

O POEMA COMO PROBLEMA EM W. J. SOLHA

THE POEM AS A PROBLEM IN W. J. SOLHA

Éverton de Jesus SANTOS¹

RESUMO: A metalinguagem é ao mesmo tempo um artifício poético e um tema na poesia de W. J. Solha, como acontece na obra *Deus e outros quarenta PrOBLEMAS*, publicada em 2015. A preocupação com o processo criativo e com o produto da criação é estabelecida como uma forma de pensar a relação do poeta com seu texto, mas também de ver sentido no que escreve e no porquê escreve. Isto posto, almeja-se, neste estudo, abordar aspectos metalinguísticos em alguns poemas selecionados da obra citada, de modo a observar como o investimento do escritor nas demandas da criação artística não somente problematiza a divindade, mas engendra uma performance. Com efeito, o poeta – que realiza a e se realiza na poesia – consegue, por meio da autorreflexividade, discutir o poético no seio de uma poética, além de vigorar como um deus.

PALAVRAS-CHAVE: Metalinguagem. Poesia. Solha. Criação poética.

ABSTRACT: Metalanguage is at the same time a poetic artifice and a theme in the poetry of W. J. Solha, as in the work *Deus e outros quarenta PrOBLEMAS*, published in 2015. The concern with the creative process and with the product of creation is established as a way of thinking the relation of the poet with his text, but also to see meaning in what he writes and why he writes. In this study, it is intended to approach metalinguistic aspects in selected poems of the cited work, in order to observe how the writer's investment in the demands of artistic creation not only problematizes the deity, but engenders a performance. In fact, the poet – who performs and is performed in poetry – is able, through self-reflexivity, to discuss the poetic in the center of a poetic, besides to act as a god.

KEYWORDS: Metalanguage. Poetry. Solha. Poetic creation.

*A vida é um rio,
que,
“pobre de mim!”,
“pobre de nós”,
chega,
inapelavelmente,
à foz.*

*E a Arte... é o que dele no ar escapa, desaparece do mapa no céu,
pra onde vai, feito um véu*

(SOLHA, 2015, p. 87).

1. Doutorando em Estudos Literários, bolsista CAPES, pela Universidade Federal de Sergipe. Aracaju. E-mail: evertonufs2010@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6100-3817>.

A arte, entre elas a literária, por vezes se reveste de mecanismos que dialogam com a própria produção ou com o produto, até mesmo com o/a produtor/a, o que se convencionou chamar de função metalinguística, definida por Samira Chalhub como uma equação em que “a linguagem-objeto (o tema) é tratada com a linguagem do tema. O poema, por exemplo, assunta o poema, onde A (o poema) é igual a B (assunto poema no poema)” (1995, p. 52; 55). Ou seja, há, na metalinguagem, uma estreita correlação entre as linguagens, sendo a forma e o conteúdo equivalentes entre si, alargando as formas de percepção acerca do objeto tratado pela via da autorreflexividade.

Evidenciando o exercício da metalinguagem como uma das particularidades da tendência pós-moderna da literatura ocidental, segundo Domício Proença Filho (1995), assim como a intertextualidade, o ecletismo, o fragmentarismo, a autorreflexão, a leitura engajada e a proximidade com o popular, podemos considerar tal exercício – bem como praticamente todas as demais características mencionadas – como um dos mais pujantes vieses da poesia do paulista-paraibano Waldemar José Solha, que, como demonstramos em estudo anterior, tem na autorreflexividade criadora uma de suas principais feições.

Podemos dizer que se trata, destarte, de uma substância que sempre se atualiza na mente do poeta, de um recurso pelo qual se apreende a poesia e o ato de criá-la, mas também de uma inquietação por se manifestar como algo inacabado e sempre em construção. Por isso, dissemos que “o ato criador se coloca como operação fundamental para, em contraste com a morte e em aproximação com Deus, fazer da eternidade o tempo-espaço em que sobrevivem todas as criações” (SANTOS, 2016, p. 202), numa tentativa de explicar como, em Solha, o ofício da escrita, pelo qual o homem se inscreve na imortalidade, torna-se uma forma de ele se alçar à posição de divindade, como criador.

Isso porque, como podemos salientar, a metalinguagem, na economia das obras desse escritor, apresenta-se como dimensão essencial da própria concepção de mundo e de arte que ele engendra, uma vez que as esferas da palavra e do poema se fundem (pois matéria e produto, respectivamente) e integram o painel de reflexões solhiano. Logo, incursionar por esse painel tendo em vista os torneios metalinguísticos nele presentes significa adentrar, diga-se de passagem, o fulcro do problema da criação literária como um tipo de performance não apenas na obra *DeuS e outros quarenta PrOblEMAS* (2015), selecionada para este estudo, mas em praticamente todas as publicações mais recentes de Solha, como se constata na trilogia épica formada por *Trigal com Corvos* (2004), *Marco do Mundo* (2012) e *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus* (2013)².

2. Esses poemas épicos foram objeto da minha dissertação de mestrado. Ver Referências bibliográficas.

* * *

O título *DeuS e outros quarenta PrObLEMAS* torna-se, à primeira vista, um local onde se deve parar: o uso de maiúsculas e minúsculas revela as possibilidades de uma palavra que ao mesmo tempo é “Deus” e “eu”, “Problemas” e “poemas”, visto que as segundas de cada par se encontram entranhadas nas primeiras. O conjunto, por sua vez, é autorreferencial: são “poemas”, num total de quarenta e um, que abordam “problemas”, entre os quais “Deus” e “eu” – além de que os “poemas”, enquanto criações humanas, são, também, “problemas”. Esse jogo com as palavras, para além de ser um convite à poesia, localiza o centramento temático da obra e apresenta o implícito que há no convencional, uma vez que desautomatiza e lança um novo olhar sobre as coisas, o que é aprofundado no decorrer do livro.

Expedito Ferraz Júnior, ao prefaciар esse livro de poemas de Solha, destaca a utilização, no título, do recurso gráfico e sonoro para multiplicar sentidos. Não se trata somente do lúdico evidenciado pelo acaso linguístico das semelhanças entre as palavras: coloca-se em relevo a motivação no reino da arbitrariedade, como explica o crítico:

E condensa, então, em seu diagrama gráfico/sonoro, aquilo que o poema inteiro buscará revelar: o que há de essência humana, histórica e subjetiva no divino; e o que há de miraculoso nos prodígios da criação artística. O que acaba explicitado pela expressão “e outros quarenta”, que liga os pontos de todas as combinações para sugerir que, além de ser essencialmente “eu”, Deus é um dos “problemas” (cultural? histórico? teológico?) de que trata a obra; mas é também um “poema” – vale dizer: um problema estético e uma criação do Homem (FERRAZ JÚNIOR, 2015, p. 12).

Como se pode perceber, o título guarda aquilo que virá a ser discutido e aprofundado nos quarenta e um poemas que formam o livro, entre os quais somente um, nomeado “DEUS”, situado entre os poemas “TRINTA” e “TRINTA E UM”, foge ao padrão de títulos, que vai de “UM” a “QUARENTA”³. O humano e o divino, envoltos nos mais distintos eventos e criações, são questionados e problematizados, e o meio de expressão em que isso se consolida é a poesia, sendo uma de suas vertentes exatamente esta: sondar como o poema se constitui como um problema para o homem/poeta.

3. Em consulta a Solha, falou-me que essa inserção do poema “DEUS” deve-se ao equilíbrio mágico que há entre os números 3 e 4, 30 e 40.

O poema “UM”, a seguir, inicia a incursão pelas malhas da criação literária, com traços de metalinguagem, vejamos:

Gênio, não tenho.
Me empenho.
[...]

Como evitar, porém, que o poema seja um rio não mapeado, que a vereda cruze... e saia seca do outro lado?
Como fazer com que, criado, ele cause a sensação, *anterior*, de que faz falta, como ao Corcovado faz – no Rio Antigo – o Redentor?
Como criá-lo com a naturalidade com que laranjeiras dão laranjas,
[...]

Sinto-me, no entanto, levado pelo mesmo impulso – primitivo, um tanto técnico, artístico, prático, místico – dos que ergueram o grande círculo de Stonehenge além das possibilidades e meu problema começa justamente quando não consigo sequer definir esse... *xis* – versátil, esperto, cheio de êstases, *paichões* e *exageros* sem *nékso*, incerto – que assume o... compromisso de fazê-lo, aqui,
nesta humana, precária, caixa craniana
[...]
(SOLHA, 2015, p. 29-30).

Nesse mesmo poema, que é bastante longo para ser reproduzido integralmente neste espaço, aparece, dispersa pelo texto, por cinco vezes, a afirmação de que (todo) poema é (um) problema, sendo uma dessas vezes representada pelo verso que conclui o poema de modo enfático. Além disso, ao longo do poema “UM” fala-se do sol, do fotógrafo, dos Beatles como poetas, criadores, cada um a seu modo, de sua arte, além de haver a identificação de similaridades – rimas – entre situações como o olhar de um velho doente e o do cachorro sob a cama, ou a distância no tempo em consonância com a do espaço, ou a carroça rimando com os galopes do cavalo.

Ato contínuo, é interessante notar que o gênio negado no primeiro verso é substituído pelo empenho, pela motivação ou pelo impulso, isto é, o eu-lírico admite não ter talento nato, não ser movido por uma capacidade intelectual extraordinária, mas sim pelo ímpeto de criar, pela inclinação que o faz ter a sensibilidade para escrever e ser poeta. Isso fica mais claro quando pergunta como evitar que o poema seja um rio não mapeado, como fazer com que, criado, ele cause a sensação de que faz falta e como criá-lo com naturalidade, visto que essas

interrogações demonstram o caráter de humanidade, pois se trata de um eu-lírico imperfeito e inseguro, mas ciente de suas capacidades. Tal ciência se manifesta quando, a respeito do impulso criativo, o eu-lírico o associa com o potencial “técnico, artístico, prático, místico” que há na composição da arte, visto que compor não é só técnica, gênio, prática, dom, mas uma mistura de tudo isso.

Destacamos também a experiência com a língua, exposta no verso que afirma que o problema começa com o uso do “xis” em diferentes contextos, daí que o compromisso de escrever passa pelos desafios impostos pela “humana, precária, caixa craniana”. Portanto, a atividade de fazer o poema existe enquanto habilidade, posto que falta o gênio; assim, visualiza-se a criação do poema como invenção, como habilidade posta em prática, mas não como um ato divino que, pelo poder da vontade e num passe de mágica, imagina e realiza. Por isso, “Todo poema é problema”, no sentido de ser uma questão que exige esforço e determinação para ser produzido – mas também interpretado –, desafiando a aptidão de materializar linguisticamente, e em forma de arte, as mais variadas demandas do mundo.

No poema “TRÊS”, iniciado com “Há o carisma, essa força estranha, também na presença da Arte” (SOLHA, 2015, p. 35) e finalizado com “Há essa *chave do tamanho* em toda parte, em Arte, em que o que importa é a luz que passa pelo seu prisma, o carisma,/ o... pulo do gato,/ profano,/ de fato felino ato divino/ no humano” (p. 37), constatamos que o eu-lírico admite haver o “carisma”, espécie de dom sobrenatural. Nesse sentido, apesar de dizer, no poema “UM”, que não tem gênio, afirma, no poema “TRÊS”, haver o carisma como sendo essa “chave do tamanho” que abre qualquer porta e é capaz, astuciosamente, de ser, para o homem, uma manifestação do divino no que concerne à criação. Com isso, não se subtrai aqui a possibilidade de o engenho se juntar à Arte ou de se perceber o sagrado como uma luz sobre o profano, na medida em que, como está numa das estrofes do poema “DOIS”, “Tenta-se ser o Poeta,/ como tenta ser como a mãe, com saltos altos,/ a menina inquieta” (SOLHA, 2015, p. 37). E é nesses momentos em que se arrisca transcender as limitações para alcançar o Absoluto que há, entre criatura e Criador, um poema no meio do caminho, melhor dizendo, a Arte, e é quando o gênio incomum se inflama que nascem as preciosidades das obras em sua perfeição e plenitude.

E, por saber que a criação necessita, para além do carisma, de esforço, o poema “DEZESSEIS” traz um eu-lírico esforçado e consciente do trabalho que faz:

Me esbagaço em cada poema,
 porque,
 quando o faço,
 demente,
 quero a mente sem similares,
 a menos que a de Bertrand Russel, no *ABC da Relatividade*, se una
 à de Bráulio Travares em *ABC de Suassuna*, ou que – *all right* –, a de
 Fayga Ostrower, do *Universos da Arte*, se junte à de Galbraith, quan-
 do ele analisa com clareza *A Era da Incerteza*.
 Quero a mente cheia de elã do Argan, quando ele diz da baderna –
 letal, fatal – da pintura e escultura do século XX, em *Arte Moderna*,
 e a de Christina Ramalho, quando detecta ruptura na literatura,
 em *Poemas Épicos – Estratégias de Leitura*.
 Ô,
 Quero a mente de Freud, que torna a ciência... humana... em *Psico-
 patologia da Vida Cotidiana*.
 [...]

Por isso me esbagaço em cada poema que faço
 (SOLHA, 2015, p. 71-72).

Ao dizer que se esbagaça em cada poema que faz, o eu-lírico ressalta que seu esforço é de doação total, ainda que isso ultrapasse suas forças, o que nos faz lembrar dos seguintes versos de Fernando Pessoa: “Põe quanto és no mínimo que fazes”. E, como cada poema é um poema, e como cada um exige das capacidades de produção do escritor, esbagaçar-se significa, hiperbolicamente, unir o gênio ao empenho, de modo a conseguir empreender, por completo, isto é, “sem similares”, a empreitada da poesia toda vez que um poema é escrito.

Contudo, se a mente for similar à de Bertrand Russel, Bráulio Tavares, Fayga Ostrower, Galbraith, Argan, Christina Ramalho ou Freud, nas obras fundamentais que escreveram – citando apenas os exemplos contidos nessas estrofes –, então o eu-lírico diz aceitar a similaridade, obviamente por causa do valor atribuído a esses perspicazes estudos. Na outra parte do mesmo poema “DEZESSEIS”, aparecem referenciados Affonso Romano de Sant’Anna, com *Barroco – do Quadrado à Elipse*; João Batista de Brito, com *Signo e Imagem em Castro Pinto*; Eisenstein, com *Reflexões de um Cineasta*; Poe, com *Filosofia da Composição*; Arrigucci, com *O Escorpião Encalacrado*, e, por fim, Jones, com *Hamlet e o Complexo de Édipo* (SOLHA, 2015), completando o painel de estudiosos e seus estudos louvados pelo poeta.

Em face do exposto, podemos considerar que o eu-lírico se esbagaça em cada poema não apenas para ser inteiro em tudo o que faz, mas para ter sua mente alçada a um nível mais elevado, como no caso de grandes teóricos e especialistas. Ser comparado a eles seria uma glória e uma aprovação para todo o esforço

empreendido, uma vez que explicar o mundo em forma de poesia também exige a dedicação e a habilidade necessárias para elaborar perfeitamente a obra de arte sobre a qual tantos se debruçam e, de maneira magistral, a compreendem e a explicam, tornando-a, porventura, melhor do que à primeira vista/leitura.

O poema “VINTE E SEIS” segue a mesma linha desse ânimo no tocante à criação do texto poético, dizendo:

Por que – escravo -, escrevo,
se a frase a que me atrevo é a mesma que, com certeza, dirá a mulher *sem* beleza,
se lhe perguntam por que – demoradamente – se banha e se perfuma e se penteia e se veste e se pinta e se adorna, com joias que várias vezes – criteriosamente – estorna,
chegando,
por incrível que pareça,
a coqueterias
como a de pôr,
com... graça,
uma boina inclinada na cabeça?

Sinto que tenho o viço, apenas, de um Frei Damião, Padre Ciço,
adorados pelo povão,
mas que
nem santos
na verdade,
são.
Nada de milagres... espetaculares,
de parar sóis, erguer mortos,
abrir mares.

Por que, então, escrevo,
se há poemas a rodo, de gênios do mundo todo?

- Porque são... coisa alheia.
“Não correm na minha aldeia”.

Que nada, portanto, me abale.
Devo, ao menos, ter a importância do vale,
que é artimanha pra que haja
a montanha
(SOLHA, 2015, p. 104-105).

Identificamos, na primeira estrofe desse poema, um questionamento sobre a finalidade da escrita, juntamente com a declaração, em primeira pessoa, de que escreve porque é escravo. Comparando sua situação com a de uma mulher

feia que se arruma – mas não fica bela –, o eu-lírico aponta para um esforço vão, como se a escrita fosse algo desgastante e sem compensação. Logo, ao construir sua imagem como a de um fracassado, as perguntas que poderiam ser suscitadas são: para que escrever? por que se escreve?

Numa autoanálise, o eu-lírico diz se sentir como algo que não é, como um Frei Damião ou Padre Ciço, religiosos que são considerados, popularmente, santos, mas não o são. Seria, nesse caso, o equivalente a ter noção de que se considerar um escritor é receber mais estima e valor do que de fato merece e pode, pois suas capacidades não o elevam a tanto. Assim, no reconhecimento de sua pequenez, o eu-lírico se pergunta por que escreve, uma vez que existe uma incomensurável quantidade de poemas, em todo o mundo, dos mais variados escritores, sendo a resposta exatamente esta: “- Porque são... coisa alheia./ ‘Não correm na minha aldeia’”. Com esses versos, tomados, segundo Solha, a um poema de Fernando Pessoa, afasta-se o temor de que seria inútil criar, produzir, escrever, já que os poemas dos outros e que não são nacionais, regionais, locais (isto é, da “aldeia próxima”) podem concorrer com os da aldeia do eu-lírico, como um tipo de acréscimo dele ao mundo, uma contribuição que quiçá se veja menor, como a mulher feia, mas não deixa de ser algo a mais no meio do que já existe, portanto tem valor.

E é nessa direção que o atestado de ser vale para que haja a montanha ganha sentido, porque, ao desejar que nada o abale, o eu-lírico manifesta sua pretensão de continuar escrevendo, ao mesmo tempo que se coloca numa posição de menor destaque diante daqueles que considera “gênios”, integrantes do cânone literário. O que sobressai disso tudo é que tanto o escritor “grande e bom” quanto o “pequeno e mau”, ao agitarem o mecanismo da criação, estabelecem um espaço artístico de fruição e valorização da arte, por isso se escreve.

Passemos agora ao poema “TRINTA E TRÊS”, no qual é posta em xeque a relação entre a palavra, o pensamento e o poema:

Aí,
 minhas mãos,
 de repente,
 como se com livre arbítrio,
 fora do que controlo no átrio de minha mente,
 digitam
que, de repente, como se com livre arbítrio, fora do que controlo no átrio de minha mente, digitam... o que leio – com estupor – na tela do computador, dando-me conta – como tanta gente já se deu – de que cada letra é necessária ao que quero dizer... e que aparece na tela,
 ali se atrela

sem que eu pense nela,
 como se – por força de algum programa – as palavras fossem de
 frames feitas,
 ou fotogramas:

P/i/s/a-/s/e n/o a/c/e/l/e/r/a/d/o/r
 e l/á e/s/t/á/
 n/o r/e/t/r/o/v/i/s/o/r/
 a r/u/a – f/u/g/i/t/i/v/a – q/u/e s/e a/f/u/n/d/a n/a p/e/r/s/p/e/c/
 t/i/v/a/
 a/t/é q/u/e a i/n/f/i/n/i/d/a/d/e d/e p/o/s/t/e/s, b/a/r/e/s, b/a/n/c/
 o/s, l/o/j/a/s, p/r/é/d/i/o/s, c/a/s/a/s
 f/i/c/a p/r/a t/r/á/s
 e t/u/d/o s/e e/n/c/o/l/h/e/
 v/ê/-s/e a c/i/d/a/d/e t/o/d/a, q/u/e s/e r/e/c/o/l/h/e
 e a r/u/a, q/u/e, d/e r/e/p/e/n/t/e/
 s/e/m m/u/d/a/r n/a/d/a,
 - Olhe!
 é/ e/s/t/r/a/d/a/
 (SOLHA, 2015, p. 124-125).

Nesse poema, as mãos exercem um papel central, na primeira estrofe, pois é como se elas tivessem vontade própria e agissem sem conexão com o pensamento. O que o eu-lírico discute aí é o âmbito em que o gesto mecânico de escrever utilizando o computador, ou seja, digitando, as palavras surgem na tela como se não houvesse uma consciência humana que as criasse. As letras, nesse processo, vão ocupando o espaço em branco e, em conjunto, passam a significar algo, pois se tornam palavras, depois texto, como o conjunto de imagens, fotos, que, na projeção cinematográfica, tornam-se filme.

A segunda estrofe do poema “TRINTA E TRÊS” é exatamente uma tentativa de representar esse movimento de modo visual na poesia ao se fazer a separação das letras com barras. Esse procedimento nos força a uma leitura mais lenta, portanto mais compreensiva, por exigir pausas e, depois, montar as palavras, as frases, o texto, o sentido. Evidentemente, a situação de pisar no acelerador e passar por ruas enquanto se circula pela cidade é uma mera base para a criação do efeito esperado: as letras, como frames ou fotogramas, aparecem separadas – como não se vê convencionalmente – e somente na sequência, no todo, é que se dão ao leitor como algo a ser e ter significado.

Assim, longe de ser uma atividade em que o aparente livre-arbítrio das mãos suplanta o pensamento e a vontade de quem escreve – o poeta –, a escrita alfabética – no computador ou à mão – resulta da consciência de que existem

letras e que elas formam palavras, e estas, por sua vez, frases e textos. Esta discussão, no âmbito da poesia, colabora para a reflexão de que, longe do automatismo da digitação, quando o gesto parece não acompanhar o pensamento, por exemplo, aquilo que se quer dizer depende da existência de cada letra, potência mínima de sentido que só é significada no conjunto, não sozinha. E, como pensamento é linguagem, e como para escrever é preciso pensar, concluímos que a poesia é resultado de um processo ainda mais organizado de expressão e representação, pois que não é automático.

O poema “TRINTA E QUATRO”, a seguir, pode ser compreendido, no conjunto da obra *DeuS e outros quarenta PrOblEMAS*, como uma continuidade de tópicos já abordados, ou como desdobramento deles, à proporção que mais valores são agregados. Vejamos:

Não sou de versos neutros,
com feltros,
mas... velcros,
em que quero que a poesia grude,
mesmo com dados complexos
como “Buckminster Fuller e Buxtehude”.

Mas esse tipo de poema... é p(r)o(bl)ema.

Se a nanotecnologia pode pôr toda uma engrenagem dentro do
pingo de um
i,
o que faço aqui?

Pense em *Pássaro de Fogo* – com feérica orquestração de Stravinsky
– visto agora
em branco e preto,
mudo,
com lusco-fusco Nijinsky.

Busco a clareza,
mas a sensação é a de ser, ao sol, só uma lâmpada acesa.

A cada nova obra, a impressão – incômoda – é a de que ela... sobra.

Daí o retângulo cego
na parede,
onde,
em lugar de meu ego,
nada mais há que o prego.

Mas...

del mezzo del cammin para o fim,
 mais *clamantis in deserto* do que antes,
 Alvin Straight,
 velho,
 com todos os Giga, Zetta e Geopbyte,
 enfrenta seu último prélio:
 vai – com receio, mas sem drama – na falta de um outro meio,
 sem descanso, de Iowa ao Winsconsin.
 ... num cortador de grama
 (SOLHA, 2015, p. 125-127).

O primeiro verso desse poema traz uma especificidade da composição poemática solhiana: versos neutros não lhe apetezem. Ao contrário, devem conter um grude, feito velcro, que faça conexão, por vezes, entre as coisas mais dessemelhantes, como entre Buckminster Fuller, visionário designer estadunidense, e Buxtehude, compositor barroco sueco. Além disso, a complexidade dos versos, como se afirma nessa estrofe-manifesto, vai além do feltro que adorna, uma vez que corporifica uma apreensão de mundo plural, capaz de associações as mais agudas, embora esse tipo de poema seja visto como “p(r)o(bl)ema”. Mas por quê? Pela dificuldade em sua concepção e interpretação? Pela exigência de uma mundivivência maior, de um conhecimento mais vasto? Por ser uma poética composta de fragmentos da realidade cotidiana e da história?

A reflexão paira também sobre a existência do eu-lírico – e, por que não, do poeta – quando se pergunta o que faz nesse mundo nanotecnológico, em que a ciência e a arte alcançam dimensões inimagináveis, como colocar um pingô no *i*, no caso daquela, e orquestrar o espetáculo de balé *Pássaro de Fogo*, no desta. É por isso que, a cada vez que a humanidade se supera e evolui, a clareza buscada pelo poeta não parece mais que uma luz onde o sol já nasceu, isto é, mais uma vez se retorna ao tópico do trabalho que talvez seja vão, da obra que sobra, do poeta que se percebe medíocre e egoísta, substituível e inepto.

Mas, “se é de batalhas que se vive a vida”, como cantou Raul Seixas, o enfrentamento é necessário para chegar ao fim ao menos com louvor, tendo o êxito da realização do feito, como foi o caso de Alvin Straight, norte-americano que andou de cortador de grama por mais de quinhentos quilômetros para fazer as pazes com o irmão que adoecera, o que rendeu, inclusive, um filme chamado *The Straight Story* [Uma História Real, 1999]. E a conclusão a que o eu-lírico chega é esta: que, mesmo cercados por Gigas, Zettas e Geopbytes – elementos do mundo das quantidades em informática –, nosso prélio, nossa luta,

ganha sentido pelo esforço, por meio do empenho empreendido, mas também mediante a intenção e o efeito obtido. Por fim, isso quer dizer, também, que a máquina não suprime a potência dos feitos humanos e que a evolução consiste em todo um rol de ações, cotidianamente.

O último poema de que trataremos aqui no que concerne à metalinguagem é o intitulado “TRINTA E SETE”:

Porque a mente é um sistema que,
de repente,
se sente extensa parede em branco
e lhe dá,
num tranco,
o impulso de grafitá-la, embelezá-la, sujá-la,
vem o poema,
forte como Independência ou Morte, como a experiência... rara...
de quem – com certeza – deu golpe de mestre no globo terrestre,
ao estendê-lo num mapa – na mesa
(SOLHA, 2015, p. 131-132).

Como se pode notar, esse poema começa com uma explicação, trazendo um porquê que tenta justificar a escrita como um meio de grafitar, embelezar, sujar a mente – esse sistema de paredes em branco pedindo cores. O tranco – o impulso, a vontade irrefreável de criar algo que dissipe o vazio e o completo – é aquilo que neste texto viemos discutindo: sente-se o carisma, o fervilhar do gênio, daí a inspiração, a força interior, que tenta solucionar o problema compondo, expressando-se artisticamente através do poema, por exemplo.

Ver essa tarefa como algo grandioso e como uma experiência rara e forte equivale a ir, como no poema “TRINTA E QUATRO”, de Iowa a Winsconsin, num cortador de grama, na medida em que ambas as empreitadas exigem empenho, além da simples vontade, assim como a dificuldade do material, o conflito diante da folha branca, o embate em face do ato de poetar e de encontrar a palavra de encaixe perfeito que expresse a ideia, tudo isso, segundo Chalhub (1995), encontra-se na órbita dos problemas do poema. Porém, é aí que, após a execução do feito, percebe-se que dar golpe de mestre é algo humano, pois as limitações são atravessadas, ao passo que resta, como produto da e para a história, um globo terrestre estendido na mesa, ou, melhor dizendo, a certeza de que, de algum modo, o divino do ato de criar às vezes nos é dado para tingirmos o branco do sistema.

* * *

Na discussão acerca da metalinguagem nesse conjunto de poemas como dimensão poética da escrita solhiana, podemos identificar o maior paradoxo da obra *DeuS e outros quarenta PrOblEMAS*: a genialidade que é negada no início do poema “UM” é afirmada na complexidade da poesia, uma vez que, por mais que a criação artística não seja atribuída a uma vocação ou a um dom divino, há muito de gênio em quem faz da arte sua forma de expressão e de intervenção no mundo, como um feito que resulta do enfrentamento, ou melhor, da junção da técnica, da prática, da mística, do artístico. É nessa direção que também apontam os poemas que questionam o porquê de escrever, haja vista que a pergunta já é, em si, uma resposta: escreve-se pelo afã de escrever, e, se os versos sobram, que sobrem; se são luz que se acendem ao meio-dia, que assim seja; se são vales para montanhas, o que importa é que algo eles são, porque criar também é inato ao humano – imagem e semelhança de Deus.

Inclusive, voltando à primeira palavra do título da obra, *DeuS*, e relembrando o que dissemos sobre o único poema intitulado de forma não numérica ser, também, nomeado “DEUS”, concluímos que a noção de processo criativo ganha sentido quando se tem em vista tanto a figura do Criador supremo – se se considerar o viés judaico-cristão –, quanto a desse “eu” internalizado na própria denominação genérica da divindade. O sentido, com isso, se alarga e passa a confluir para a relação entre “eu” e *DeuS/DEUS* como criadores, aquele como fazedor de poemas, este como princípio que gera todas as coisas. Ao fim e ao cabo, ambos lidam com o fazer e, diga-se de passagem, são poetas.

Em face do exposto, concordamos com as considerações de Ferraz Júnior no que diz respeito às esferas da apreensão do mundo e da criação, que andam juntas em Solha:

Emoldurada pela metalinguagem, toda essa reflexão se desenvolve, simultaneamente, como uma *estética* e uma espécie de *teogonia* muito peculiar, em que, preterida, a criação do poema vai se realizando na descrição de outras artes, das invenções humanas, dos acontecimentos históricos – como se o acaso dessas analogias obedecesse a algum misterioso princípio ordenador. São duas dimensões semióticas que aqui se harmonizam através do símile e da metáfora: a apreensão do mundo e sua representação pela forma poética (2015, p. 15).

Em linhas gerais, o crítico destaca que a poética solhiana harmoniza duas dimensões semióticas e une estética e teogonia, ordenando tudo a partir de analogias e *insights* diversos. Com esse *modus operandi*, e a partir de uma astuta ca-

pacidade de reunir fragmentos através de seu velcro poético, Solha reflete sobre a criação artística de maneira que coloca em questão a própria divindade, problematizando o empenho do homem diante das paredes brancas do sistema, e é nesse sentido que a metalinguagem se institui, nessa poética, como parte de uma performance, haja vista que tornar o mundo uma série de poemas é uma forma de representação em que não cabem feltros ou livre arbítrio das mãos, mas, sim, o poder de tornar o cosmo em pílulas de sabedoria e conhecimento, por isso todo poema é, sim, um problema. Resta-nos, portanto, como leitores, solucioná-lo.

Referências

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1986.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito Ferraz. Notas sobre a poesia de W. J. Solha. In: SOLHA, Waldemar José. *Deus e outros quarenta PrOBLEMAS*. Guaratinguetá, SP: Penalux, 2015. p. 11-23.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

SANTOS, Éverton de Jesus. *“Eu-mundo-homem”*: a estética holística da trilogia épica de W. J. Solha. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2016. Disponível em: <https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/5683/1/EVERTON_JESUS_SANTOS.pdf>. Acesso em: 21 de fevereiro de 2018.

SOLHA, Waldemar José. *Deus e outros quarenta PrOBLEMAS*. Guaratinguetá, SP: Penalux, 2015.