrema, as ondas de uma estranha margem de um azul quase lunar que vêm sugerir, como quem não quer nada, nesse quadro tão vivo, uma fronteira do além-mundo. Única, acredito, é a vibração arquitetônica desse quadro; único é o feito cinemático que se produz bem no meio de sua imobilidade de instantâneo mágico.

Com o que mostra desses homens e desses cachorros lançados à perseguição de frágeis presas que fogem, com a maneira como desdobra diante

de nossos olhos a floresta como mundo e o mundo como um esconderijo infinito e sem bordas, *A caça* parece fornecer uma perfeita alegoria daquilo que seria o ensaio para mim – perseguição agitada e rápida, vontade de apreensão tenaz e incerta, esforço que se traça bem no meio de uma imensidão que talvez o engula. Sim, indo até o fim do que a imagem oferece, poderíamos dizer, sem perder de vista uma possível ironia, que os caçadores acoçando a caça dessa floresta são, à sua maneira, ensaístas, todos igualmente lançados à perseguição de presas que escapam. Foi essa condição de *vanishing point* da ideia que fez surgir aqui o painel de Paolo – pelo qual, confesso, não estava esperando. Estou consciente do fato de que o que se impôs para mim através dessa imagem é tributário de uma longa tradição espontânea, que associa os jogos de esconde-esconde trágicos da caça à procura da verdade. E aqui, tenho que dizer, tudo funciona perfeitamente: sob a sombra projetada pelo mito de Acteão – aquele cuja vida é retirada no momento em que vê – converge uma grande quantidade de gestos e narrativas a fim de ativar as conexões entre as artimanhas dos caçadores ou das presas e as aporias da busca intelectual. Toda uma rede se tece aqui, que passa tanto pelas especulações mais ideais (penso na maneira como, em *Os furores heroicos*, Giordano Bruno trata da história de Diana e Acteão, dizendo deste que seu nome “significa o intelecto aplicado à caça da divi-

na sabedoria”)<sup>4</sup> quanto pelas considerações técnicas que concernem ao registro dos indícios ou ao acompanhamento dos rastros e dos caminhos. E, dentro de um arco histórico muito longo, penso dessa vez tanto no impressionante jogo de pistas reconstituído por *A arte da caça*, de Xenofonte, quanto nas considerações recentes de Carlo Ginzburg sobre aquilo que ele chama de “paradigma indiciário”, ou seja, a maneira como justamente a leitura dos rastros e a aprendizagem dos indícios, que foram durante milênios a escola de formação do *Homo sapiens*, são encontradas muito tempo depois, nas ciências humanas como no romance policial, reconvertidas em ferramentas de investigação.<sup>5</sup>

O indício – o indício como intuição da verdade – é, aqui, a chave; e aquilo que ela abre é também o fato de que não há uma discrepância violenta entre a inscrição material, sendo a da caça particularmente forte, e a decolagem especulativa. Indício, de certa maneira, é o outro nome para aquilo que chamo de engate: *o indício engata e o ensaio prossegue*. Elaborar uma lista dos indícios ou tentar fazer uma tipologia deles seria absurdo, pois seu regime é aquele da aparição, do surgimento. É claro que eles se ligam uns aos outros para formar cadeias de significação, mas, por direito, a matéria bruta deve poder manter-se

---

<sup>4</sup> Giordano Bruno. *Les Fureurs héroïques*. Início do quarto diálogo. Paris: Les Belles-Lettres, 1954, pp. 204-205.

<sup>5</sup> Carlo Ginzburg. “Traces, racines d’un paradigme indiciare”. In: *Mythes, emblemes, traces*. Paris: Flammarion, 1989, pp. 139-180.

aberta, não pelo prazer do inesperado, mas porque o sentido precisa dessa abertura para permanecer vivo e para poder surgir. Por essa atenção dedicada à matéria bruta, o sentido se protege daquilo que, nas significações estabelecidas ou prestes a se estabelecerem, acaba por afastá-lo do que pode mantê-lo como sentido, ou seja, como enigma armado.

No entanto, entre os estimuladores ou engatadores de indícios, é preciso reservar um lugar à parte para aquilo que é iniciado ou propagado pela imagem – e a maneira como o painel de Paolo Uccello surgiu aqui seria, por si só, a prova disso. Mais ainda do que indícios, as imagens mudas da pintura ou da fotografia podem ser descritas como novelas de indícios ou como blocos imaginários. É assim, pelo menos, que elas se apresentam para nós; e, se avisam que vêm (como quando trabalhamos sobre elas) ou se surgem inopinadamente, isso não muda nada – toda imagem é antes de tudo um enigma armado, um bloco de sentido que escorregou para fora da linguagem e que interrompe em nós o fluxo do pensamento. Sempre fiquei intrigado com a violência dessa cesura silenciosa e com a capacidade dos pintores ou dos fotógrafos de distendê-la ao máximo. *A caça* – e volto a ela, não a abandono – exigiu não que eu me apropriasse dela, mas que eu a reapropriasse à linguagem. De fato, como toda pintura e, sobretudo, como toda pintura livre de referências retóricas (esse painel foi até julgado muito estranho na época), *A caça* é muda; e não só por-

que não podemos ouvir os gritos dos perseguidores ou os latidos dos cachorros, mas porque a própria inscrição do sentido provém desse silêncio, da sua profundidade, da sua firmeza.

É por estar carregada e até saturada de sentido que a imagem intervém; mas, como esse sentido é exterior – pelo menos por um tempo, e às vezes por muito tempo – à ordem do discurso, essa intervenção, mesmo que tenha sido convocada e desejada, intervém como uma suspensão, uma cesura. Os meios de que dispõe o pensamento-linguagem para recuperar esse pensamento fora da linguagem são múltiplos: toda a tradição iconológica está baseada no que poderíamos chamar de depósitos de significação discursiva, instalados secretamente dentro da proposta pictural; essa via erudita costuma ser magnífica, e me lembro com emoção dos longos momentos que passei em companhia dos textos de Erwin Panofsky, na época em que eu cuidava de uma coleção que publicou as traduções francesas de alguns de seus grandes textos, inclusive aquele sobre Dürer ou o *Early Netherlandish Painting*. Mas outra abordagem é possível, na qual o desejo de compreender não é dissociado de uma experiência de escrita engajada inicialmente a partir desse silêncio que a nega, mas é sentido por ela também como um chamado; o silêncio da imagem recarrega o pensamento, mas a partir de um abismo que ele escala; essa escalada, por definição, é um ensaio (aqui, no sentido de *attempt*), uma tentativa, e o caminho que

se abre então é o da paciência descritiva, o de uma *ekphrasis* não triunfante, mas inquieta, como se a questão fosse criar uma soleira entre a imagem e o leitor; não uma explicação, mas uma preparação ou, ainda mais precisamente, um eco.

Esse recurso da descrição é tudo menos ornamental; o que o anima e o sustenta, volto a dizer, é a vontade de compreender, o desejo de apreender o sentido da imagem, mas mantendo-se em contato com aquilo que, nela, está sempre fugindo. Por um lado, essa via, se é mesmo uma via, não é uma alternativa à via erudita do estudo; e, se ela difere disso, é sem hostilidade: aos poucos, e isso é constatado sempre com surpresa, os conteúdos eruditos destilados – aqueles, pelo menos, sempre muito escassos, que puderam ser retidos – vêm sustentar e aconselhar a via descritiva. Por outro lado, a *ekphrasis* assim revisitada não deixa de ser, por sua vez, uma escavação e uma interpretação: por mais longe que se queira ir no abismo da imagem, isso só é possível com os próprios meios e, mesmo que haja no fundo de tudo isso uma vontade de ascese ou ao menos de apagamento, a sombra do tema continua planando sobre a operação, e a linguagem só pode regressar se ela encarnar numa voz.

Mas cabe destacar que essa abordagem descritiva – ou, para ser mais exato, essa tensão mantida entre o descritivo e a busca do inteligível – ultrapassa em muito o campo da imagem, no qual pode parecer quase evidente. O ensaio, no sentido em

que o compreendo, seja qual for o campo que aborda, convive com essa necessidade, e é através dela que enfrenta aquilo que pretende explorar; os procedimentos de abordagem descritiva que ele mobiliza não são derivativos ou complementos de uma via propriamente crítica, mas são o seu veículo. Se algo como uma tese deve aparecer, virá então do próprio seio do que se enrolou junto ao objeto estudado. Esse movimento de enrolamento, essa paciência quase mimetológica, tem como efeito, naturalmente, deslocar o ritmo crítico e reforçar o investimento da escrita. Por conseguinte, o que se produz é – no ensaio, para o ensaio e, assim espero, *pelo* ensaio, graças a ele – uma intensificação da prosa, um movimento desta em direção a ela mesma. Mas o que isso quer dizer?

A prosa, como sabemos, não é um gênero. Mesmo que tenha sido tradicionalmente oposta à poesia, aquilo que ela designa ou distingue não é da ordem do gênero. O surgimento do poema em prosa, aliás, é a confirmação disso: ao mesmo tempo que se abria uma outra via além do verso para o poema, a ressonância poética (e talvez até certa qualidade de prosódia) foi oferecida à prosa. Em Baudelaire, que não inventa a forma do poema em prosa mas a institui, a prosa designa menos um estado prosaico da linguagem e mais o devir incompleto do poema – a prosa é uma forma que está por vir, uma continuidade que está para ser inventada. Não posso deixar de citar aqui, mesmo que seja muito

conhecido, o trecho em que, no início de *O spleen de Paris*, ele descreve essa forma sonhada: “Qual de nós, em seus dias de ambição, não sonhou com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, flexível o bastante para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?”.

É claro que essa prosa sonhada, enquanto lírica, mantém-se distinta do que seria imposto no caso de uma prosa crítica emancipada. Mas, mesmo assim, o que acontece com a literatura é justamente que tais delimitações, eventualmente acompanhadas de proibições, não têm mais espaço. É evidente que prosa, poema e dimensão crítica se misturam; até a prosa utilizada ou descoberta por Baudelaire nos *Salons* – e mais ainda em algumas passagens aceleradas de *O pintor da vida moderna* – é como que outro desdobramento desse sonho de escrita. Nem mesmo o próprio Baudelaire chegou a fazer essa dobra entre a prosa sonhada do poema e seu trabalho como crítico. Mas a partir dele – e uma boa parte daquilo que tentei dizer vem daí – podemos avançar a noção de poema crítico, e esse seria apenas um dos tantos vetores possibilitados pela “poesia alargada” com a qual sonhou, por sua vez (sendo que essa sua vez desemboca inteiramente na nossa), Novalis.

Que o ensaio encarne, portanto, essa possibilidade, que ele seja inteiramente ativo na criação de uma prosa contínua, exata e ressonante – eviden-



temente, isso é menos um fato ou um dado que uma tensão ou um horizonte. Como tal, em todo caso, ele se posiciona menos como gênero e mais como aquilo que seria capaz de aumentar a fluidez da linguagem. Qualquer que seja o engate, a partir dele, algo é lançado, algo é *ensaiado*. O ensaio é extensível porque se estende, porque se verte. Vertendo-se assim, ele se ilimita, transbordando sobre os outros gêneros e transbordando também de si mesmo. Às vezes sabe para onde vai; outras vezes se perde no caminho. Os dois exemplos monumentais que são seu estímulo, de uma margem à outra da história europeia, justamente, não são monumentos, e não o quiseram ser. São os *Ensaio*s, de Montaigne, e o *Livro das passagens*, de Walter Benjamin. O primeiro encarna até o absoluto a ondulação e a fuga – “todo esse amálgama que eu rabisco”, diz Montaigne, magnificamente –; o outro, inacabado e sem dúvida inacabável, enfrenta o risco de constituir-se como um gigantesco armazém. Em ambos, a escrita se recarrega continuamente pela leitura; são palimpsestos e rascunhos, exemplos maravilhosos, mas não modelos. Através deles, é possível entrever a liberdade e o caráter ilimitado do ensaio: liberdade sem formato que pode começar com retalhos e se estender ou encurtar, e com a qual sonharíamos poder seguir todas as pistas e aberturas em um jogo infinito, nas linhas de uma prosa dúctil, inquieta e viva.



# *O ensaio e a anedota* JEAN-CHRISTOPHE BAILLY

## *Acidente no método (Sobre a anedota)*

Em uma das inúmeras anotações do *Livro das passagens*, Benjamin fala da anedota nos seguintes termos:

As construções da história são comparáveis a ordens militares que atormentam e aquartelam a verdadeira vida. A anedota, ao contrário, é como uma revolta de rua. Ela torna as coisas especialmente próximas de nós, faz que entrem em nossa vida. Representa o exato oposto da história que requer uma identificação, uma “intropatia” sob o efeito da qual tudo se torna abstrato. É necessário conservar essa técnica da proximidade para todas as épocas da história, na ordem do calendário.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Walter Benjamin. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Éditions du Cerf, 1989, p. 561.

Essas linhas designam claramente um dos aspectos do método histórico de Benjamin; poderíamos considerar, aliás, a formidável massa documental do *Livro das passagens* como um depósito de anedotas e citações. Mas o que é mais importante aqui é a recusa de qualquer hierarquia: no imenso domínio daquilo que é pesquisado, os indícios não são organizados como numa parada militar, por ordem de importância; são enrolados todos juntos numa única possibilidade – a de ocorrerem, talvez no momento oportuno. Benjamin transforma a má reputação da anedota em valor positivo, faz dela um critério de indisciplina e vê nela, antes de tudo, uma aliada: ela acrescenta, ela lhe acrescenta, um valor concreto de repercussão, um valor de imediatismo e de ressonância. A anedota não remete a nenhuma ordem preexistente, escapando assim a todo esquematismo; surge de repente, e é essa força de irrupção que faz dela o equivalente de um desvio ou de um acidente – uma “revolta de rua”, como chega a dizer Benjamin.

O fragmento, tal como os românticos alemães o definiram – e cujas engrenagens Benjamin conhecia de cor –, não deve estar muito longe disso, mas a anedota é ainda mais independente e mais rebelde; ela é o que escapa com mais facilidade de qualquer regulação ou incorporação dentro de um sistema, porque vive como uma andarilha e transporta quem a encontra para o lugar onde ela nasceu. A anedota age a seu modo, afastada de sua procedência; onde ela surge pode haver “proximidade”. Para Benjamin,

o estatuto da anedota é comparável ao da descoberta arqueológica, para a qual o registro do antigo é, simultaneamente, o de um despertar, o da repercussão do próximo no distante.

Se por um lado podemos empurrar essa concepção da anedota para as origens da ciência histórica – quando ela costumava constituir o sal da narração –, por outro, podemos sintonizá-la com o trabalho que, já na época de Benjamin e sobretudo depois dele, procurou fazer a história se libertar de suas barreiras épicas e positivistas, dando consistência ao material e privilegiando o discurso impensado do arquivo. Todavia, parece que a posição de Benjamin permanece solitária e ultrapassa em muito o simples reconhecimento de um estatuto. Sabemos que há, para ele, uma espécie de deposição das coisas em si mesmas e que esse depósito – que acontece no tempo – só adquire todo o seu sentido e todo o seu alcance se, ao menos por um instante, mantermos aquilo que se encontra fora de qualquer instrumentalização, e portanto alguém de qualquer atribuição a um regime de sentido no qual a coisa é reconhecida, sim, mas ainda a título de fato, de fenômeno, de sintoma ou de prova. Esse outro lado daquilo que é depositado em si sem provas é, para Benjamin, um ponto de partida e de retomada daquilo que ele chama especificamente de *Technik der Nähe*, uma técnica da proximidade.

Seria bom, e talvez até gentil, para além das significações ostensivas e da violência gestual das provas,

estudar as ligações existentes entre essa proximidade estabelecida pela anedota e a clarividência (a) que (se) propõe a ficção. Estaríamos então efetivamente na fábrica, nas dobras e redobras da literatura, lá onde ela é algo como um esvaziamento, como uma arte de esvaziar o real – já que a essência deste é sempre transbordar. Uma literatura – e mesmo uma poesia – totalmente privadas da anedota ou de qualquer aproximação da anedota, seriam, me parece, ilegíveis – não porque a anedota é ou seria “fácil”, mas porque, ao contrário, como Benjamin diz tão bem e tão calmamente, ela torna “espacialmente próximas” as coisas do real transbordante.

Dá uma certa vontade, é evidente, de produzir uma imagem a partir dessa proximidade. E talvez, para começar, de remontar ao mais distante possível – lá onde, antes da história, não há nada, ou quase nada. À gruta de Chauvet, portanto. Bem longe, bem no alto. Dentre o imenso material fornecido pela gruta, algo me tocou de maneira particular; algo que, aliás, não faz parte do campo da arte paleolítica em si, mas que se enuncia lateralmente ou como que em recuo. Trata-se de uma singularidade breve, um traço ligado à iconologia, que é a ciência dos traços; e esse traço, normalmente, é ou seria sem alcance. Em certo sentido, poderíamos dizer que ele fica suspenso, totalmente suspenso, fora do interpretável. Mas a surpresa é precisamente onde ele surge e como surge; ele comete essa surpresa, assenta-se e acomoda-se em si mesmo, apenas em

si. Aquilo que está longe do prodígio dos grandes traços voluntários, longe do prodígio dos grandes animais fixados vivos nas paredes: são os passos, as pegadas de um jovem ou de um menino de quem podemos reconstituir o caminhar ao longo de aproximadamente 70 metros e sobre o qual sabemos também que, em vários pontos, ele sem dúvida esfregou nas paredes seu facho ou sua tocha. E, como parece que hoje podemos datar esse tipo de coisa com grande precisão, seria evidente que esse rapaz teria passado por ali alguns milhares de anos após a realização das pinturas.<sup>7</sup>

O que teria ido fazer ali, se não era pintor nem testemunha das pinturas? E será que, sendo ele filho do período gravetiano, algo daqueles traços aurignacianos ainda teria algum significado para ele, e talvez um significado pleno? Ou, ao contrário, seria possível que um sentido já tivesse se perdido e que ele tenha ficado um pouco como nós, meio perdido como nós diante de situações rituais que teriam se descolado, desintegrado, restando apenas os traços nas paredes? Não sabemos, jamais saberemos. Mas há aquilo que permanece e que é, segundo a expressão, menos que nada, ou seja, na verdade, apenas um tantinho mais que nada – alguns passos inscritos na argila e que, sob a terra, dentro de uma vasta cavidade cavernosa, permaneceram. Meros restos. Os

---

<sup>7</sup> A descrição dessas marcas encontra-se em Jean Clottes (ed.). *La Grotte Chauvet: l'art des origines*. Paris: Éditions du Seuil, 2001, pp. 34-39.

traços de uma passagem de 26 mil anos atrás, traços que não têm nada além, para falar como Riegl, do seu “valor de antiguidade”, mas que, justo nessa pobreza, para nós muito familiar, da *arte povera*, e no entanto sem arte, fora da arte e da intenção, são ao mesmo tempo uma pura anotação anedótica, como aquilo que estabeleceria o eco de uma experiência, o eco de que houve, de fato, experiência, passagem na escuridão. Uma visita tão remota, um rastro de sentido inutilizável, uma performance esquecida.

Seria uma anedota? Talvez não no sentido estrito, já que é anônima. Mas ainda assim vejo aí uma espécie de alegoria do anedótico e de inauguração; como aquilo que, antes da história, inauguraria o regime do ínfimo: ao mesmo tempo a migalha filosófica e o *gramen* balzaquiano. Aquilo que não seria possível recuperar, aquilo que nunca poderia constituir um patrimônio. Minha vontade é a de elaborar uma lista, traçar uma pista, e seria assim, bem rápido: um rapaz passa numa gruta, um filósofo grego se alimenta de tremoços cozidos, no dia 11 de setembro de 1556, Pontormo engarrafa três barris e meio de vinho de Calenzano; Lineu encontra na Lapônia uma mulher que teria engolido rãs e diz que era possível ouvi-las coaxar; Herman Melville, de passagem pelo Cairo, elogia os asnos; Kafka, no dia 26 de setembro de 1911, cruza com duas jovens na Wenzelplatz e descreve longamente o grande botão pregado na manga de uma delas; Louis Zoukowsky escreve “o bonde passa sobre a ponte”... O



bonde passa realmente, aqui é Nova York e tudo em volta e até agora é o mundo e há tanta gente no mundo, cada vez mais, dá vontade de puxar os cordõezinhos e dar nós, um nó por anedota, e contar o mundo desse modo, puxando esses pequenos cordões. Cairiam gotas de frescor, seria o contrário das opiniões, o contrário também das orações. De tempos em tempos, toda uma rede de coisas próximas, de coisas intactas. Que não servem para nada, nunca serviram.

Sei que as anedotas, contudo, servem para nós; adoramos que elas sejam, como se costuma dizer, reveladoras ou expressivas, e que as construções militares que “atormentam e aquartelam a verdadeira vida” possam fazer delas espécies de estafetas encarregadas de trabalhar e de recrutar às suas margens. Mas parece que a anedota, no fundo, se poupa desse serviço ou dessa servidão, e assim indica sua verdadeira função: ser uma vinheta, mas sem vínculos; uma lasca, mas sem lembrança de massa ou de plaina; um puro brilho, mas sem bloco nem desastre.

JEAN-CHRISTOPHE BAILLY (Paris, 1949) é escritor, dramaturgo e professor da École Nationale Supérieure de la Nature et du Paysage de Blois. Trabalhou durante muitos anos nas editoras Hazan e Christian Bourgois, nesta dirigiu a coleção *Détroitsc*, com Phillippe Lacoue-Labarthe e Michel Deutsch. Em 1978, organizou com Henri-Alexis Baatsch o volume *Wozu? : à quoi bon des poètes en un temps de manque?*, em que relançavam a questão de Hölderlin a um conjunto de autores vivos, entre eles Beckett, Julia Kristeva e Ghérasim Luca.

Sua produção recobre diversos gêneros, sendo o “desejo de poema” – sua ação solitária e expansiva – um importante vetor de reflexão e de mobilização da escrita. Seus ensaios interrogam um vasto campo de conhecimento – da filologia à animalidade, dos retratos de El Fayoum à história da paisagem. Atento também ao contemporâneo, nunca deixou de escrever sobre os artistas de seu tempo; dão testemunho disso seus livros sobre Piotr Kowalski, Gilles Aillaud e Bernard Moninot. É sem dúvida um dos mais importantes escritores franceses em atividade.