



ENTRE O FINITO E O INFINITO: O ENSAIO COMO INVENÇÃO DO PENSAMENTO

BETWEEN FINITE AND INFINITE: THE ESSAY AS AN INVENTION OF THOUGHT

Larisa da Veiga Vieira Bandeira¹

Mariana Baierle Soares²

João Evangelista dos Santos Filho³

Resumo: Este ensaio propõe uma investigação teórico-crítica sobre o ensaio como forma viva e processual do pensamento, contrapondo-o a modelos fixos e conclusivos de produção de conhecimento. A partir de uma abordagem ensaística como método, que recusa a linearidade, acolhe o inacabamento e aposta na errância como forma de rigor, articula-se uma constelação de autores como Goethe, Agamben, Blanchot e Freud para explorar temas como potência, escuta, fragmentação e transformação. O objetivo é compreender o ensaio não apenas como gênero, mas como gesto ético e político de escrita. Ao final, o texto abre possibilidades para repensar o lugar do pensamento na contemporaneidade, sugerindo uma prática crítica que valoriza a hesitação, o cuidado e a abertura como modos de resistência à lógica da produtividade e à fixação do sentido.

Palavras-chave: Ensaio. Forma. Processo. Potência. Escrita.

Abstract: This essay proposes a theoretical-critical investigation of the essay as a living and procedural form of thought, contrasting it with fixed and conclusive models of knowledge production. Based on an essayistic approach as a method, which rejects linearity, embraces incompleteness, and embraces wandering as a form of rigor, it articulates a constellation of authors such as Goethe, Agamben, Blanchot, and Freud to explore themes such as potency, listening, fragmentation, and transformation. The aim is to understand the essay not only as a genre but also as an ethical and political gesture of writing. Ultimately, the text opens up possibilities for rethinking the place of thought in contemporary times, suggesting a critical practice that values hesitation, care, and openness as modes of resistance to the logic of productivity and the fixation of meaning.

Keywords: Essay. Form. Process. Potency. Writing.

Introdução – O ensaio como forma orgânica do pensamento

A forma é viva e expressa movimento. Movimento de transformação das próprias formas. Um dos autores deste trabalho olha pela janela e vê uma enorme árvore, cuja copa chega ao topo do seu apartamento, no terceiro andar. Estamos no início do verão e as folhas

¹ Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora do Curso de Especialização em Educação Inclusiva na Faculdade de Educação da UFRGS.

² Doutoranda em Letras pela UFRGS. Técnica-administrativa no Núcleo Acadêmico do Instituto de Letras (NAIL) da UFRGS.

³ Doutorando em Educação pela UFRGS. Membro do grupo de pesquisa Educação e diferença (UFRGS/CNPq).

renovadas irradiam um verde profundo. À medida que o tempo passa surgem novos botões de flores exóticas e selváticas que, como um guarda-chuva, se abrem num vermelho rubro que lembra o brilho de um bom vinho.

Uma das autoras aproxima-se da janela no quinto andar e sente a copa de uma imensa árvore, no horário da tarde, quando o sol é entrecortado na sala por sua sombra, a qual ameniza o calor e a intensidade do sol. Desvela o tamanho, a textura, o desenho, o peso, o cheiro e a intensidade de suas folhas e flores ao sair para caminhar com sua filha, que recolhe na calçada folhas e pétalas caídas no chão e as alcança em suas mãos. São um presente entregue pela filha e pela natureza, que acarinham suas mãos e a própria existência desta forma de vida. Ela compõe a imagem da árvore frondosa e exuberante que sobrevive em meio ao concreto do ambiente urbano que nos cerca.

A terceira autora aproxima-se da árvore pela calçada, vê a enorme copa verde que farfalha no vento morno, encanta-se com as flores vermelhas e quase aveludadas, o tronco é rugoso e de um marrom esverdeado pelo musgo, as raízes são teimosas e insistem em se insinuar pelas rachaduras das pedras de basalto do calçamento. Na sombra da árvore encontra os dois outros autores, o texto inicia.

As formas de interação com as árvores e com o mundo ao redor não são as mesmas para cada um dos autores deste trabalho. As árvores em frente a cada uma das nossas janelas também não são as mesmas. E, justamente por isso, a interação com elas não poderia ser a mesma. Cada autor carrega uma singularidade irrepetível, não se trata das mesmas pessoas. As formas das formas são únicas, singulares e infinitas ao mesmo tempo.

Goethe (2009) quis entender como as formas se transformam, como nascem, como se modificam. Ele observou e percebeu que todas as partes da planta (raiz, caule, flores e frutos) pareciam variações da mesma forma básica, isto é, modificações de uma mesma estrutura. Chamou esse fenômeno de *Urpflanze*: “folha primordial”. Goethe, que além de filósofo era cientista, notou que o que importa é o processo de transformação: como uma folha pode se transformar numa pétala, ou um botão numa flor. Ele não separa ciência e arte, mas busca uma unidade vital entre observar e criar.

O ensaio, assim, acolhe a incompletude como método e a hesitação como força geradora de sentido. Nesse aspecto, podemos pensá-lo como uma forma-princípio? Que traz em seu gesto originário a abertura a diversas inflexões do pensamento? Ele pode se tornar reflexão filosófica, crítica literária, narrativa histórica, evocação poética, análise política,

experiência de escuta, entre tantos e tantos gêneros – convencionados ou não, dentro ou fora da academia e dos padrões (contra)hegemônicos estabelecidos. Seu traço inicial não está no que diz, mas em como se transforma em/ao dizer.

Fischer (2009), ao refletir sobre os caminhos e significados do ensaio, cita o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, de Antônio Geraldo da Cunha, primeira edição (1982), onde consta o verbete “Ensaio” como: “‘*prova, experiência, estudo*’| *enssay (século) XIII*| *Do latim tardio exagium*”. O autor resgata ainda o dicionário *Latino-Português* da Saraiva, edição nona, de 1927, segundo o qual “ensaio” designa a ação de pesar, o peso. Para o correlato verbo *exagito*, a relação de significados registra seis acepções: impelir, acossar, perseguir; revolver, agitar, perturbar; inquietar, atormentar, excitar, irritar, exasperar, exacerbar; rejeitar, desaprovar; disputar, discutir, ventilar, ou perseguir, atacar, hostilizar por palavras; e, por fim, revolver no espírito, considerar, meditar.

Buscando uma súmula aproximada da própria compreensão de ensaio a partir dos significados pesquisados, o autor afirma:

Ensaio lida com dois níveis de coisas, com dois lados: numa mão, a realidade desconhecida – o pedaço de metal, o suposto ouro, ou o fato novo, o fato desconhecido, o desafio à inteligência –; na outra, um paradigma, a realidade conhecida, aquilo que já está assente como verdadeiro, que já foi incorporado à cultura. Quem ensaia, testa o que está numa mão em relação com o que está na outra. Ao fim da atividade, ajuíza sobre o valor relativo da novidade, do desconhecido que passou a ser conhecido (FISCHER, 2009, p. 30-31).

O que confere unidade ao ensaio não é a rigidez estrutural, mas um certo ritmo de pensamento: uma forma que não se impõe como molde, mas se organiza na própria travessia, na errância produtiva, na dobra entre intuição e ideia. Walter Benjamin (2012) chamava de uma escrita “com a cabeça contra o vento”, assim, o ensaio vai Tateando, tropeçando, encontrando. Não parte de uma tese para prová-la, mas experimenta pensar ao escrever. Por isso, é menos uma arquitetura do saber e mais um organismo vivo, que cresce, bifurca-se, surpreende-se a si mesmo. Há nele, uma confiança na forma como devir, e não como modelo fixo. A cada frase, pode emergir uma nova direção, como o broto observado por Goethe que, a partir de um mesmo caule, abre-se ora em folha, ora em flor.

Essa maleabilidade o aproxima da experiência estética, o afasta da comunicação objetiva e o aproxima da poética da linguagem, onde o modo de dizer é inseparável do conteúdo que se revela. Ao articular a escuta, invenção, pausa, hesitação, o ensaio desafia o modelo dominante do conhecimento como produto acabado, propondo-se antes como gesto, processo e relação. Em tempos de pressa e eficiência, o ensaio resiste com sua temporalidade

lenta e reflexiva. Não é lugar de veredito, mas de acontecimento do pensamento. Como a folha primordial de Goethe, sua força está na capacidade de continuar a se transformar, mesmo depois de escrito, pois cada leitura o reinventa.

Nesses contornos, o ensaio, enquanto forma-princípio, nos convida a buscar não por conclusões, mas por aproximações. Naquela zona onde pensar é arriscar-se. Não dominar o objeto, mas ser também afetado por ele; não representar o mundo, e sim mover-se com ele. É nessa potência que reside a força de sua escrita, uma escrita que acompanha um crescimento, entre potência e impotência.

Este trabalho constitui-se a partir do encontro entre autorias singulares e das possibilidades de leituras que poderão ser sugeridas por leitores atentos, os quais certamente contribuirão com as lacunas e interrogações aqui provocadas. Trata-se de um tatear do espaço, ainda de forma inacabada e incompleta, através de nossas diferentes formas de ser, estar, vivenciar e experienciar o mundo. Nesta escrita e reflexão, evidencia-se a potência dos saberes de quem ensaia, pesquisa e escreve lugares distintos, mas em escuta mútua. Essa escuta não é apenas teórica; é a própria matéria deste texto, tecido por mãos diversas, onde a árvore vista do terceiro andar, da calçada e a árvore sentida no quinto andar se encontram, se sobrepõem e se transformam numa quarta imagem, que é o próprio ensaio. Deixamos também espaço para o silêncio, para nossas dúvidas, para o não-dito e para que nossas incertezas possam reverberar junto ao leitor para que possa constituir-se também como autor e interlocutor das discussões aqui semeadas.

O ensaio entre potência e impotência

Se, como vimos, o ensaio é uma forma-princípio que é aberta, está em transformação, então ele se inscreve no campo do que Giorgio Agamben (2009) chama de potência *dýnamis*. Mas o que seria potência em Agamben? Herdeiro de Aristóteles, em Agamben, a potência não é simplesmente a capacidade de realizar um ato, e sim a capacidade de não o realizar também. A verdadeira potência, vai nos mostrar. O autor inclui a possibilidade da não-ação, da suspensão, do acabamento e do intervalo. E é aqui que o ensaio encontra o seu lugar, reverbera a sua força. Pois, o ensaio não é a realização plena de um conteúdo. Antes é a exposição de um pensamento em sua potência – inclusive, em sua potência de não se

completar. Diz o autor: “Ser potente significa: ser capaz de não, ter a potência de não fazer, de não ser, de não escrever.” (AGAMBEN, 2009, p. 34).

A grande questão aqui é: o ensaio carrega uma força que não se define pela sua eficácia nem pela sua utilidade, mas pela capacidade de abrir espaço para o ainda-não, o inacabado, o que se cala e o que hesita. É um exercício, no sentido do que nos propõe Agamben: não o domínio de uma forma, mas o ato de manter-se em relação com a própria impotência, sem se desfazer nela.

Na lógica do ensaio, se pudermos falar assim, a impotência não é uma falha, mas parte constitutiva do pensar vivo. É a escuta de um saber não sabido. A abertura ao que escapa. Por isso, o ensaio não visa fechar um argumento, mas manter o pensamento em suspensão, no campo fértil entre o que poderia ser dito e o que permanece indizível ou intocável. O ensaísta, assim, não seria um produtor de verdades, e sim um guardião do intervalo, alguém que necessita permanecer entre o saber e o não saber, entre o início e a conclusão, entre a forma e sua dissolução.

Esse entre-lugar é o da potência pura daquilo que Agamben chama de “vida contemplativa”, não no sentido passivo, mas como atenção radical à experiência. O ensaio, conforme o que conseguimos perceber nas entrelinhas da filosofia de Giorgio Agamben (2009), é uma forma de vida. O ensaio-como-forma-de-vida. Uma vida que não se separa de sua forma, isto é, uma existência que se exprime por modos de ser singulares, inclassificáveis e contingentes.

O ensaio é, portanto, uma forma de vida do pensamento. Menos porque ensina uma doutrina e mais porque testemunha um modo de ser e de se relacionar com o mundo, com a linguagem, com o tempo e com os outros. Nele, pensar não é um ato de força, mas uma possibilidade ética, de escuta, de espera, de relação com o não-saber e de tocar o intocável. Isto é, o ensaio mantém viva a possibilidade do não: não ver, não concluir, não responder, não fechar. A sua força reside em não se converter em produto, mas em permanecer como processo, como gesto. Ao acolher a impotência não como falha, mas como parte da própria potência, o ensaio propõe um outro modo de conhecer: mais experienciado. Isso o alinha àquilo que Agamben entende por forma de vida: uma prática em que viver, pensar e escrever não se separam.

Se, com Agamben, é possível compreender o ensaio como forma que opera na suspensão da ação e no espaço da impotência, é com Maurice Blanchot (1997) que essa suspensão ganha densidade radical. Pois, em Blanchot, a escrita, e o ensaio, como seu

território mais poroso, não apenas acolhe o inacabamento, mas habita o impossível da linguagem. Se Agamben nos leva à borda da ação, Blanchot aproxima-se de sua ausência, onde o pensamento não apenas hesita, mas se interrompe, fragmenta-se, perde-se e, ainda assim, insiste.

A impotência agambeniana, potência do não, encontra em Blanchot sua duplicação vertiginosa: não apenas como recusa do fazer, mas como experiência de uma escrita que se escreve apesar de sua impossibilidade, como um gesto que se prolonga no vazio, que sustenta no intervalo entre o que poderia ser dito e o que permanece inapreensível. É nessa zona onde o sentido escapa, onde o pensamento não se afirma, mas se desfaz, onde a linguagem já não garante presença, e sim apenas o eco de uma ausência. Para Blanchot, a escrita de um ensaio não seria uma escrita para dizer algo, mas para habitar o movimento do dizer que se desfaz no próprio instante que se forma. O ensaio, assim, não é preparação para uma obra nem meio para um fim; é a própria experiência da obra como ausência, como aquilo que nunca se completa e nunca cessa de começar. Essa escrita ensaística é, portanto, exercício de desposseção. É a escrita de quem não tem a posse do próprio texto ou de suas próprias certezas, é a escrita de quem ousa experimentar, é a escrita das dúvidas, dos questionamentos, dos tensionamentos.

Diferentemente da escrita argumentativa, que busca convencer, ou da científica, que visa comprovar, o ensaio, seguindo Blanchot, aceita perder-se. Ele se move em meio à fragmentação, não como quem organiza pedaços, mas como quem se deixa ser afetado pela falha, pela hesitação, pela interrupção. Não constrói um edifício, mas habita tijolos, pilastras de sustentação, cimento, areia, argamassa, entre tantos e tantos elementos que podem ou não constituir um prédio, uma cidade, uma ponte, um tecido, um pensamento. O ensaio escuta silêncios, acolhe o que não se sustenta, o que se sustenta, o que se vê, o que não se vê, mas principalmente o que se sente. Em *O ensaio e a escrita acadêmica*, Jorge Larrosa (2016) afirma que o ensaísta não define conceitos, mas desdobra e tece palavras, precisando-as nesse desdobramento e nas relações que estabelece com outras palavras, levando-as até o limite do que podem dizer, deixando-as à deriva. Na tessitura de Blanchot: "Escrever é dar-se ao fascínio do que se retira, é enfrentar o que não pode ser enfrentado" (BLANCHOT, 1997, p. 41).

O ensaio, nesse sentido, é um enfrentamento do impossível do pensamento – um gesto que não se quer heroico, mas sim delicado, uma escrita que se deixa atravessar por aquilo que

excede o autor, o argumento e o domínio do saber. Por isso, o ensaio não apenas se transforma, como vimos em Goethe, e não apenas sustenta a potência de não agir, como lemos em Agamben, mas se expõe à errância como método, à experimentação como forma, à alteridade como princípio. O ensaio escreve o que não pode ser escrito, explora o que não pode ser visto, e ao fazê-lo, conserva o vazio como condição de escuta. Se há um saber no ensaio, é o saber daquilo que não se sabe ainda – e, talvez, nunca se saberá. Ele pensa à beira do silêncio, e nesse gesto, afirma uma ética da escrita que não se apoia na conclusão, mas na abertura radical àquilo que insiste em não se deixar capturar.

Nessa direção, ao abordar os processos de escrita na universidade, Endruweit, Fagundes e Rigo (2024) discutem a relação entre pesquisa e escrita ensaística, fazendo um contraste entre a tendência de padronização da escrita acadêmica, uma escrita moldada por gêneros específicos, e a inserção do sujeito em seu próprio texto e em sua pesquisa, propiciada pelo ensaio. Para isso, os autores questionam a predominância do modelo canônico de escrita acadêmica, herdado da tradição positivista de ciência, que exclui alguns gêneros em detrimento de outros, conferindo validação científica aos textos nos quais o sujeito da pesquisa é apagado do processo de construção do conhecimento.

Se a dúvida constitui a base da pesquisa, erramos ao exigir que pesquisadores tenham certezas. Nos enganamos quando esperamos os resultados de uma busca para poder escrever e discutir o que estamos pesquisando: esperar certezas significa elidir a dúvida. E sem a dúvida não pode haver ciência (ENDRUWEIT; FAGUNDES; RIGO, 2024, p. 2).

Segundo os autores (2024), assumimos, porque estamos acostumados, que as pesquisas que circulam no ambiente acadêmico não podem fugir do formato canônico, pois colocarão em risco a seriedade necessária para a ciência. Esse formato já cristalizado, afirmam eles, alimenta o entendimento de que se escreve para comunicar resultados, como um relato do que foi feito, não como uma escrita que mostra a construção de uma pesquisa inacabada, em constante mudança. Assim, os modelos assumidos como legítimos para a escrita acadêmica consolidaram-se como os únicos possíveis e, na mesma medida, excluíram outros gêneros, entre eles, o ensaio. A escrita ensaística, asseguram Endruweit, Fagundes e Rigo (2024), permite uma abordagem que reconhece que a interpretação da realidade depende do sujeito. É esse lugar de sujeito que permite a dúvida, a pesquisa, que está no cerne do fazer científico.

No ensaio, nesse gênero que permeia os limites da academia, a dúvida tem um lugar: nele, a dúvida viceja. E dar lugar à dúvida significa dar lugar ao sujeito, que

encontra, enfim, a possibilidade de fugir dos textos engessados pela tradição científica. É daí que surge a nossa proposta: a ideia do ensaio não como forma, mas como uma disposição aplicável a todos os textos da ciência (ENDRUWEIT; FAGUNDES; RIGO, 2024, p. 8).

O ensaio não precisa começar pelo início e terminar pelo fim, trazendo introdução, hipóteses, objetivos, fundamentação, conclusões. Como aponta Larrosa (2016), o ensaísta inicia no meio e termina no meio, começa falando do que quer falar, diz o que quer e termina quando sente que chegou ao final e não por que já nada resta a dizer, sem nenhuma pretensão de totalidade.

Assim, o ensaio como disposição, como elucidado por Endruweit, Fagundes e Rigo (2024), não deve ser visto apenas como um gênero válido para a escrita acadêmica, mas também como uma atitude a serviço do fazer do pesquisador, que nunca se separa de seu objeto de trabalho. Segundo eles, essa disposição daria lugar central para a dúvida, possibilitando que o sujeito reencontre seu lugar no texto acadêmico. E aqui, pode-se estender tal compreensão a qualquer texto, diríamos que em qualquer texto, seja ele oral ou escrito, acadêmico ou não-acadêmico, de qualquer tipologia, gênero ou natureza.

Escrever como quem acompanha um crescimento

Escrever como quem acompanha um crescimento: essa imagem desloca a escrita do seu lugar de controle, de produção, de imposição de forma, e a coloca em regime de escuta de atenção e de cuidado. O gesto da escrita ensaística não é o de quem domina a matéria, mas o de quem se deixa guiar por ela, como quem observa o brotar de uma planta, respeitando seu ritmo próprio, sua lógica interna, sua resistência ao enquadramento. Aqui, escrever é seguir um processo que não é totalmente previsível, que não se submete à urgência da conclusão, mas que se constrói aos poucos, por aproximações, desvios, pausas e retomadas. Há algo de botânico nesse gesto: um compromisso com a vida latente das ideias, com a sua necessidade de tempo, de silêncio, de condições mínimas de florescer.

A imagem do crescimento implica também um corpo que cresce. Escrever, nesse sentido, não é abstrair o pensamento do mundo, mas colocá-lo em relação com a materialidade que o sustenta – o tempo, espaço, matéria, escuta, erro, afeto. O ensaio não se constrói por força, mas por uma forma de cuidado paciente, como quem observa o

pensamento em sua forma nascente, ainda desconhecida. Esse crescimento é orgânico e não linear, faz-se *rizoma* como propõe Gilles Deleuze e Guattari (1995). Às vezes, a ideia estagna, dobra-se sobre si mesma, perde folhas, germina por outros lados. Às vezes, recua. Não há garantia de florescimento, mas há compromisso ético de acompanhar. Escrever torna-se, então, um gesto de atenção radical, de convivência com o inacabado, com o frágil, com aquilo que precisa de tempo para amadurecer.

Há, aqui, um saber do tempo e um tempo do saber. Um tempo que não se mede em eficiência, mas em intensidade. Escrever como quem acompanha um crescimento é, enfim, assumir que pensar não é produzir um conteúdo fechado, mas estar em relação com aquilo que cresce dentro e através da linguagem e, ao mesmo tempo, fora do controle. Esse crescimento não é apenas da ideia. É também do próprio sujeito que escreve. Pois quem acompanha um crescimento também é transformado por ele. O ensaio, então, não é apenas o que se escreve, é o que nos escreve.

Forma e transformação: contra os modelos fixos

Pensar em forma, na tradição ocidental, quase sempre implicou estabilidade, ordem e permanência. A forma é aquilo que limita a matéria informe, organiza o caos segundo critérios de simetria e funcionalidade, erigindo-se em modelo a ser seguido. Esse paradigma atravessa teorias clássicas da arte e da linguagem, bem como métodos científicos modernos, sustentando o ideal de clareza e universalidade.

Larrosa, em uma retomada dos principais pontos da obra de Theodor Adorno, afirma que a impureza e a liberdade do ensaio são as principais dificuldades para sua aceitação.

Com relação à liberdade, creio que Adorno tem razão: a liberdade intelectual é uma qualidade em retrocesso, quando triunfam a ciência organizada e a filosofia sistemática. Deleuze dizia que tanto a Epistemologia quanto a História da Filosofia são grandes dispositivos de repressão do pensamento. Porém, em relação à pureza, penso que os inimigos do ensaio não são os filósofos puros, os cientistas puros ou os artistas puros, mas os administradores da pureza, os especialistas da compartimentalização, os que não sabem fazer outra coisa senão administrar e sustentar fronteiras. O ensaio não atrapalha um filósofo, um escritor, um artista ou um cientista "puros", mas atrapalha os administradores da pureza, os burocratas da compartimentalização universitária (LARROSA, 2016, p. 6-7).

Desse modo, administradores da pureza, burocratas da compartimentalização e afeitos ao rigor acadêmico e ao conservadorismo da linguagem não reconhecem no ensaio sua potência e suas possibilidades. O ensaio nos convida a refletir sobre diferentes formas de ser,

de estar no mundo, de ver uma árvore, de interagir com a matéria e com o objeto. Exige deslocamentos e inversões das lógicas dominantes.

O ensaio nos provoca a pensar: e se a forma não fosse aquilo que fixa, mas aquilo que transforma? Se, em vez de moldar o pensamento como pedra a cinzel, ela fosse corrente em fluxo, organismo em mutação? Pensar a forma como processo – não como estrutura – é propor outra ontologia, um modo distinto de compreender o ser das coisas, uma figura que emerge junto com a experiência, à medida que se escreve, se pensa, se vive.

Com Goethe, já vimos: a *Urpflanze* não é um molde estático, mas matriz de possibilidades vivas. Cada folha, flor ou fruto não repete um padrão; é a atualização singular de uma potência que responde ao meio, à estação, ao tempo.

Esse deslocamento nos convida a abandonar os modelos fixos, destarte, a forma deixa de ser imposição externa e torna-se expressão interna de um devir, algo que cresce por dentro, em relação com o tempo e com a experiência. A forma não precede a vida – ela é vida, dobrando-se, resistindo à fixação. O ensaio, ao assumir essa outra lógica, torna-se o lugar de uma prática que não quer representar o real, mas se movimentar com ele; o ensaio recusa o fechamento da tese, da demonstração e da conclusão. Ele se alimenta do que ainda pulsa inacabado.

Abandonar os modelos fixos não é mero capricho estilístico: é gesto ético-político. O molde rígido legítimo, pretensões de um saber que é: totalidade, verdade única, identidade estável. O ensaio, como forma mutante, recusa essa autoridade. Agamben (2009) reforça essa perspectiva ao deslocar o foco da realização para a potência. Uma forma não é apenas o que se mostra, mas também o que pode não se mostrar. A forma do ensaio, portanto, não é aquilo que se impõe sobre a matéria, mas o que se mantém disponível para os movimentos da matéria, inclusive para suas suspensões, para sua não-formação momentânea.

Com Blanchot (1997), aceitar o risco da fragmentação é empurrar esse argumento ainda mais longe: a forma testemunha a própria dissolução. O ensaio não escreve para concluir, mas para permanecer no gesto que se desfaz e no gesto de quem interroga, como quem acompanha uma frase que não chega a completar-se, e ainda assim diz. Desse modo, o ensaio afirma a fluidez como ética, transformação como condição, impermanência como método: lugar de escuta diante do que muda.

Há resistência nisso. Num tempo de pressa e síntese, ele responde com hesitação, ambiguidade, demora. Propõe outra temporalidade e outra política da forma – onde vale a

singularidade do processo, como planta que cresce por onde pode. “Forma é transformação”. Nada está terminado. E talvez seja exatamente isso o que precisamos afirmar: pensar e escrever só têm valor quando se abrem à vida como movimento, força que se reinventa a cada passo.

Uma forma que é também escuta

Se, anteriormente, confrontamos o modelo fixo da forma para vê-la pulsar como processo de metamorfose, agora precisamos voltar-nos ao reverso do movimento: escutar o que a forma própria do ensaio nos diz quando não se mostra. Pois toda mudança faz ruído, e toda dobra é também um convite ao silêncio que a antecede. A forma, quando vibra, produz ecos; e o ensaio, como um organismo vivo, precisará de ouvidos finos. Ouvidos capazes de aprender o murmúrio anterior ao sentido, ao estalo que anuncia a variação.

O diapasão de Freud (2010), sua atenção flutuante e ética da escuta é o que trazemos aqui. Freud num texto breve de 1912, aconselha o analista a praticar uma “atenção igualmente flutuante” (expressão tão discreta quanto disruptiva). Ao abdicar de escolher, hierarquizar ou antecipar, o analista afina-se ao imprevisível, qual diapasão que vibra ao menor sopro. Essa disposição não é passividade; é abertura ativa. Ao transplantar esse gesto para o ensaio, descobrimos que a escrita só produz pensamento novo quando se arrisca a escuta radical, quando acolhe o fragmento antes de moldá-lo em conceito. Escutar, aqui, não é esperar pelo conteúdo maduro, mas acolher o balbúcio que pode vir a ser. Talvez a verdadeira originalidade do ensaio não venha dele, mas do modo “analítico” como consente em ouvir a linguagem tropeçando. O ensaísta torna-se, então, uma espécie de psicanalista do texto, atento aos lapsos, aos restos, às associações que escapam ao controle da tese. O rigor muda de lugar: em vez de vigiar a rigidez e o resultado, vigia-se a perda, e aquilo que, perdido, faz brotar o inusitado.

É justamente nesse deslocamento: da vigilância da ordem para a escuta da dispersão, que o gesto freudiano se aproxima da escrita ensaística como ética da atenção. Quando Freud orienta o analista a adotar uma atenção flutuante, ele propõe não uma técnica entre outras, mas uma atitude psíquica de disponibilidade: o analista deve escutar como quem não procura. Sem escolher, sem hierarquizar, sem antecipar: apenas afinado ao imprevisível, como um instrumento que vibra ao menor sopro. Ao se deixar atravessar por esse princípio, o ensaio desloca o seu eixo. Não é mais o espaço da prova, mas o da escuta e, mais ainda, da escuta

que ainda não se mostra. O pensamento que se escreve assim precisa se deixar surpreender, precisa acolher o que chega entre as frestas e o intocável, antes mesmo de adquirir uma forma conceitual. Como o analista diante do inconsciente, o ensaísta aprende a escutar o texto em seu tropeço, em sua hesitação, em seus vazios.

Essa escuta não é passiva, ela é o mais ativo dos silêncios, pois renuncia uma atenção que exige o controle e à conclusão. E talvez aí resida sua força mais singular: o ensaio escuta o que não está pronto para ser escutado. É nesse sentido que ele se torna campo do pensamento poroso, onde o rigor não se mede pela firmeza do argumento, mas pela capacidade de ouvir a fragilidade do dizer, o fragmento, o ruído, a repetição sem garantia. Aqui, a analogia com o gesto psicanalítico se intensifica: o ensaísta vigia o que se perde, como quem anota sonhos ou devires. Seu compromisso não é com a síntese, mas com o que insiste em não se deixar dizer por completo. Ele transita entre restos da linguagem, aqueles resíduos que o texto argumentativo tradicional, em nome da razão técnico-científica, costuma apagar. No ensaio, ao contrário, esses resíduos são convocados a compor a paisagem, seja ela visual, sonora, olfativa ou tátil. São chiados de um vinil antigo que, em vez de interferir na melodia, revelam sua textura mais íntima.

Ao escutar estas nuances, o ensaio não apenas se abre ao inusitado, ele se torna um gesto de resistência. Resistência à lógica produtivista do saber, à exigência de respostas prontas, à autoridade da conclusão. Ele acolhe o que Freud reconheceu como constitutivo da experiência psíquica: o intervalo, o tropeço, o sintoma: aquilo que interrompe, mas também aponta para outra coisa.

E é talvez com Lacan (1998) que esse gesto alcance sua formulação mais radical. Ao dizer que “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”, Lacan desloca a escuta do campo do conteúdo para a forma. O que importa não é apenas o que é dito, mas como é dito: o ritmo, a repetição, o corte, a falha. No ensaio, isso se traduz em pausas, vírgulas que hesitam, parágrafos que se abrem para o vazio, não como lapsos a corrigir, mas como já vimos com Agamben: zona de potência.

O ensaio que escuta opera como um sismógrafo delicado: registra os movimentos que antecedem o pensamento articulado, acompanha variações mínimas do que ainda não se sabe. Escuta não o saber mais consolidado, mas o saber em seu estado latente. Por isso, talvez, escrever o ensaio seja menos afirmar algo e mais conservar a vibração de uma pergunta que ainda pulsa. E assim, ao final de cada página, tópico, parágrafo, o ensaio não entrega a

verdade nem oferece resolução. Ele abre o tempo, respira e hesita. Ele prepara o solo para a próxima dobra do pensamento. E o que virá, como veremos a seguir, é uma nova questão: o que acontece quando essa escuta ressoa? Quando o que foi ouvido em silêncio começa a devolver ecos, reverberações, respostas parciais? Talvez aí, o ensaio não apenas escute, mas responda. E ao responder, transforme-se mais uma vez.

Quando o texto responde

Acabamos de reconhecer o ensaio como sismógrafo de mínimos abalos; porém, todo registro sísmico, cedo ou tarde, encontra o tremor subsequente de sua própria leitura. Que espécie de reverberação é essa? Será um eco fiel, devolvendo à escuta seu timbre original, ou um som refratado, impuro, onde o texto se descobre já outro? Freud chamava *Nachträglichkeit* (posteridade; ação deferida; retroatividade; após-efeito; efeito posterior; reinterpretação tardia); aqui o tomamos como o tempo adiado da resposta. Um fenômeno em que um acontecimento aparentemente insignificante só adquire sentido muito depois, à luz de algo que vem em seguida. E se o ensaio produzir o seu efeito justamente nesse tempo adiado? Talvez o primeiro impacto seja quase mudo, e a resposta verdadeira só surja *a posteriori*, dias, leituras depois. Mas então, a resposta pertence ao texto ou ao leitor? O ensaio, ao acolher o intervalo, delega parte de sua autoria ao futuro, futuro que não controla. Talvez o que chamamos “sentido” não seja senão o atrito entre duas temporalidades que não se alinham. Uma transferência literária, poderíamos dizer?

Quando o analista recebe projeções do analisando, chama-se transferência. E se toda leitura for uma transfusão de afetos entre o texto e o leitor? O ensaio ouvira antes; agora, ele é ouvido: mas sob quais fantasias? Um argumento imprevisível se insinua: quanto mais aberta a forma, mais intensa a transferência; quanto mais intensa, mais arriscada a interpretação. Podemos mesmo falar em “traição hermenêutica”? Mas seria essa traição um dano, ou a condição de vida do escrito?

O que acontece quando o leitor devolve ao texto algo que jamais havia sido escrito? Imagine um cânion: gritamos “voz” e recebemos de volta “voz-voz-os-os-os...”. A repetição não replica, ela deforma. Lacan lembraria que cada volta do significante acrescenta um desvio. No percurso, o som se entremistura a outras superfícies, encontra outras cavidades. Poderia um ensaio desejar um eco exato? Ou deve almejar essa distorção criativa que faz do reflexo um novo acontecimento? Se a segunda hipótese for verdadeira, então o autor abdica

da garantia do reconhecimento e adota a lógica do risco: escrever para ser, necessariamente, mal-entendido e, assim, existir além de si.

Conforme Larrosa (2016), para o ensaísta, a escrita e a leitura não são apenas a sua tarefa, o seu meio de trabalho, mas também o seu problema. O ensaísta, aponta o autor, problematiza a escrita cada vez que escreve, e problematiza a leitura cada vez que lê, ou melhor, é alguém para quem a leitura e a escrita são, entre outras coisas, lugares de experiência, ou melhor ainda, é alguém que está aprendendo a escrever cada vez que escreve, e aprendendo a ler cada vez que lê: alguém que ensaia a própria escrita cada vez que escreve e que ensaia as próprias modalidades de leitura cada vez que lê. E acrescentando ao entendimento de Larrosa, diríamos: o ensaísta é um ouvinte por excelência. O ensaísta precisa escutar o texto, escutar os sons, o ruído, o barulho alto, o dito e o não-dito, o eco de um *canyon* ou de uma sala vazia, o eco de seus apontamentos e a reverberação de outros textos, como um exímio observador do mundo.

Além da experiência individual do leitor, existe também um plano coletivo. Um texto que ressoa infiltra-se em discursos vizinhos, altera a paisagem simbólica, mesmo que discretamente. Nessa circulação, o fragmento ensaístico faz o que uma tese fechada raramente faz: ele contagia. Mas, uma dúvida incômoda salta: contágio não equivaleria a manipulação? Onde termina a partilha e começa o uso instrumental? O ensaio semeia perguntas que podem florescer em territórios ideológicos adversos: aceitamos essa deriva? Ou pretendemos guiar o leitor como um pastor de sentidos?

A ressonância é mais do que um eco. Ela implica uma reverberação viva: o texto não apenas soa novo, mas continua a se desdobrar em outros contextos, transformando e sendo transformado. Isso acontece quando um texto ultrapassa sua origem e começa a circular, sendo lido, interpretado e reapropriado. Um ensaio ressonante, não se fecha em si, como uma tese clássica ou um argumento dogmático. Ele semeará efeitos, inclusive em espaços e discursos que o autor não previu e não controla. Há uma potência aí. O texto se infiltra em outros textos e no conhecimento coletivo, alterando o discurso ao seu redor, ainda que silenciosamente: uma ressonância e política da escuta. Nisso reside a sua dimensão eminentemente política: a escuta ensaística, ao valorizar o fragmento, o desvio e a hesitação, não apenas desafia a forma hegemônica do saber, mas se torna um espaço potencial para acolher vozes e conhecimentos que essa mesma hegemonia historicamente silenciou ou

desqualificou. A política da escuta é, portanto, uma política da hospitalidade: um gesto de abrir o texto para o que vem de fora, para o inesperado, para o outro.

Visualizamos ou sentimos um lago gelado. Uma pedra pequena rompe a superfície; círculos concêntricos se alargam até a margem, depois voltam leves contra a fonte. O retorno é imperceptível, mas altera a densidade da água exatamente onde a pedra caiu. Do mesmo modo, o ensaio modifica o ponto de origem em retroação: o autor relê-se através dos olhos ou da sensibilidade de quem o leu, e talvez precise reescrever-se, como quem ajusta um instrumento depois de ouvir seu próprio eco desafinado. Eis outra imagem: uma câmara de reverberação arquitetônica, onde sons inaudíveis ao vivo tornam-se audíveis porque se somam a si mesmos. O argumento frágil, repetido por vozes distintas, ganha espessura que não possuía. Mas será ainda o mesmo argumento? Ou um enxerto, híbrido, irreconhecível?

Resta, então, uma inquietação de fundo: para que escreve quem escreve? Para fixar algo, ou para que esse algo se desconcerte ao ser devolvido? Se a nossa intuição pender para a segunda via, o ensaio assume uma ética da vulnerabilidade: publica-se para ser alterado. Talvez por isso seja o ensaio uma forma privilegiada em tempos de verdades instantâneas: ele não é casa na rocha, é casa na praia. Escrito para ser rasurado, vivenciado, deleitado, sentido, provocado, reescrito a partir de suas novas leituras.

Ao encontro deste entendimento, Paulo Coimbra Guedes (2009) evidencia a busca por uma educação para o exercício da liberdade, da cidadania, da autonomia e da consciência crítica. Ao abrir sua obra citando Paulo Freire em *A importância do ato de ler*, ele nos convida a pensar sobre a relação da leitura e da escrita com a própria leitura que fazemos do mundo, sobre nossa forma de nos colocarmos e sobre o poder das palavras enquanto ferramenta de transformação.

Para Guedes (2009), a palavra escrita, que é texto constituído de todos os textos, ou seja, é projeto para construção de um entendimento, impõe um movimento de retorno ao mundo para interrogá-lo a partir da leitura da palavra. Segundo ele, o que dá sentido ao esforço de promover a alfabetização é a decisiva importância da releitura do mundo através de nossa prática consciente: “Ler só faz sentido se for para escrever e para reescrever, isto é, para assumir um ponto de vista a partir do qual organizar e reorganizar a compreensão do tema em questão e para construir e reconstruir o ponto de vista assumido” (GUEDES, 2009, p. 8).

Ao ser lido, o ensaio se vê refletido, mas não da mesma forma que foi escrito, ele não espelha o espelho. Não espelha o áudio exato. Não é fiel ao que reflete. Não é fiel ao que se escuta. O áudio que escutamos deste próprio texto no leitor de tela do computador de um dos

autores deste texto não é o mesmo que expomos ao realizar sua leitura em voz alta. Ele retorna uma sonoridade e um conteúdo modificados, distorcidos pelos afetos, pelas interpretações, pela subjetividade de quem o lê e pela escuta de quem o recebe. Ele se depara, assim, com uma outra versão de si mesmo, como um sujeito que se reconhece e se estranha ao mesmo tempo, assim é o ensaio diante do espelho tardio ou da leitura sombreada, como chamamos a técnica utilizada por quem não enxerga para realizar a leitura em voz alta de um texto a partir da escuta sincronizada do áudio do material em uma voz sintetizada.

Uma questão importante: se a ressonância é esse terreno onde texto e leitor se contaminam, como lidar com o excesso de ecos? Quando a pluralidade de respostas ameaça devolver qualquer traço original, que critérios, se é que precisamos deles, podem orientar a escuta? Como o ensaio sobrevive (ou não) ao excesso de vozes que o reclamam e que políticas de leituras podem sustentar essa multiplicidade sem reduzir o seu ruído criador?

Crítica, reescrita, deriva

Quando um texto se abre à ressonância, ele se expõe a ser retornado, comentado, sublinhado, deturpado, reescrito. Aceitar essa deriva seria reconhecer o texto como obra aberta (ou eco), mas até que ponto a abertura continua sendo do texto e não de quem o explora?

Hans-Robert Jauss (1994) insiste que o sentido literário se completa no horizonte de “expectativa do leitor”. É um argumento sedutor, mas não autoevidente. Se o horizonte do leitor muda a cada época, haverá ainda núcleo mínimo que permaneça? Ou tudo é uma reconstrução interminável? Suponhamos que não haja tal núcleo: nesse caso, o ensaio seria pura disponibilidade sem memória. A hipótese é extrema, mas útil para tensionar a reflexão. Se, ao contrário, admitirmos um resíduo irreduzível, precisamos explicar de onde ele vem: do gesto formal, do contexto histórico, da intenção autoral? Cada alternativa cria seus impasses.

Perguntamos ao leitor: quando você diz “entendi esse texto”, está reconhecendo um sentido nele ou instaurando um sentido que antes não existia? Um texto só passa a existir no mundo a partir de sua leitura. Um texto que não é lido, não produz efeitos, não dialoga, não tem razão de ser.

Roland Barthes (2006) proclama a “morte do autor”, mas Foucault (2000) reage ao propor o conceito de “função do autor”, não como uma pessoa, mas como princípio de

controle dos discursos. Poder-se-ia afirmar que o ensaio, por natureza, sustenta ambos os movimentos: cancela o autor quando se atomiza em vozes alheias, mas o ressuscita como instância que garante assinatura diante dos usos indevidos. O autor se torna uma espécie de um fantasma jurídico: morre no plano hermenêutico e vive como ponto de responsabilidade. É aqui que a política da escuta se torna um ato crítico fundamental seria viável sustentar essa duplicidade? Sim, se compreendermos que a função-autor pode ser utilizada não apenas para reforçar a autoridade, mas para subvertê-la. A questão política que o ensaísta enfrenta é: como mobilizar as assinaturas? Como usar o peso de um nome não como um selo de fechamento, mas como uma chave que abre portas para outros discursos? A escuta se politiza quando o ensaísta, ao invocar um autor canônico, o faz para colocá-lo em diálogo, e por vezes em confronto, com saberes periféricos, narrativas testemunhais ou experiências dissidentes.

Em *Signatura Rerum* (2018), Agamben recupera a noção pré-moderna de “assinatura”, marcas que não são simples sinais, mas vetores que orientam e modulam o uso do discurso. A assinatura não diz o que algo é; ela indica como deve circular, a quem pertence, que regime de verdade o atravessa.

Se transportarmos essa concepção para o problema do autor no ensaio, o nome próprio não é etiqueta bibliográfica nem mero requisito jurídico; é antes de tudo, um dispositivo de modulação. Hipótese: a autoria funciona como assinatura no sentido posto por Agamben, ela não entrega o conteúdo do texto, mas lhe confere um “coeficiente de uso”, de autoridade, legitimidade e valor de troca acadêmico. Todavia, o autor insiste que as assinaturas são arqueológicas, assim, elas atravessam épocas, ressoam em camadas sucessivas, sobrevivem mesmo quando os conteúdos mudam. Aliando-se a tal compreensão, Guedes (2009, p. 8) observa: “Escrever é fazer a arqueologia de uma compreensão ao longo de uma experiência existencial, eis a mais adequada definição”. Isso nos sugere que matar ou ressuscitar o autor poderia ser um falso dilema, uma vez que a assinatura continua agindo subterraneamente.

Seria possível apagar essa força sem apagar o nome? Quando citamos um autor para dar peso ao argumento, estamos realmente mobilizando o texto dele ou apenas ativando a assinatura como selo de legitimação?

Embora Agamben revele a assinatura como um vetor dinâmico e duradouro, que se inscreve numa genealogia histórica, é importante nos perguntar sobre a dimensão política e ética dessa persistência. Não se trata apenas de reconhecer que o autor “sobrevive” como marca simbólica, mas de perguntar: quais são as consequências dessa sobrevivência para o

acesso, a diferença e a transformação do saber? A assinatura pode tornar-se um dispositivo de exclusão, reforçando hierarquias e fechando o espaço para outras vozes e interpretações. Assim, a força subterrânea da autoria pode tanto garantir responsabilidade como consolidar monopólios simbólicos que limitam o movimento livre do texto.

Dessa forma, pensar o ensaio e sua autoria não é apenas explorar uma dimensão histórica ou hermenêutica, mas confrontar as tensões entre circulação e controle, abertura e fechamento, potência e captura. É um desafio que se materializa na política da escuta. Essa ética da modulação, portanto, não seria um conjunto de regras, mas uma prática crítica constante. Envolveria um uso da autoria que, ao mesmo tempo em que reconhece a genealogia e a responsabilidade de um nome, recusa-se a usá-lo como selo de autoridade final. A política da escuta transforma a citação e a referência: de um ato de validação hierárquica, passa a ser um gesto de aliança e de contaminação. Trata-se de mobilizar a assinatura não para fechar um debate, mas para abri-lo, colocando-a em tensão com outras vozes, especialmente as marginalizadas. O ensaio, nessa perspectiva, torna-se um lugar de encontros improváveis, onde a voz de um filósofo pode servir para iluminar uma narrativa oral, onde um conceito teórico pode ser tensionado por uma experiência cotidiana antes invisível. A responsabilidade política do ensaísta não é falar pelos outros, mas construir um espaço textual poroso onde outras vozes possam ressoar com sua própria força e complexidade.

Portanto, longe de ser um dado fixo, a assinatura como dispositivo exige uma ética da modulação: uma prática de leitura e escrita que reconhece o peso histórico de um nome, mas o trata como um ponto de partida, não de chegada; um vetor a ser reorientado, não um território a ser defendido. Nela, o nome do autor é simultaneamente reconhecido em sua função e desafiado em sua autoridade em que o nome do autor seja simultaneamente reconhecido e problematizado, para que o texto possa realmente circular e se reinventar.

A dança do ensaio: considerações temporárias.

Chegamos à última seção onde expomos as considerações temporárias até aqui ensaiadas a diversas mãos e a mãos diversas. Este "nós" que ensaia não é uma voz uníssona, mas a reverberação de um diálogo contínuo, a dança entre escritas que, como as árvores de nossas janelas, partilham um mesmo céu, mas crescem a partir de raízes distintas. O próprio

ato de escrever este texto foi um exercício ensaístico: um de nós propunha uma imagem, o outro a desdobrava em conceito; uma trazia uma citação, o outro a colocava em tensão com uma nova pergunta. Houve momentos de poda, de enxerto, de crescimento inesperado. Este texto é, portanto, o vestígio desse processo, dessa partilha de finitudes que buscou tocar o infinito do pensamento.

Permitam-nos agora brincar brevemente com o significado, a representação e a forma desta oitava seção que pretende trazer um fechamento ao texto. Talvez poderíamos falar em um fechamento-abertura. Fechamento porque precisamos, materialmente e temporalmente, encerrá-lo, mas abertura porque pretendemos encerrar com muito mais perguntas do que respostas, pretendemos encerrá-lo com muitas janelas abertas, tópicos provocados e discussões lançadas.

A brisa que acalma também desloca, e nesse deslocar, o ensaio desafia a lógica do fechamento, da conclusão definitiva. Como uma sombra que se prolonga, ele insiste no intervalo entre o dito e o não dito, entre o pensado e o indizível. É a força do que permanece aberto, a potência do silêncio que não silencia, mas convoca. Convoca um leitor que não venha para agarrar certezas, mas para se deixar atravessar por dúvidas, ruídos e pulsações.

Casualmente, o número oito, a oitava seção, de considerações temporárias do presente trabalho, é um algarismo que nos remete a uma memória afetiva da infância e dos primeiros rabiscos no caderno. Número oito, composto por duas bolinhas, uma em cima e outra embaixo, que poderia ser cunhado por um lápis bem forte desenhando um círculo primeiro em cima e depois outro embaixo, mas a forma mais fluida seria um tanto desafiante para mãos infantis, que precisariam fazer uma espécie de fita, iniciando com um S em um sentido e depois completando-o no sentido inverso.

Na contagem até dez, um marco no desenvolvimento das crianças, o oito está lá, quase no final: não é o dez, mas está quase lá. Não quer ser o primeiro, nem o último, quer estar lá, chamando os próximos números da sequência. O número oito remete também ao símbolo do infinito – uma espécie de oito, porém, com duas pontinhas em aberto, remetendo ao inacabamento, ao prosseguimento, à continuidade, ao que está por vir, ao que nunca termina.

E, ao aprender a contar até dez, a criança sente-se dominando seu próprio universo. Mais tarde, e gradativamente, descobre que os números não terminam no dez. As verdades mudam. As percepções mudam. O ensaio a ser ensaiado passa a ser outro. Os números não terminam nunca. São infinitos e existe um símbolo para representar o infinito. Mas o que seria o infinito? É possível ensaiar esta resposta a partir de inúmeras perguntas?

A criança aprende a ler os números, os algarismos, o alfabeto, a vida, o mundo que a cerca. Pode ler de diferentes formas. Pode escrever de diferentes formas, numa constante releitura e reconstrução do contexto em que está inserida. É possível escrever com tinta e caneta, é possível furar o papel em pontinhos táteis que representam o alfabeto, é possível escrever sonoramente com as tecnologias que convertem texto em áudio. É possível ler o mundo, o nosso ambiente, a partir do ensaio da vida. E este ensaio pode ser feito de diferentes formas. É possível ser quem se é de diferentes formas. É possível, inclusive, ser diverso em um só texto. É possível inclusive manifestar as vozes de nossa autoria coletiva, a qual se desdobra e se encontra na escrita partilhada.

Uma árvore jamais terá o mesmo significado e a mesma representação para todos. Você pode identificar uma árvore na janela do terceiro ou no quinto andar de um prédio, ou de uma calçada. A sua relação com ela será única. Algumas pessoas poderão reconhecê-la visualmente, observando seus contornos. Outros poderão senti-la, como expusemos aqui. O que constituiu este ensaio foi o emaranhar de nossas percepções, não apenas a respeito das árvores em nossas janelas, mas a respeito da folha primordial de Goethe, das tessituras propiciadas pela linguagem e das leituras e releituras sobre ensaio, sobre a vida e sobre o mundo que habitamos.

Em outra memória de infância, é na brincadeira das dobraduras, no tatear do papel, no explorar as dobras, que ensaiamos a escuta, a percepção dos sons mais suaves e do silêncio. Desenvolvemos as habilidades para construir um aviãozinho, uma casa, um pássaro que bate asas, uma árvore. E certamente, ao brincar com todas as possibilidades do papel, estamos ensaiando também o desbravar do mundo.

Fogo e brisa. Um sopro que arde e acalma, uma chama que hesita antes de se lançar. O ensaio não se entrega ao fechamento, não se dobra à pressão do certo e do errado. Ele se move, serpenteia, oscila entre o que se diz e o que se cala – como uma folha que dança à mercê do vento, nunca presa, sempre em devir. Não é controle, mas abandono. Não é certeza, mas risco. Um corpo que se expõe, na fragilidade do instante, um gesto que insiste no intervalo, na potência do não, no espaço que resiste a toda forma definitiva. Não há dono, só um passo que segue o outro, uma presença que se faz enquanto se desfaz.

Esse instante que arde não busca consumir, antes se prolonga no tempo suspenso, onde o incerto brilha com uma luz própria. É no contraste entre a urgência e a demora que o ensaio habita seu lugar mais profundo – porque insiste em ser encontro, não posse; partida, não

chegada. Um espaço onde o sentido nunca se fixa, mas oscila, ressoa, multiplica-se em ecos que escapam ao controle do autor e do leitor. A escrita, então, não é mais um ato de domínio, mas de entrega, àquilo que não se pode dominar.

Nesse movimento entre fogo e brisa, entre finito – pela materialidade do texto – e infinito – pela evocação de sentidos múltiplos, o ensaio vive sua ética da vulnerabilidade: arde, mas não se consome; é frágil, mas resistente. Assina sua existência não na certeza da palavra final, mas na coragem do gesto incompleto, na potência do não, nas possibilidades de sim, no convite constante à reinvenção. E essa reinvenção não é apenas do texto, mas de quem escreve e de quem lê: um processo em que todas as partes se transformam, se perdem e se reencontram. Ao final deste percurso, os autores se reencontram transformados, na copa desta árvore de palavras que cresceu entre nossas janelas.

Assim, essas considerações finais permanecem, por ora, suspensas. Como a última nota de uma música que não se sabe se termina, ou se apenas muda de tom. O ensaio não encerra; ele arrebatava, instiga e se retira, deixando no ar o sabor do que poderia ser e do que jamais se dirá por completo. Fica a dança, o fogo e a brisa, o risco e o abandono, um convite para continuar.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o ato de criação?*. Tradução de Selvino J. Assmann. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p. 63–77.
- AGAMBEN, Giorgio. *Signatura Rerum: sobre o método*. Tradução de Selvino J. Assmann. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 61–66.
- BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 123–140.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *A escrita do desastre*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Escuta, 1998.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. São Paulo: Editora 34, 1995.

BANDEIRA, Larisa da Veiga Vieira; SOARES, Mariana Baierle; FILHO, João Evangelista dos Santos.

ENDRUWEIT, Magali Lopes; FAGUNDES, Jonas Augusto; RIGO, Vinícius Festa. O ensaio como disposição: o texto acadêmico como um percurso. *Revista Horizontes de Linguística Aplicada*, [S. l.], v. 23, n. 2, p. DT9, 2024. DOI: 10.26512/rhla.v23i2.53928.

FISCHER, Luís Augusto. *Inteligência com dor: Nelson Rodrigues ensaísta*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2009.

GUEDES, Paulo. *Da redação à produção textual: o ensino da escrita*. São Paulo: Parábola, 2009.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Ditos e escritos II: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 267–298.

FREUD, Sigmund. *Conselhos ao médico na prática psicanalítica*. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. 12. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *A metamorfose das plantas*. Tradução e organização de Marcus Mazzari. São Paulo: EDUSP, 2009.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LARROSA, Jorge. *O ensaio e a escrita acadêmica*. In: CALLAI, Cristina; RIBETTO, Anelice (orgs.). *Outra Escrita Acadêmica*. Editora Lamparina: Rio de Janeiro, 2016.

Recebido em: 29/07/2025; Aceito em: 26/08/2025.