



ESCREVER INÍCIOS: UM ENSAIO ACADÊMICO

WRITE BEGINNINGS: AN ACADEMIC ESSAY

Cristiano Bedin da Costa¹

Resumo: Como é que um texto começa a existir? A pergunta é ensaiada de diferentes formas, em um inventário de inícios; em especial, literários e cinematográficos. Os fragmentos e as imagens compõem uma poética citacional, que acaba por afirmar um estilo de escrita acadêmica marcada pela apropriação e a montagem.

Palavras-chave: Ensaio. Poética citacional. Apropriação. Montagem.

Abstract: How does a text begin to exist? The question is essayed in different ways, in an inventory of beginnings, especially literary and cinematic ones. The fragments and images compose a citational poetics, which affirms a style of academic writing marked by appropriation and montage.

Keywords: Essay. Citational poetics. Appropriation. Montage.

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso
Haroldo de Campos, *Galáxias*

Ensaio um início, é preciso começar por algum lugar.

Pode ser um início em forma de história pessoal, como o início final de Roland Barthes (1984):

Um dia, há muito tempo, dei com uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo (1852). Eu me disse então, com um espanto que jamais pude reduzir: “Vejo os olhos que viram o Imperador”. Vez ou outra, eu falava desse espanto, mas como ninguém mais parecia compartilhá-lo, nem mesmo compreendê-lo (a vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões), eu o esqueci.

Ou então um início mais árido, tomado pelo meio, como em um romance de Luiz Ruffato (2019):

Os pés arrastando-me através de um imenso deserto. O amarelo da areia, o amarelo do sol, a vista turva, sinto sede, no horizonte, dunas após dunas, o céu sem nenhuma nuvem. Então percebo, no fundo de uma depressão, algo como uma poça azul. Sem forças, deixo-me rolar pirambeira abaixo.

¹ Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor no Departamento de Ensino e Currículo e no PPG da Faculdade de Educação da UFRGS. Líder do Grupo de Pesquisa Rede de Pesquisa Escrita da Diferença em Filosofia-Educação – REDIF, do Diretório do CNPq. Coordenador da Linha de Pesquisa Escrita, Artistas, Variações no PPGEduc da UFRGS. Membro dos Grupos de Pesquisa CEM – Currículo, Espaço, Movimento da Universidade do Vale do Taquari (Univates) e DIF – Artistas, Fábulações, Variações da UFRGS. Organizador do ciclo de debates Arredores da imagem (UFRGS-MARGS).

São dois bons inícios porque parecem encapsular dentro de suas palavras o espírito geral da história, como se nada mais precisasse ser dito. Bons, também, porque são inícios que remetem a outros inícios, inícios que evocam textos passados, aberturas passadas, um outro gesto em outro tempo.

Em Barthes, pode-se ler seu amor por Marcel Proust (2016):

Durante muito tempo, deitava-me cedo. Às vezes, mal apagada a vela, meus olhos se fechavam tão depressa, que eu nem tinha tempo de pensar: “Vou dormir”. E, meia hora depois, a ideia de que já era tempo de conciliar o sono me despertava: queria deixar o livro que julgava ainda ter nas mãos e assoprar a vela; dormindo, não havia deixado de refletir sobre o que acabara de ler, porém tais reflexões haviam tomado um aspecto um tanto singular; parecia-me que era de mim mesmo que o livro falava: uma igreja, um quarteto, a rivalidade de Francisco I e Carlos V.

Em Ruffato, são as *Vidas secas* de Graciliano Ramos (2008) que voltam à cena:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala.

Ensaio um início, porque é preciso sempre retomar as mesmas perguntas: como se começa a escrever uma pesquisa, uma página, um artigo?

Há muitas maneiras de iniciar por essas questões.

Por exemplo:

Vou pensando que um livro nasce de uma insatisfação, nasce de um vazio, cujos perímetros vão se revelando no decorrer e no final do trabalho. Escrever, certamente, é preencher esse vazio (Vila-Matas, 2013).

Ou:

Um livro, mesmo fragmentário, possui um centro que o atrai: centro esse que não é fixo mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição. Centro fixo também, que se desloca, é verdade, sem deixar de ser o mesmo e tornando-se sempre mais central, mais esquivo, mais incerto, e mais imperioso. Aquele que escreve o livro, escreve-o por desejo, por ignorância desse centro (Blanchot, 1987).

Ou, ainda:

No princípio está a renúncia. Dela nasce tudo o que podemos amar em nosso ofício; sem ela nos veríamos reduzidos ao velho, ao superado, às misérias do tempo, à cegueira do hábito, às promessas melancólicas da decadência. Trata-se da condição

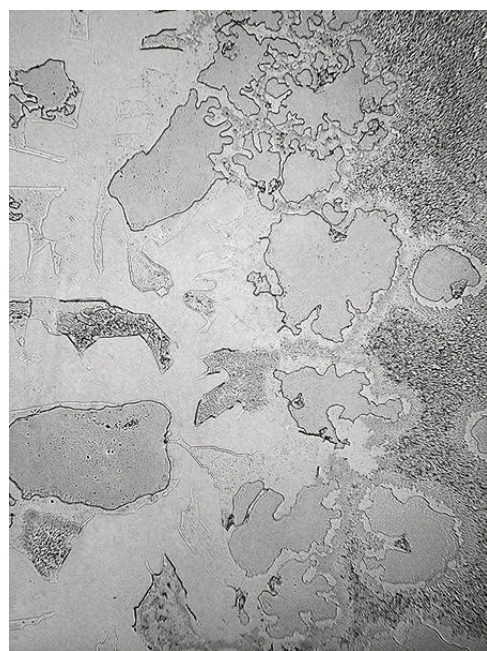
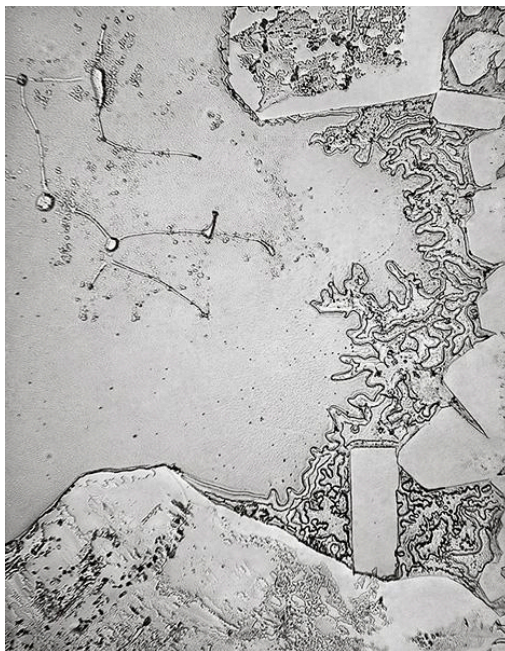
do início: terminar de uma vez, deixar tudo para trás, de uma vez por todas (Aira, 2007).

Por sua vez, Marília Garcia (2025), em um texto dedicado a inícios, diz gostar de pensar que o começo é um encontro, em que leitor e leitora se dispõem a dar uma espiada no caminho para ver aonde ele vai. Nesse sentido, começar é estender os braços e fazer um gesto com as mãos: vamos? Começar é escolher uma palavra que vai iniciar a invenção de um mundo. Uma palavra qualquer, como qualquer palavra dessas:

“Quando”;
“Estamos”;
“Para”.

Em *Parque das ruínas*, publicado em 2018, a palavra de Garcia aparece travestida do que ela chama de “epígrafe em forma de imagem”, fazendo uso da série de fotografias *The Topography of Tears*, da artista Rose-Lynn Fisher. As imagens parecem fotos aéreas (terrenos, plantações, uma cartografia vista de cima), mas na verdade são registros de diferentes tipos de lágrimas, provocadas por sentimentos diversos. Para Garcia, começar por essa “topologia das lágrimas” serviu para lembrar de coisas que parecem distantes, mas que estão muito

perto
tão perto
perto demais



Ensaio um início. Começar é escolher uma palavra, mas é fácil perceber que uma palavra não é o bastante para iniciar. Em *Cascas*, Georges Didi-Huberman (2017) nos adverte que a verdade não é dita com palavras (toda palavra pode mentir, toda palavra pode significar tudo e seu contrário), mas com frases. Toda palavra pede para ser situada em uma frase. É na frase que a palavra pode ganhar sentido. É dentro de uma frase que uma palavra pode experimentar seus limites, em contextos e montagens diferentes. Nas frases, as palavras (tomo novamente as três anteriores) tornam-se qualquer outra coisa:

Quando ela estava morta, eu beijei seu rosto, suas mãos, seu colo (Jaffe, 2021).
Estamos sob uma árvore cheia de pássaros invisíveis (Rivera Garza, 2022)
Para além da orelha existe um som, à extremidade do olhar um aspecto, às pontas dos dedos um objeto – é para lá que eu vou (Lispector, 2016).

Aliás, o próprio Didi-Huberman inicia *Cascas* não com uma palavra ou com uma frase, e sim com uma fotografia.

Como se trata de um livro escrito a partir de uma visita ao museu de Auschwitz-Birkenau, a imagem cumpre um papel importante: ela atesta o *ter estado lá* do autor, fato comprovado pelas lascas de bétulas que figuram como referente fotográfico. Além disso, a fotografia é uma peça a mais na montagem do primeiro fragmento do livro, que começa da seguinte maneira:

Coloquei três pedacinhos de casca de árvore sobre uma folha de papel. Olhei. Olhei, julgando que olhar talvez me ajudasse a ler algo jamais escrito. Olhei as três lascas como as três letras de uma escrita prévia a qualquer alfabeto. Ou, talvez, como o início de uma carta a ser escrita, mas para quem?



Duplo convite, dupla repetição: olhar o que o autor viu, experimentar o que o autor experimentou. Ensaieiros juntos, ele poderia ter dito (os braços estendidos e as mãos que gesticulam, outra vez: vamos?).

Ensaiair um início é, portanto, ensaiar uma frase. É uma frase aquilo que procuro. Pierre Alferi (2024) pode ser útil: não existe forma comum a todas as frases e, no entanto, em cada frase nova, pode-se reconhecer a frase. Pois a frase é também a operação que, para se inventar, cada frase nova deve praticar sobre si mesma: a frase é a própria ação de frasear. (Agora, adentramos em campo vasto de possibilidades).

Uma frase: joga-se tudo nela.

Minha ideia era escrever uma frase, uma única frase perfeita. Se pudesse escrever uma frase boa, escreveria duas, e se pudesse escrever duas, escreveria três, e se pudesse escrever três, escreveria para sempre (Fante, 1983).

Ensaiair uma frase não se detém em palavras. Há imagens, há sons por todo o lugar. Você de fato ouve o bebop de Charlie Parker n' *As linhas da mão*, de Cortázar (2009, p. 89):

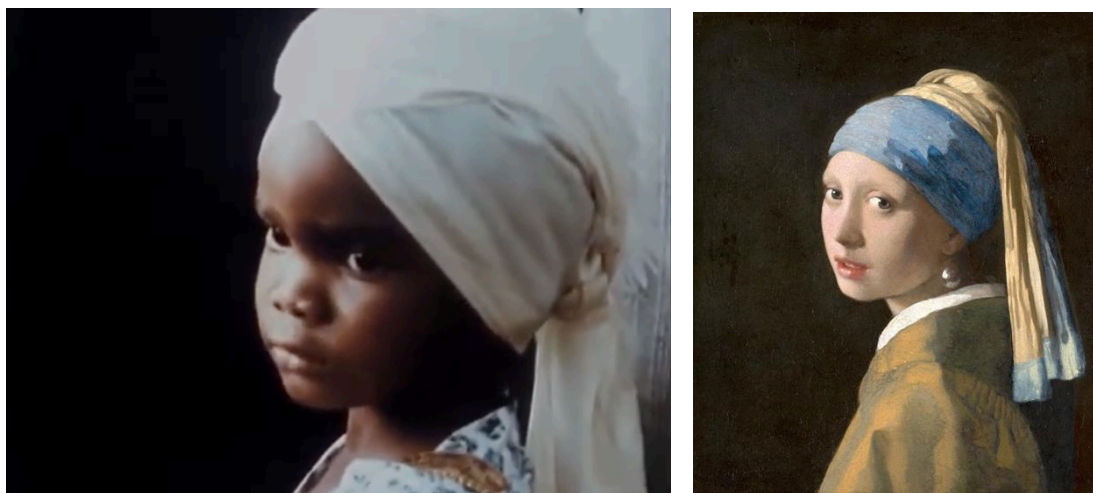
De uma carta jogada em cima da mesa sai uma linha que corre pela tábua de pinho e desce por uma perna. Basta olhar bem para descobrir que a linha continua pelo assoalho, sobe pela parede, entra numa lâmina que reproduz um quadro de Boucher, desenha as costas de uma mulher reclinada no divã e afinal foge do quarto pelo teto e desce pelo fio do para-raios até a rua [...]

Ou então você ouve o grito e vê o horizonte de fogo do grito de Edvard Munch nas linhas iniciais de *Krakatoa*, de Veronica Stigger (2024, p. 13):

Somente depois que se fez silêncio no mundo foi possível distinguir com alguma nitidez o único som então audível: o do coro dos vulcões.

Aliás, o pintor norueguês também pode nos ensinar algo a respeito dos inícios: de acordo com dois físicos e uma catedrática de inglês (essa história é relatada por Stigger em seu livro), o céu lambido por labaredas alaranjadas que se vê no fundo de *O grito* teria sido influenciado pelas alterações climáticas provocadas pela grande erupção do vulcão Krakatoa. Considerando que dez anos separam o desaparecimento do vulcão da realização da obra, Munch – que um dia anotou em seu diário: “Eu não pinto o que vejo – mas o que vi” – teria feito as cores sanguíneas do céu voltarem à superfície pictórica “não como fato, mas como sensação, não como realidade – mas como visão, fantasma, assombração” (p. 166).

Pode-se ensaiar de modo assombrado. Pode-se iniciar pelo fantasma, através do tempo. Em *Black Panthers*, de Agnès Varda (1968), é também uma imagem de Johannes Vermeer (1665) que vemos surgir através do primeiro rosto que aparece em cena.



Dizer através da citação, dizer através da montagem, da ultrapassagem do que um dia se viu. Para o pintor Francis Bacon (apud Sylvester, 2007) – é possível começar por outros campos, entrar em uma arte por meio de outra – a pintura iniciava com a mancha, o jato de tinta aleatório lançado sobre o figural. A reprodução da aparência visível dizia respeito a um trabalho preparatório, que estabelecia as condições do jogo e o que deveria ser subvertido. Essa ideia assombrou Deleuze e muitos de seus comentadores posteriores, já que concentrava o que há de mais importante para o que hoje se chama pensamento da diferença: a recusa da representação como modelo de conhecimento em nome de um pensamento composto com as forças do ensaio, da experimentação, do ainda não pensado. Começar, então, não é fazer algo (palavra, linha, frase, traço) surgir a partir do nada, mas sim abrir um espaço, fazer um sistema vazar, montar novas (e sempre provisórias) formas de expressão.

Talvez isso não esteja tão distante do início preparado por Chris Marker para *Sans Soleil*, filme de 1983. Nele, a primeira imagem que vemos, após a epígrafe de T.S. Eliot (“*Because I know that time is Always time And place is always and only place...*”) é a de três meninas em uma estrada, na Islândia, em 1965. Elas estão de mãos dadas, rindo, e pouco a pouco distanciam-se, até saírem de cena. Para o narrador, a imagem da felicidade. Um instante que já contém o seu desaparecimento. É quando a tela já está negra, quando não há mais nada para ver, que ficamos sabendo que a cena deveria ter se relacionado com outras imagens, mas nenhuma montagem funcionou. Assim, ela está associada ao seu próprio isolamento, de onde não poderá ser salva.

Talvez iniciar seja também encontrar esse momento de felicidade em uma borda que fragilmente separa o escrever do não-escrever.

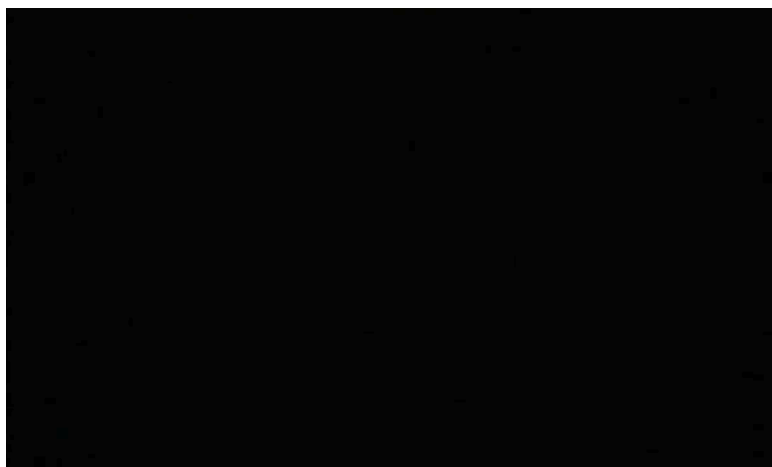
A primeira regra quando se quer escrever um romance é dizer não. Não, eu não vou sair para tomar uma tacinha. Não, eu não posso cuidar do meu sobrinho doente. Não, estou sem tempo para um almoço, uma entrevista, um passeio, uma ida ao cinema (Slimani, 2024, p. 11).

Essa regra também é nossa, que devemos (e queremos) escrever na academia. Dizer não, a recusa, o traçado de um território ao lado dos demais. Iniciar é escolher, mas é sobretudo descartar.

Agora:



Não mais:



Ensaio um início, mas sei que começar é sempre repetir. Anelise De Carli (2024), em um bonito texto que inicia com um frame do filme *A caverna dos sonhos esquecidos*, de Werner Herzog, nos lembra que o lugar no qual se prepara um texto é um lugar habitado por textos, assombrado por textos, evocador de textos e, se tudo der certo, disparador de outros textos. Porque é sempre a partir de uma miríade de leituras que se pode selecionar, deslocar, associar, elaborar uma nova montagem, compor aos poucos um novo pensamento. Assim, se ensaio um início, faço isso como um leitor que vai até o fim, ou seja: escreve.

Ensaaiar a escrita é repetir um gesto anterior, isso é certo. Mas talvez a repetição já estivesse em marcha no passado, como condição de possibilidade para o que no presente fazemos quando lemos e escrevemos um texto. Essa ideia de repetição como preparação é oferecida por Vinciane Despret (2023), quando sugere que o que vem antes pode repetir o que vem depois. Pensar as relações que estabelecemos na escrita desse modo inverte o regime de ação conduzido pela repetição: não reproduzimos os gestos do passado (a não ser no sentido de produzi-los novamente), são eles que, no passado, repetiam aquilo que constituem como futuro, como dizemos no teatro quando ensaiamos uma peça – ou até mesmo na docência, se aceitarmos o que Gilles Deleuze, no seu *Abecedário*, diz a respeito das aulas: “uma aula é ensaiada, como no teatro”; “se não ensaiarmos suficientemente, não estaremos inspirados”; “se a aula não resultar de momentos de inspiração, não quererá dizer nada”. Para o professor Deleuze, o ensaio que fornece a inspiração consiste em considerar fascinante a matéria tratada, em achar interessante o que se está dizendo, para poder chegar ao ponto de falar algo com entusiasmo.

Compreender a repetição envolvida no ensaio como rascunho transforma o *fazer como* em um fazer de outra maneira, algo que só pode ter sentido fazendo (ou ao menos acreditando estar fazendo) a mesma coisa: trata-se, diz Despret, de trabalhar para reparar, como uma interlocução em *delay*, aquilo que não foi concluído.

Talvez seja sobre esse tipo bastante especial de dívida que Adriana Lisboa (2022) esteja falando no início de *Todo o tempo que existe*:

É possível que existe um momento – e talvez não seja um momento ao qual se chega em definitivo, mas pelo qual se passa um punhado de vezes ao longo da vida – em que nos expressamos quase que por obrigação. Uma obrigação, é claro, não para com o mundo, mas para conosco e com essa bela, estranha e frágil existência cujo protagonismo por acaso é nosso (embora nem sempre nos lembremos de ter feito o teste para o papel, e nem sempre nos entendamos com esse personagem que é o nosso).

A certeza de ter algo a dizer. A obrigação de iniciar, de ter que buscar uma forma para o informe, produzir algum sentido, colocar um *sem nome* em palavras, procurar uma frase.

----- estou procurando, estou procurando (Lispector, 1996).

Ensaio um início, estou roubando frases, é preciso começar por algum lugar.

&&& É PRECISO NASCER.

Mais que um. É preciso ser sempre mais que um para falar, é preciso que haja várias vozes (Coelho; Gaspar, 2005).

Não são poucos/as os/as escritores/as que introduzem com elegância, com certa facilidade, as figuras da apropriação e da montagem ao analisar as relações da escrita com as referências a partir das quais um texto é produzido. Entendido como uma prática de *pós-produção* (Bourriaud, 2009), o texto não surge de uma página em branco, sendo o resultado de um conjunto de re-proposições de obras realizadas por terceiros.

Em diálogo direto com essa ideia, a noção de *gênio não original*, cunhada por Marjorie Perloff (2013), designa uma postura de trabalho sem intenção de se colocar na origem de um discurso, e sim no meio, entre os textos, escrevendo *através de*. Aqui, não se trata de inspiração. O que está em causa é a apropriação direta dos materiais, numa espécie de recortar e colar incessante – recortar e colar: essas duas experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas.

Ensaiair um início pode querer dizer começar por esse mundo que se abre em um jogo infantil, um mundo feito de papel.

Criança, tenho uma tesoura, pequena tesoura de pontas arredondadas, para evitar que me machuque; as crianças são muito desastradas até que atinjam a idade da razão, quando aprendem o alfabeto. Com minha tesoura nas mãos, recorto papel, tecido, não importa o que, talvez minhas roupas. Às vezes, se sou bem-comportado, oferecem-me um jogo de imagens para recortar. São grandes folhas reunidas em um livreto, e sobre cada uma delas estão dispostos, em desordem, barcos, aviões, carros, animais, homens, mulheres e crianças. Tudo o que é necessário para reproduzir o mundo. Não sei ler as instruções, mas tenho-as no sangue, a paixão do recorte, da seleção e da combinação (Compagnon, 1996).

A paixão do recorte, da seleção e da combinação se traduz pela mordida na mão que alimenta. O prazer de destruir e construir, o gosto que se pode sentir em quebrar e remontar, o desejo de invadir o corpo do texto é parte de uma investigação tátil (um modo de pensar com as mãos, diria Godard). Experimentar as palavras e seus encaixes, alterar sua ordem, curto-circuitar a lógica de funcionamento das frases. Nada disso está distante do que sempre fizemos na infância com nossos brinquedos. Aos poucos, porém, à medida que crescemos, somos orientados a perder essa paixão tátil e invasora. Esquecemos, por assim dizer, ao nos afastar dos outros, esse *nosso corpo estranho*.

Caetano já nos disse: de perto, ninguém é normal. Ainda assim, estranhar o próprio corpo é habilidade humana que desprezamos ao abandonar a infância e deixar de nos encantar com dobras, articulações, reentrâncias, com o rosto de qualquer outro. Normalizamos o mundo. Porém nem todos fazem assim (Pujol Filho, 2024).

Nem todos, sabemos. Há quem mantenha uma postura de conservação da matéria (o livro sem marcas, o autor ileso, o risco esquecido), e há quem ataque, quem opere por adição (apropriações, poéticas citacionais, cintilações piratas, o ideal de originalidade cedendo espaço para diferentes técnicas de recriação). Sob esse céu de impurezas, um bom início antropófago diz assim:

Só a Antropofagia nos une.
Socialmente. Economicamente. Filosoficamente (Andrade, 2017).

No quadrante educacional, o pensamento de Oswald de Andrade foi devidamente apropriado por Sandra Mara Corazza (2008), em seu *MANIFESTO (della scrilettura cannibale)*, texto-gérmem da *escrileitura*, noção vinculada à prática de simbiose entre as funções tradicionais de autor e leitor, uma espécie de confusão poética através da qual a pesquisa em educação torna-se a “expressão mascarada da escrita-pela-leitura e da leitura-pela-escrita” (p. 21). A *escrileitura* – essa leitura prática, manual – começa a ser defendida assim:

só a antropofagia nos une
escrileituralmente (p. 21).

O pensamento se faz pela boca. É necessário servir-se.

Se estou ensaiando inícios, é porque gosto de pensar essa aliança antropofágica que une a mão que escreve à mão que lê como uma operação que articula necessariamente o pensamento, a escrita e a vida. “O ensaio surge quando se abre a possibilidade de uma nova experiência do presente” (Larrosa, 2004, p. 33). Seja porque já não há submissão em causa na leitura do passado, seja porque o futuro é uma imagem incerta e não afeita a nenhuma projeção, seja porque o próprio presente é assumido como uma realidade contingente, na qual um traço de estranheza sempre se fará sentir. Ensaiar, nesse sentido, é montar um objeto frágil de conhecimento (De Carli, 2024) a respeito do próprio tempo, em relação de imanência com a fugacidade que o constitui.

No avesso dessa ideia, o discurso educacional costuma se mostrar como o domínio da palavra de ordem. Eis um bom início a respeito:

O discurso educacional, o nosso, tem um tom. Ele é, por excelência, crítico. No começo está a denúncia. Seu recurso estratégico é o de negar o estado atual do sistema educacional. O “sistema” é perverso. A escola é reprodutora. O currículo é machista, sexista, racista. É assim que ele começa. Quando vai se aproximando do final, ele se torna, em troca, moralista. Ele diz como fazer para reformar o currículo,

a escola, a educação, o mundo. Sua ontologia é a de um mundo torto, julgado a partir de uma transcendência qualquer. Sua ética (ou sua moral?) é a de quem sabe, com toda certeza, para o mundo – o da escola, o da educação, o do currículo, em particular – deve caminhar. O discurso educacional é o Juízo de Deus. É o discurso da condenação e da negação. É o discurso da indicação do reto caminho. Negação. Negação da negação. No final, a solução, dialética, claro, tirada da manga do mágico crítico. O último parágrafo é revelador. A sentença final. Depois da condenação, a inevitável saída moral (Tadeu; Corazza; Zordan, 2004, p. 56-57).

O ensaio, essa forma não regulada da escrita e do pensamento, tem a ver com uma variação contínua de tom. Sabe-se bem disso. Pelo ensaio, o sentido incita a sentir tanto quanto a compreender. Ele deixa ver e ele toca; o sentido reage (Alferi, 2024).

Há textos que desejam outros textos, há textos que buscam o encontro.

Residia nessa ideia a distinção proposta por Barthes (1992) entre textos *legíveis* e *escrevíveis*: enquanto o texto *legível* é o texto que pode apenas ser lido, mas não reescrito (o texto clássico, que obriga o/a leitor/a a permanecer no interior de seu fechamento), o texto *escrevível* apresenta um modelo não-representacional, e sim produtor: desde sua superfície, em seu jogo, o/a leitor/a é convocado/a à práxis, é chamado/a a remeter o objeto de sua leitura ao plural irredutível de textos, é retirado/a de seu lugar de consumidor/a passivo/a (cuja atuação não pode ir muito além de um simples *gosto/não gosto*) e alçado/a à posição de quem deve expressar sua experiência de leitura em seu próprio contexto, a partir dos dados e dos limites de sua história, no mundo que é o seu.

Ensaiai inícios é uma operação que só pode ser feita a partir da aceitação de que, na verdade, não há pontos finais, apenas *pontes-de-vista*. De uma margem a outra, o que há são contra-efeitos, o futuro fazendo o passado em sucessivas retro-ações (Leminski, 2012). RE-CRIAÇÃO/RECUPERAÇÃO: em cada texto já está suposto um outro texto

um
movi
mento
compondo
além
da
nuvem
um
campo
de
combate
mira
gem
ira
de
um
horizonte

puro
num
mo
mento
vivo

(Pignatari, 2006, p. 131).

Quando, em 1979, Deleuze (2002, p. 226) é chamado a se posicionar a respeito da particularidade das práticas de ensino em Vincennes, universidade marcada por uma radical heterogeneidade de estudantes e interesses da aprendizagem, ele diz ser de grande interesse pedagógico “jogar no interior de cada disciplina essas ressonâncias entre níveis e domínios de exterioridade” – o que estava em causa, para ele, era entender até que ponto a própria filosofia, enquanto matéria de ensino, pesquisa e escrita, poderia resistir (de modo a se beneficiar) do choque com a diferença.

Esse estilo de pensamento em estado permanente de tensão é o que também está em causa quando nos colocamos a pensar a nossa própria escrita, desde que a entendamos como um meio de estranhamento daquilo que fazemos em nossas práticas cotidianas. Ao fazermos isso com as palavras de outros, instauramos, mesmo que secretamente, alguma comunalidade.

Agora, que os inícios devem finalmente se chocar com um fim, escolho mais um começo, um começo que poderia ser um início qualquer, e que aqui desvia o ensaio para outra direção.

Seduzir (do latim *seducere*) quer dizer, literalmente, “levar para o lado”, “desviar do caminho” (Perrone-Moisés, 1990, p. 13).

Talvez o texto, assim como uma aula, seja o próprio lugar da sedução, um processo que tem seu começo, meio e fim. As palavras e as frases estão carregadas de encantos, que não dependem nem mesmo de uma intenção sedutora de quem as endereça. Em geral, supõe-se que o objetivo de uma investigação seja dizer o mundo ou agir sobre ele. No entanto, “o próprio das palavras é desviar-nos do caminho reto do sentido” (p. 13). Seja de forma isolada ou disposta em uma frase, uma palavra é sempre uma zona potencial de fuga: uma vez seduzido/a, não há como saber onde se irá errar.

Ensaiai dessa forma, por fim. Como quem é seduzido pelo risco, pelo desvio, pela fascinação, pela ausência de um sentido final, em suma, ensaiar como quem é levado para lá e para cá por uma interminável dança fantasma.

Referências

- AIRA, César. *Pequeno manual de procedimentos*. Tradução de Eduard Marquardt. Curitiba: Arte & Letra, 2007.
- ANDRADE, Oswald. *Manifesto antropófago e outros textos*. São Paulo: Penguin-Companhia, 2017.
- ALFERI, Pierre. *Procurar uma frase*. Tradução de Inês Oseki-Dépré. Belo Horizonte: Relicário, 2024.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CORAZZA, Sandra Mara. *Os cantos de Fouror: esrileitura em filosofia-educação*. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2008.
- COELHO, Frederico; GASPAR, Mauro. *Manifesto da literatura sampler*. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12382/12382_5.PDF, 2005.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- CORTÁZAR, Julio. *Histórias de cronópios e de famas*. Tradução de Gloria Rodriguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- DELEUZE, Gilles. Em quê a filosofia pode servir a matemáticos, ou mesmo a músicos: mesmo e sobretudo quando ela não fala de música ou de matemática. Tradução de Tomaz Tadeu. *Educação & Realidade*, v. 27, n. 2, p. 225-226, 2002.
- DESPRET, Vinciane. *Um brinde aos mortos: histórias daqueles que ficam*. Tradução de Hortencia Lencastre. São Paulo: n-1, 2023.
- DE CARLI, Anelise. Montar a fragilidade: permanecer no dilema. IN: COSTA, Cristiano Bedin da; RODRIGUES, Elisandro; ALMEIDA, Kauan dos Santos (Orgs.). *Pensar, montar: leitura e escrita em educação*. Porto Alegre: CirKula, 2024, p. 13-30.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.
- FANTE, John. *Sonhos de Bunker Hill*. Tradução de Marilene Felinto. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- GARCIA, Marília. *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.
- GARCIA, Marília. *Pensar com as mãos*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2025.
- JAFFE, Noemi. *Lili: Novela de um luto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- LARROSA, Jorge. A operação ensaio: sobre o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. Tradução de Carla Cardarello. *Educação & Realidade*, v. 29, n. 1, p. 27-43, 2004.

- LEMINSKI, Paulo. *Ensaaios e anseios crípticos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- LISBOA, Adriana. *Todo o tempo que existe*. Belo Horizonte: Relicário, 2022.
- LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Tradução de Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.
- PUJOL FILHO, Reginaldo. *Nosso corpo estranho*. São Paulo: Fósforo, 2024.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- RIVERA GARZA, Cristina. *O invencível verão de Liliana*. Tradução de Silvia Massimini Felix. Belo Horizonte: Autêntica Contemporânea, 2022.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivainha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PIGNATARI, Décio. Poesia concreta: organização. IN: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006, p. 125-132.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*, volume 1. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- RUFFATO, Luiz. *O verão tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SLIMANI, Leïla. *O perfume das flores à noite*. Tradução de Francesca Angiolillo. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2024.
- STIGGER, Veronica. *Krakatoa*. São Paulo: Todavia, 2024.
- SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- TADEU, Tomaz; CORAZZA, Sandra; ZORDAN, Paola. *Linhas de escrita*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- VILA-MATAS, Enrique. *Exploradores do abismo*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Recebido em: 31/07/2025; **Aceito em:** 07/08/2025.