

Em busca de um paradigma para a relação entre o surfista e o piloto do surfista ou Tradução monstruosa de um arranjo de Alberto Pucheu

Edmon Neto de Oliveira *

“Com efeito, as coisas invisíveis e que são objetos apenas da mente não podem ser vistas por outros olhos que pelas demonstrações”.

Espinosa



Imagem 1. O espanto: o surfista estadunidense Garrett McNamara pegando onda em Nazaré, Portugal. Foto de Tó Mané/Barcroft Media.

O poema de Alberto Pucheu intitulado “Arranjo em busca de um paradigma para a relação entre o crítico literário e o poeta”, que integra o livro *Mais cotidiano que o cotidiano* (2013), diz respeito a dois surfistas e suas performances: aquele que surfa a onda e aquele

* Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

que conduz o surfista e o salva da morte, se for preciso, ao pilotar um jet-ski. O arranjo em questão, construído pela reunião de falas alheias que integram o corpo da escritura de Pucheu, insinua a dependência do praticante de *tow-in* (modalidade radical do surfe) ao piloto que o acompanha em busca da maior e melhor onda a surfar. Uma aventura que pode lhes custar a vida, porque esses atletas desejam burlar o domínio da força dos mares, mesmo que por um instante, possível somente quando um se arrisca para que o outro esteja lá em cima, na crista da onda gigante. Depoimentos de vários atletas foram retirados de filmes, entrevistas, documentários e reportagens, compilados pelo poeta, de forma a dar unidade ao poema, embora este tenha sido criado pelo ruído heterogêneo que tenta verbalizar o que se experimenta quando se surfa uma onda gigante.

Esse jogo que estabelece uma relação indiscernível entre o esporte e a literatura chama a atenção e funciona, em primeira análise, como metáfora atlética que estará presente oculta ou desvelada por entre as próximas páginas, no sentido de engendrar uma ideia de literatura que se aproxime da experiência do esporte. Isso faz com que a leitura e a criação literária estejam voltadas para a manutenção de uma saúde, de um vigor análogo ao dos atletas mais admiráveis: Garrincha, Marta, Michael Phelps, Usain Bolt, Muhammad Ali e Bruce Lee, por exemplo.

Quando se fala sobre a imagem do surfista e do piloto do surfista criada por um texto poético, embora se possa considerar tanto a concepção físico-óptica na formação da imagem quanto seus conceitos psicológicos, ligada diretamente ao pensamento, não se trata necessariamente da implicação da imagem produzida e de seu respectivo significado, quase fornecido gratuitamente pela sua referência no mundo das experiências vivíveis. Ao se falar sobre

a imagem do surfista e do piloto do surfista criada por um texto poético, pode-se estar falando, por outro lado, da figuração de uma beleza cósmica atrelada a um *pathos* despertado e sustentado pela fruição poética: “um complexo de imagens” e um “sentimento que o anima”, correlação apontada pelo filósofo italiano Benedetto Croce (*apud* Bosi: 2001, 8) como princípios caros à arte poética.

Definir poesia é entrar em um campo inesgotável de tentativas fracassadas, insuficientes, menos ou mais aceitáveis. Por outro lado, talvez seja interessante buscar uma concepção que nos seja norteadora, de modo que me parece ser essa construção de imagens cortadas pelo despertar das emoções, pensada por Croce, algo que pode ser entendido como definição aceitável de poesia, ainda que, ao fim e ao cabo, sabe-se mesmo é que a poesia é indefinível.¹

Através da imagem do *tow-in*, rivalizam a camada sensível e o fio inteligível do poema de Pucheu, arrastados não apenas pela admiração e pelo espanto, respectivamente vinculados à beleza e ao perigo do surfe de ondas gigantes, mas por uma voz interrogativa silenciosa (como escrever sobre isso?). Essa voz é antecedida, sempre!, por uma disparada exclamativa que se produz também no desejo

¹ Poupano um trabalho de pesquisa exaustivo, cito o poeta Paulo Leminski, que no poema “Limites ao léu” compila diversas definições de poesia segundo autores já consagrados: “POESIA: ‘words set to music’ (Dante via Pound), ‘uma viagem ao desconhecido’ (Maiakovski), ‘cernes e medulas’ (Ezra Pound), ‘a fala do infalável’ (Goethe), ‘linguagem voltada para a sua própria materialidade’ (Jakobson), ‘permanente hesitação entre som e sentido’ (Paul Valéry), ‘fundação do ser mediante a palavra’ (Heidegger), ‘a religião original da humanidade’ (Novalis), ‘as melhores palavras na melhor ordem’ (Coleridge), ‘emoção relembrada na tranquilidade’ (Wordsworth), ‘ciência e paixão’ (Alfred de Vigny), ‘se faz com palavras, não com ideias’ (Mallarmé), ‘música que se faz com ideias’ (Ricardo Reis/Fernando Pessoa), ‘um fingimento deveras’ (Fernando Pessoa), ‘criticism of life’ (Mathew Arnold), ‘palavra-coisa’ (Sartre), ‘linguagem em estado de pureza selvagem’ (Octavio Paz), ‘poetry is to inspire’ (Bob Dylan), ‘design de linguagem’ (Décio Pignatari), ‘lo imposible hecho posible’ (García Lorca), ‘aquilo que se perde na tradução’ (Robert Frost), ‘a liberdade da minha linguagem’ (Paulo Leminski)” (2013, 248).

de aprisionar aquela imagem e fixá-la no poema, mas conseguindo apenas tateá-la em vão no cosmos estilhaçado, em busca de uma organização mental que se efetua, ora em representação mimética, ora em anarquia ou aporia.

Dessa impossibilidade e desse inapreensível, surge a perplexidade que o texto poético instaura quando se permite manipular com as palavras o imaginário do leitor, e com isso mover sentimentos por meio dos quais e através dos quais desenvolvemos e descobrimos nossos corpos, aproveitando que a vida vivida com o amparo da arte é um dos poucos redutos onde o homem consegue se esquivar das máculas que a vida ordinária lhe impinge. Isso tudo sem o receio e sem a necessidade de uma organização, de uma significação e de uma “sujeição”, como falam Deleuze e Guattari no famoso texto “Como criar para si um Corpo sem Órgãos?” (2012). A liberdade proporcionada pela arte e pela literatura é um mergulho na imanência da vida, onde, suspensos, os homens podem esquecer-se por um instante da domesticação inequívoca a que são submetidos.

Numa metafísica incauta da imagem do surfe, constituída a partir da mimese de um objeto que lhe seria exterior, ou seja, algo que simplesmente imitasse o que se pode testemunhar em uma competição de surfe, vista pela televisão ou apreciada pelas lentes de um bom fotógrafo, normalmente tendemos para a incontida ideia de constituir todas as formas de existência segundo a natureza física e exterior desse ente. A imagem, projeção ou cópia de um objeto a que se refere seria apenas uma coisa, mas nunca a coisa da qual é a imagem, como para sempre voltaremos à traição das imagens: “Ceci n’est pas une pipe”, de René Magritte (1928). No entanto, a imagem pode se dar a partir de si mesma, constituir-se a própria coisa despreendida de uma imagem exterior que lhe permita ser. A imagem pode, pois,

fundar suas próprias bases imagéticas. Do ponto de vista platônico, a imagem seria uma projeção da mente, uma projeção da ideia, à luz de sua teoria do idealismo. Já Aristóteles, controversamente, à luz da teoria do realismo, acreditava que a imagem era a representação mental do objeto real, sendo requisitada através dos sentidos.

A imagem como acontecimento do corpo ainda não dependeria apenas da visão, mas de todos os outros sentidos a compor sua estruturação, num movimento em que ela nasceria na bruma do pensamento e se dispersaria para um desvelamento. Esse só seria possível quando todas as sensações fossem ativadas na formação de um complexo imagético, não necessariamente existente num mundo referencial, mas que nasce da possibilidade do homem de forjá-la, da ação de criar imagens cujo significado possa até ser construído, mas que seja sobretudo maleável, falsário e dependente de argumento por parte de quem o inventa.

Isso nos leva à observação de que toda e qualquer cultura provou que já se aproveitou e se aproveita da liberdade de criação das imagens para o estabelecimento de outra realidade, como seria o caso dos ciclopes e das górgonas na mitologia clássica, Dullahan e Banshee do folclore celta, os demônios de cara brava guardiões de Buda na Tailândia, a esfinge egípcia, Saci-pererê e Curupira no Brasil. Esses são exemplos que não encontram necessariamente um ente referencial exterior na sacrossanta realidade, mas que se afirmam na realidade criada pelas gerações através dos séculos, na vida que a imaginação cria – não menos real que o que se encontra na *physis* –, exemplos que se afirmam na fusão do que se concebe real com aquilo que construímos com a linguagem. Isso, portanto, está mais próximo do conceito semiótico em que a imagem é concebida como produto de uma cultura e seu significado particular é retido por um conjunto de conhecimentos.

Uma pergunta que pode vir a lume nesse momento é a seguinte: caso se leve em consideração a conclusão de Sartre sobre a análise de alguns conceitos psíquicos, metafísicos e lógicos da imagem, quando ele diz que “a imagem é um ato e não uma coisa” (2008, 137), poderia se unir a ação de criar um conceito à ação de criar uma imagem, mantendo seus princípios criadores indecantáveis? Algo que funcionasse talvez muito menos como teoria da imagem do que como imagem de uma teoria? Esse ato é o que marca o empreendimento que se sucede com o poema de Alberto Pucheu.

É mister, por outro lado, para a produção de diferenças, que a atividade do pensar não deva necessariamente se reduzir à atividade de reconhecer, cedendo espaço, por oposição, ao simulacro, de maneira que o reconhecimento seria a figura representativa da repetição e o simulacro entendido como procedimento que confere visibilidade à diferença, ideia já prevista em Deleuze (2006), ligada à produção de um “pensamento sem imagem”. “Conto (não conto)”, estória de Sérgio Sant’Anna, é um simulacro exemplar que se inicia da seguinte maneira:

Aqui, um território vazio, espaços, um pouco mais que nada. Ou muito, não se sabe. Mas não há ninguém, é certo. Uma cobra, talvez, insinuando-se pelas pedras e pela pouca vegetação. Mas o que é uma cobra quando não há nenhum homem por perto? Ela pode apenas cravar seus dentes numa folha, de onde escorre um líquido leitoso. Do alto desta folha, um inseto alça voo, solta zumbidos, talvez de medo da cobra. Mas o que são os zumbidos se não há ninguém para escutá-los? São nada. Ou tudo. Talvez não se possa separá-los do silêncio ao seu redor (2009, 511).

Projeta-se o “aqui” e o “agora” na narrativa de Sérgio Sant’Anna que funcionam como simulacros do espaço e do tempo da voz enunciativa. Há a criação de um efeito de proximidade entre a instância da enunciação e o discurso enunciado, e esse espaço, que simula o espaço da enunciação, é figurado como “território vazio”. Em outras palavras, é um pensamento que brinca com a presença e a ausência das imagens, perturbando a experiência de leitura e problematizando, sem soluções fáceis, as concepções clássicas sobre a imagem.

Para que se respalde, entretanto, o conteúdo que se segue, no caso desta tradução que aqui se apresenta, ainda se buscam bases para uma tentativa de dilaceramento da imagem para torná-la dilacerante, como ocorre em Georges Bataille via Didi-Huberman em *A semelhança informe* (2015). Na “dialética das formas”, Bataille se interessa pela reflexão sobre a imagem em uma postura de semelhança e confrontação, de maneira que as imagens são “reviradas” no que diz respeito à sua iconografia e se tornam pervertidas, ou melhor, dilacerantes, belas “como uma vespa”, capazes de transformar os olhos não mais no espelho da alma, mas em uma “iguaria canibal” (2015, 20). Essa perversão da imagem faria com que se retirasse dela não somente o que é fixado em sua significação intrínseca, mas em relações alterantes, transformadoras e não substancializáveis (2015, 21); um gaio saber da imagem como indefinidamente lábil, nova, provocadora e afirmativa.

Vale dizer que a tradução monstruosa que aqui se criou talvez seja a radicalização do que Haroldo de Campos (2004) chamou um dia de “transcrição”, sem deixar de profanar o que fora pensado para a atitude tradutória *sui generis*. A ideia de trans + criar já indica que não se trata mais de conduzir (“duzir”, do latim *ducere*) para algum

lugar, pois agora se trata de criar algo em outro ponto, num processo de profundo diálogo poético e crítico. Pois aqui, ainda, se transcreve de uma língua para a mesma língua. Ou melhor: aqui se entende a possibilidade de ser bilíngue na própria língua, como nos ensinam Deleuze e Guattari: “é a mesma coisa que gaguejar, mas estando gago da linguagem e não simplesmente da fala” (2012, 45-6).

Embora esteja aqui na íntegra, o arranjo de Alberto Pucheu foi desmembrado a fim de deixar mais clara a correspondência entre o original e o texto resultante. Algumas alusões ou citações diretas que foram surgindo ao acaso e ao longo da feitura deste texto merecem ser destacadas. Todas essas referências fizeram parte de leituras e fichamentos ocorridos no período de doutoramento, mas naturalmente incluem leituras de outras épocas e circunstâncias, que foram agenciadas e aproximadas conforme a necessidade: conto “O imortal”, de Jorge Luís Borges; fragmento de Friedrich Schlegel; “Fábula de Anfión”, de João Cabral de Melo Neto; *Como viver junto e Aula*, escritos de Roland Barthes; *O anticrítico*, livro de poesia-crítica de Augusto de Campos; poema de Walt Whitman para lembrar do filme *Sociedade dos poetas mortos*; filme *A onda*; *A clave do poético*, livro de ensaios de Benedito Nunes; “Let’s play that”, música de Torquato Neto em parceria com Jards Macalé; “Che cos’è la poesia?”, texto de Jacques Derrida; frase de *Sexus*, de Henry Miller; “O lutador”, poema de Carlos Drummond de Andrade; “A Carlos Drummond de Andrade”, poema de João Cabral de Melo Neto; “Vontade de potência”, conceito de Nietzsche; “Devir”, “Imanência” e “Máquina abstrata”, conceitos de Gilles Deleuze; *O instante da minha morte*, livro de Maurice Blanchot; “É preciso aprender a ficar submerso”, poema de Alberto Pucheu; “Só o impossível acontece”, poema de Chacal; *Perdão, Caio* (2005), livro de Roberto Corrêa dos Santos; “Mistério de Ariadne

segundo Nietzsche”, texto de Gilles Deleuze; *A Odisseia*, obra de Homero; “Inferno”, da trilogia *A divina comédia*, de Dante Alighieri; “A terceira margem do rio”, conto de Guimarães Rosa.

A tradução

A parceria é talvez o aspecto mais importante em uma equipe de *tow-in*, porque a sua sobrevivência depende da sua outra metade.

Persegue-se aqui a palavra dependência para se pensar a relação entre poeta e crítico literário, projetando-se os dois em uma relação consolidada e em uma dada cultura literária, no tempo em que são criadas poesia e crítica. Num momento, produz-se melhor poesia; noutro, melhor crítica. Naturalmente haverá momentos em que se produzirá tanto boa crítica quanto ótima poesia. Por sua vez, não deve ser difícil conceber os momentos, individuais ou coletivos, de mediocridade, bem como a concomitância de diversas alçadas e alcances poéticos e críticos. Mas quando o poeta pensa sua poética, nele se encontrariam explicitamente as habilidades do poeta e do crítico, da mesma forma que a escolha pela crítica requer compreensão da verve poética? De uma forma ou de outra, parece verdade que qualquer contato com uma obra envolve um processo crítico, pois todos os afetos envolvidos na aceitação ou não dessa obra partem de uma recepção (do leitor, do ouvinte ou até mesmo do espectador), mesmo que seja uma reação *blasé*, indiferente. Então a poesia dependeria da crítica quando essa dependência passasse pelo julgamento de tudo o que fora criado pelo acaso ou pelo acesso a um arcabouço cultural ou a um capital cognitivo à disposição nos modelos de uma tradição

literária que tenha sido transformado em poesia? Talvez Borges: “palavras, palavras deslocadas e mutiladas, palavras de outros, foi a pobre esmola que lhe deixaram as horas e os séculos” (2008). Não sem antes Schlegel: “onde há o acaso também pode existir o maravilhoso” (2016). Ou ainda mesmo João Cabral de Melo Neto: “ó acaso, raro / animal, força / de cavalo, cabeça / que ninguém viu; / ó acaso, vespa / oculta nas vagas / dobras da alva / distração” (1972).

Você não deve fazer *tow-in* com uma pessoa que não é qualificada e também não deve pilotar o jet ski para quem não é qualificado. Surfar não quer dizer só você surfar as ondas.

Nas relações entre crítico literário e poeta, quando for o caso de elas se referirem a duas pessoas de modo que (1) lê a poesia de (2) e (2) lê a crítica de (1) ou vice-versa, a excelência correspondente de (1) e (2) seria decisiva num acontecimento potente da literatura em uma cena literária. Não se trata de uma excelência erudita, mas que funciona como catalisadora da potência do outro. Ser afetado por uma linguagem, que é um modo de reconhecê-la como sua contemporânea e sua congênere, é também um modo de viver-junto espaço-temporalmente dela, interpondo-se à sua linguagem e inserindo outras palavras no interior de seu construto, mesmo que esse contato se estabeleça como forma de destruir aquelas molduras fundadas por esse outro texto. Longe da condescendência fácil, da deferência, mas poesia porosa para um crítico que também esteja cheio de porosidades.

Tem aquele lado também de você puxar o cara, ser o piloto do surfista, do seu parceiro. É muito adrenalizante, porque

o tempo inteiro você sabe que, além de surfar aquela onda enorme, de ter de se sair bem, você também tem de puxar bem.

A partir do instante em que o abraçar uma obra se presta a colocar em palavras o que foi lido ou visto nela, passa-se a dividir, com o poeta, todo e qualquer leitor, pois se escreve para esse leitor que pode se interessar pelos dois textos, inclusive pelo texto do crítico, que normalmente é superestimado ou visto com desconfiança cética. É um esforço que pode ser análogo ao dos doxógrafos de toda época. De outra forma, o exercício imaginativo do crítico também de maneira boa ou ruim é afetado pela obra poética e gera nos leitores fruições individuais muitas vezes próximas às experimentadas pela leitura da poesia. Fruições do espanto, do entusiasmo e da admiração, porque estar em sintonia com o outro exige o esforço de uma comunidade imaginada, em que se habita e se povoa o mesmo espaço imagético do outro – ou pelo menos se tenta isso –, mas sobretudo que se possibilite estar em estado de doação absoluta nesse lugar. Estar em sintonia com o outro é se permitir uma fantasia como movimento de desejos que só se satisfazem através de uma palavra que gera um ritmo particular – uma idiorritmia; uma escrita particular – uma esquizografia. Ritmos e grafias cuja pulsão seja compartilhada. Deleuze, leitor de Nietzsche: nasce um outro Nietzsche.

Seu amigo depende daquele seu momento de inspiração, de boa pilotagem, de botar ele nas ondas, posição perfeita, para que tudo dê certo, tudo ocorra bem e, no final, ambos saiam felizes.

Augusto de Campos (1986) defende a criação de teses com mais tesão e menos critiquês: uma crítica que se deixa contaminar pelo pictórico-verbal. Sinestecrítica. Anticrítica. A poesia podendo ser acessada a partir do empenho da crítica, da condição resplandecente que ela pode proporcionar à poesia, pondo-a em evidência para o leitor, na potência de sua manifestação, fazendo com que os dois textos se concretizem no mais forte de suas expressões para, no final, ambos saírem vastos e plenos. Um professor em sala de aula é sempre uma via de acesso ao poema, ou seja, ensinar é um exercício crítico. Mas ensinar é um exercício sobejamente literário. Faz-se literatura com literatura. O afeto, o tom de voz, a oratória, a respiração, a gestualidade, as expressões faciais, o corpo enfim em exercício, tudo isso interfere no modo como se experimenta um texto poético, bem ou mal experimentado. A experiência romântica do primeiro contato com a febre poética em *Sociedade dos poetas mortos*. A experiência romântica do primeiro contato com a febre fascista em *A onda*. Duas ondas diferentes, mas a onda forte e derradeira pode ser esta: um encontro entre Clarice Lispector e Benedito Nunes quando ela se refere a ele não como crítico, mas como uma coisa que ela ainda não sabia explicar. A inexplicabilidade do fazer crítico pode nascer na fonte do poético.

Quando chegou a minha vez de rebocar, eu falei: – Saca só, é assim que se pilota, é assim que se coloca o seu garoto na onda! Eu coloquei o cara no ponto e disse: – Uhuuu, agora sim! O *tow-in* é uma combinação entre surfar e salvar vidas, e a solução para o surfista é o seu anjo motorizado. Se você cair, já era. Você vai precisar de resgate. Não tem como sair sozinho. É o oceano inteiro se erguendo para cair na sua cabeça.

Quando é chegada a hora de o crítico ir ao enalço do poeta, que se defenda e se grite: – Por uma crítica poética que fale do grande; por uma crítica poética que fale com grandeza. – *Let's play that?* Receita: pegue uma dose de Derrida e misture com gotas nietzschianas. Modo de preparar: renuncie ao saber ou saiba esquecê-lo; desmobilize a cultura ou desarme-a; ressensualize a razão; destrua uma palavra por inteiro e a torne invisível, inencontrável, irreconhecível, desfigurada, transfigurada, indeterminada. Deixe desamparada a memória por um tempo e então incendeie a biblioteca das poéticas. Comemore a amnésia subsequente, festeje a selvageria e a burrice do “saber de cor”, de coração – porque o sonho do coração é a origem do poético –; esqueça, por fim, para lembrar. Sirva-se com Henry Miller: “A palavra, como a profunda corrente oceânica, tem que flutuar na superfície de seu próprio impulso” (1983).

São necessários dois surfistas muito experientes em ondas grandes para fazer uma dupla profissional. Ambos devem ser competentes nas duas disciplinas. Você tem que ser melhor do que jamais imaginou para resgatar alguém da zona de impacto. Você precisa de todos os requisitos necessários.

A tarefa crítico-poética pode se inspirar na ideia de método e cultura para Barthes e Deleuze. Método: uma decisão premeditada, um protocolo de operações para obter um resultado, a fetichização do objetivo como um lugar, que se põe a serviço de uma generalidade. Cultura: a violência sofrida pelo pensamento, a força seletiva que põe em jogo o inconsciente do pensador, engendrando uma diferença. A cultura como reconhecimento de forças é antipática à ideia de poder (que existe no método). Isso porque a vontade de potência é diferente

da vontade de poder. A vontade de potência liberta, a vontade de poder escraviza. Olha o Nietzsche de novo aí. Assim, o exercício da cultura crítico-poética estaria na escuta de forças potentes. “Eu” é, e sempre será, muitos outros. Portanto, há a decantação das fantasias como origem da cultura ou como o verdadeiro método de pesquisa. Ciência e fantasia: pré-requisitos necessários.

Os dois devem trabalhar juntos o tempo todo até ficarem à vontade em qualquer situação, porque o jet ski pode quebrar, e aí ambos terão que nadar. É uma máquina, ela pode apresentar uma falha mecânica ou ainda acontecer um erro humano. Tudo é possível. Enquanto o surfista ganha a glória, o verdadeiro herói é o cara que dirige o jet ski. O jet ski coloca o surfista na onda e depois, caso o surfista seja esmagado pela imensidão branca, tem de compartilhar atentamente com ele toda a descida.

O perigo da crítica poética é o mesmo perigo da poesia, que é, enfim, o perigo da própria linguagem, pois pode ser um enfrentamento de sua grandeza na tentativa de vencê-la. É a imanência de todas as veredas a desbravar devires. Quando crítico e poeta trabalham para além de qualquer registro categórico e definidor, para uma escritura, a linguagem que está por vir pode vencê-los e ambos poderão travar, até a aurora, luta vã? Poderia ser o movimento que ao mesmo tempo se expõe à morte e se protege dela. O ouriço no meio da estrada do qual fala Derrida. Como no poema em que o bicho está jogado pelas estradas fechado em si, em proteção, e armado de espinhos na defensiva – pois “ao acreditar defender-se é que se perde” –, a “poemática” da crítica e da poesia é se deixar fazer, se deixar levar sem atividade

fordista, sem trabalho obrigatório e protocolar, estranho a qualquer produção, sobretudo à criação. O plano de imanência invadindo o plano estrutural a seu próprio tempo. Pois se escreve uma tese sem que se a esteja escrevendo.

Quando você sai de uma onda, está a oitenta quilômetros por hora. É necessária uma força de trinta toneladas por metro quadrado para danificar um navio. Uma onda de trinta metros quebrando concentra cem toneladas por metro quadrado e consegue partir um navio pela metade. Ela quebra como uma descarga de escopeta, como uma bomba atômica. É como correr quatrocentos metros prendendo a respiração e sendo golpeado por cinco Mike Tysons. É como ser atropelado por um carro. É como um trem atingindo você, essa explosão. Não se trata de surfar por diversão. É surfar ou morrer.

O enfrentamento da linguagem exige fôlego. É suficiente a força de uma só palavra para avassalar um homem. Uma linguagem infinita consegue partir um homem pela metade. Ela come e cuspe como qualquer boca, tritura feito um desastre. É como reviver um épico prendendo a respiração e sendo golpeado por cinco críticos cinzentos. É como ser pisoteado por um rinoceronte. É como ser atingido por um asfalto após queda livre. É feito alguma coisa intraduzível como o instante da morte. “Estou vivo. Não, estás morto”, responde uma voz misteriosa em Blanchot (2005). Somente a morte que estava fora daquele jovem francês poderia senão embater contra a morte que estava nele, porque o sentimento inalisável de extraordinária leveza sentida diante do pelotão de fuzilamento nazista,

que, ao invés de desestabilizar o jovem rapaz, num momento em que os aliados se instalavam em solo inimigo, o colocou em espécie de beatitude ou alegria soberana diante da iminência do abate. Era o encontro da morte e da morte, o momento de êxtase em que o jovem ficou ligado a ela por uma amizade clandestina, sub-reptícia. Por mais que a memória do suposto reconhecimento de Napoleão como “o espírito do mundo”, por parte de Hegel, tenha livrado o Castelo de ser destruído naquele dia pelo exército, a memória não livrou o tempo de estar em suspensão e a morte de impedir a própria morte naquele homem. Era o que Blanchot escrevia sobre alguém que, não sendo feito para a guerra, durante um instante entrou em delírio mudo, morto – imortal, em sentimento de compaixão pela humanidade sofredora.

Sem a ajuda da outra pessoa a algumas centenas de metros, o surfe de onda gigante é suicídio. O intervalo entre as ondas é de dez a vinte segundos e podemos prender a respiração por cerca de três minutos. Se você ficar debaixo da água por duas ondas, a maioria vai dizer que você vai morrer; se forem quatro ondas, terão certeza de que está morto.

Não há escritura sem acidente, que não se cubra como uma ferida, que não se abra como um corte em expurgo. É preciso aprender a ficar submerso. Aguentar. Submerso como em um mergulho em águas profundas. O mergulhador precisa se preocupar com o medidor de oxigênio que informa a quantidade de ar que se encontra no cilindro metálico, no mesmo momento em que se preocupa com o dispositivo que infla e desinfla o colete que auxilia o corpo a nadar, gastando menos energia com mais dezessete quilos nas costas. O

mergulhador se preocupa com o respirador que pode precisar ser manipulado de modo a expulsar a água que porventura entre pela boca, e inclusive se preocupa com a respiração que passa exclusivamente pela garganta e, também, com a pressão sobre os ouvidos, com os óculos que, caso lhes entre água, uma técnica que expulsa o líquido com as fossas nasais deve ser aplicada. O mergulhador deve dominar todos os códigos gestuais de comunicação usados entre os pares, porque não se pode simplesmente querer subir à superfície ao menor sinal de problema, mas buscar resolver tudo na total submersão. Ainda assim, é claro, o mergulhador precisa apreciar o ecossistema. Mas manter-se vivo. Submerso. A escrita aí são os corais, os peixes, a areia, a água turva, as pedras e toda a vida que o mergulhador enxerga.

O surfe como reboque fez o impossível ser surfável. De repente você está sendo rebocado e uma série enorme se aproxima. Você diz: – Pode escolher, me coloque onde você gostaria de ser colocado. E você vem lá detrás, sem saber o tamanho da onda, você sente que pode ser uma grande e, subitamente, você pode estar na maior onda de sua vida. Você pensa em tudo que já fez na vida e na porra do que está fazendo ali.

“Só o impossível acontece. O possível apenas se repete”. É preciso talvez sair da linguagem para se encontrar uma abertura criativa: literária, poética, crítica. Só se sai da linguagem pelo preço do impossível: trapaceando a língua. Porque, de repente, uma escritura está sendo produzida e o perigo da linguagem está à espreita. O perigo vinculado ao poder da língua. O perigo que torna o desempenho

de toda linguagem nem reacionário, nem progressista, mas fascista; “porque o fascismo não impede de dizer, mas obriga a dizer”, não é mesmo, Roland Barthes? E então o escritor poderia pensar: – Deixe a contingência decidir o alcance desse verbo. E, por sua vez, sem saber o que viria pela frente, desejaria que fosse algo imenso e, subitamente, ele poderia estar em sua total abundância; ou não. Ele pensa em todos os poemas rasgados e em como a errância inevitavelmente se abraça, porque nenhum escritor que trava combate solitário contra o poder da língua pode evitar ser recuperado por este poder e, portanto, não há saída a não ser a teimosia e o deslocamento. “Teimar” quer dizer manter ao revés e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera; “deslocar” quer dizer a renegação de tudo o que se escreveu.

Só estou chegando a este nível porque eu tenho sido guiado por esses caras para chegar a este nível. Eu e Jeff nos tornamos parceiros este ano. Com meu conhecimento e a experiência dele em ondas decidimos que seria um casamento perfeito. Saber rebocar alguém para dentro de uma onda gigante, saber como posicioná-lo... É algo tridimensional agora: temos homem, máquina e onda. No surfe de remada, você depende de suas habilidades, de sua capacidade de julgar a onda para decidir onde se posicionar e qual onda pegar. A partir de uma certa altura, é praticamente impossível ou realmente impossível, entrar nas ondas com a remada; então usamos a corda para nos puxar para as ondas gigantes.

Poeta e crítico: Ariadne e Dioniso. Potências ativas e afirmativas sem os disfarces da má consciência e do ressentimento que regem a negação reativa. Ariadne e Dioniso não negam a vida; pelo

contrário, revelam a verdadeira natureza da afirmação. É a transmutação de Ariadne diante da aproximação de Dioniso, momento em que todos os símbolos dela mudam de sentido quando referidos a ele. A afirmação de Dioniso que tem necessidade de uma segunda afirmação de Ariadne; a afirmação que se desdobre de um para poder redobrar no outro. O labirinto que desmorona em suas afeições físicas quando dançam os tetos e oscilam as vigas, ou, ainda, tremem os territórios e desmoronam as arquiteturas, transformando-se tudo em labirinto sonoro e musical: o canto da terra, o ritornelo, a orelha, [o tubo da onda], a potência do falso, o eterno retorno. Para além da moralidade do fio de Ariadne, que é empreendimento de vingança, desconfiança e vigilância sobre a figura de Teseu – aquele que tem de matar a Vida –, a afirmação pura e múltipla ou a vontade afirmativa que alivia tudo que vive fazem aquilo que o homem grave, que sente o peso dos valores e gosta de carregar fardos, é impotente: rir!, dançar!, afirmar!.

Na primeira vez, não havia ninguém ali. Ninguém havia surfado ondas daquele tamanho. Era o desconhecido. Como o espaço sideral ou o mar profundo. Não sabíamos se iríamos retornar. No *tow-in* você deixa seu parceiro escolher a onda. Era um monstro gigante atrás de meu parceiro e ele era apenas um grão de areia diante dessa boca enorme. Se ele olhasse para trás, provavelmente teria desmaiado. Eu o coloquei na onda e chegou o ponto em que eu disse: não largue a corda. Quando olhei para trás, ele já a tinha largado.

Antes de Homero, há notícias de alguém além das comunidades, que no boca a boca transmitiam seus saberes, tragédias e

medos? Ao que parece, ninguém teria feito algo de igual magnitude. Era o desconhecido. Como o espaço sideral ou o mar profundo. Quem primeiro criou a estória não sabia do retorno de Ulisses. Dante e Virgílio entrando no inferno: “Deixai toda esperança ó vós que entraís” (2017). O além-do-homem é concebido. O sim responde ao sim. A afirmação do poeta encontra no crítico seu pleno desenvolvimento. Para que a música se libere é preciso passar para o outro lado, mas talvez para uma terceira margem, criada no meio do rio, onde os *ethos* se misturam, de onde se desprende um poderoso canto da terra. Então o crítico coloca o poeta sob potência e sugere que este não solte o fio: a moral. Em algum momento o fio é abandonado.

Referências

- ALIGHIERI, Dante. “Inferno”. In: _____. *A divina comédia*. Tradução de Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. “O lutador”. In: _____. *Poesias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942.
- A ONDA. Direção: Dennis Dansel. Produção: Christian Becker e Nina Maag. Alemanha: Rat Pack Filmproduktion GmbH, 2008, DVD.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.
- _____. *Como viver junto. Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *O prazer do texto*. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. *O instante da minha morte*. Tradução de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2003.
- _____. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. “O imortal”. In: _____. *O Aleph*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 7-25.
- BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2001.
- CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: _____. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

- DELEUZE, Gilles. “Mistério de Ariadne segundo Nietzsche”. In: _____. *Cadernos Nietzsche*, nº 20, 2006, pp. 7-17.
- _____; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.
- DERRIDA, Jacques. “Che cos’è la poesia?”. Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Inimigo Rumor*, nº 10, 2001, pp. 113-6.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe: Ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Tradução de Caio Meira et al. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MAGRITTE, René. *A traição das imagens*. Los Angeles: Museu de Arte do Condado de Los Angeles, 1928.
- MANÉ, Tó. *Garrett McNamara*. Nazaré: Barcroft Media, 2017. Disponível em: <<https://viraldazed.com>>. Acesso em 15 de janeiro de 2018.
- MELO NETO, João Cabral de. “A fábula de Anfión”. In: _____. *Cabral (antologia poética)*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1972.
- _____. “A Carlos Drummond de Andrade”. In: _____. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio; Sabiá, 1973.
- MILLER, Henry. *Sexus: a crucificação encarnada*. Tradução de Roberto Muggiati. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- NUNES, Benedito. *A clave do poético*. Tradução e organização de Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PUCHEU, Alberto. *Mais cotidiano que o cotidiano*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.
- ROSA, Guimarães. “A terceira margem do rio”. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, pp. 32-5.

- SANT'ANNA, Sérgio. "Conto (não conto)". In: MORICONI, Italo (org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, pp. 511-6.
- SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803): seguido de conversa sobre poesia*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- SOCIEDADE DOS POETAS MORTOS. Direção: Peter Weir; Produção: Paul Junger Witt e Tony Thomas. Estados Unidos: Silver Screen Partners IV e Touchstone Pictures, 1989, DVD.

Resumo

Este ensaio teórico-experimental busca uma aproximação entre a literatura e o esporte. Para isso, criou-se um texto em paralelo com um poema de Alberto Pucheu, que aborda o surfe de ondas gigantes (*tow-in*), pensando em uma relação indiscernível entre a tarefa do crítico literário e a do poeta. Apropriando-se de uma gama de referências narrativas, poéticas, filosóficas e artísticas, o que se sugere, por meio da escrita inventiva, são movimentos análogos aos movimentos de um corpo em uma performance atlética. O texto também explica todo o processo de criação que se deu por respaldo mínimo na teoria da imagem, bem como expõe as referências utilizadas para que a correspondência propositiva entre surfista/piloto do surfista e poeta/crítico fosse construída.

Palavras-chave: poesia; crítica literária; esporte; surfe.

Abstract

This theoretical-experimental essay seeks an approximation between literature and sport. For such, the text was created in parallel with a poem by Alberto Pucheu, who approaches giant waves surfing (*tow-in*), thinking of an indiscernible relation between the role of literary critic and the poet's role. By appropriating a range of narrative, poetic, philosophical and artistic references, it is suggested, through inventive writing, movements analogous to the body's movements in an athletic performance. The text also explains the whole process of creation that took place thanks to the theory of image, as well as exposes all the references used to build the relationship between the surfer and his guide, and the poet and his critic.

Keywords: poetry; literary critic; sport; surf.