



Silva Freire: o barroco na poesia visual do Cerrado brasileiro

Silva Freire: Baroque in the Visual Poetry from the Brazilian Cerrado

Vinicius Carvalho Pereira

Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, Mato Grosso / Brasil

viniciuscarpe@gmail.com

Resumo: Os mais recentes estudos sobre a poesia visual brasileira da segunda metade do século XX têm reiteradamente ressaltado as influências barrocas nos textos de artistas como Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. No entanto, o estudo das vanguardas poéticas dos anos 1950 aos anos 1970 ainda se limita excessivamente à produção literária do eixo Rio-São Paulo, com algumas exceções (como as dos estudos sobre Ferreira Gullar). Contudo, artistas de Mato Grosso, ainda que hoje pouco conhecidos pela academia fora do estado, tiveram participação ativa e intensa nas formulações teóricas e estéticas das imbricações entre o *ler* e o *ver* na poesia visual dessa época. Nesse contexto, o presente artigo destaca a obra do poeta mato-grossense Silva Freire, o qual releu os elementos neobarrocos e concretos da arte de sua época à luz de sua cultura local, evidenciando uma outra possibilidade de entender a poesia visual: sob a lente regional de Cuiabá. Para tanto, analisa-se aqui como o barroco se revela tema, figura retórica e até mesmo item lexical na poesia freireana, mas apartado do eixo Bahia-Minas Gerais do século XVII e transmutado para o Mato Grosso do século XX.

Palavras-chave: Silva Freire; barroco; regionalismo; Cuiabá.

Abstract: The most recent studies about Brazilian visual poetry from the second half of the twentieth century have highlighted baroque influences on poems by Haroldo de Campos, Augusto de Campos and Décio Pignatari. However, research studies on poetic avant-gardes from the 1950 to the 1970 are still excessively limited to the poetry from Rio-São Paulo, with few exceptions (such as the studies on Ferreira Gullar). Nevertheless, artists from Mato Grosso, still disregarded by scholars from other states, actively and intensively contributed to the theoretical and aesthetical discussions on the *reading* and *seeing* of visual poetry at that time. This paper highlights the work of a poet from Mato Grosso, Silva Freire, who reinterpreted the neo-baroque and concrete elements of the poetry from his time under the lenses of his local culture. Thereby, he evidenced another way to understand visual poetry: from the regional perspective of Cuiabá. To do so, we herein analyze how baroque can be considered as a theme, a rhetorical figure and a lexical item in Freire's poetry; and how that poetry detaches baroque from the seventeenth century in Bahia and Minas Gerais and brings it to the twentieth century in Mato Grosso.

Keywords: Silva Freire; baroque; regionalism; Cuiabá.

1 Introdução

Com a proliferação dos estudos sobre diálogos interartísticos na literatura em língua portuguesa, um número cada vez maior de pesquisadores tem retracado a história da imbricação entre verbal e visual na poesia lusófona, frequentemente tomando como ponto de partida (arbitrário) o Concretismo, no caso do Brasil, e a Poesia Experimental, no caso de Portugal. Tais vanguardas do século XX ganharam notoriedade nos seus respectivos países e no mundo especialmente a partir da divulgação da produção do grupo paulista Noigandres, composto por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari.

Por sua vez, escritores da Poesia Experimental portuguesa, como Ana Hatherly (1995), e do Concretismo, como Haroldo de Campos (1989), dedicaram-se à pesquisa sobre a literatura barroca em seus respectivos países, sublinhando a negligência da crítica perante a arquitetura visual premente na poesia lusófona do século XVII e dominante em algumas

vanguardas do século XX. Somem-se a essas pesquisas as de Welck (1963), Castello (1960), Ávila (1971), entre outros, os quais, nas décadas de 60 e 70, reabilitaram o estudo do barroco seiscentista como estética literária importante nos países europeus e latino-americanos e/ou analisaram elementos ditos neobarrocos na literatura da segunda metade do século XX.

Nesse contexto, o presente artigo pretende analisar “ecos do barroco” – ressignificando o sintagma de Bosi (1975) – na poética de Silva Freire, escritor mato-grossense que colaborou com os mais famosos concretistas brasileiros, mas não teve seu nome devidamente reconhecido na historiografia literária nacional. A pertinência da abordagem se justifica pela abundância de recursos visuais na poesia freireana e pela reincidência do barroco como tema, figura retórica e até como item lexical em seus poemas, entre os quais se inclui “Barroco branco”, que dá nome ao último livro publicado em vida pelo autor. Ademais, é de suma relevância entender como o neobarroco de Silva Freire é construído em diálogo com a cultura e o espaço cuiabanos, o que transmuta elementos da paisagem e do homem de Mato Grosso em arte de plasticidade dramática e torções estruturais, em claro diálogo com a tradição literária do Brasil colônia e da Península Ibérica unificada sob o reinado espanhol de Felipe II.

Diferentes estudos vêm sendo empreendidos na última década, especialmente em Mato Grosso (ou em outros estados, mas sobretudo por pesquisadores mato-grossenses), acerca da participação de Silva Freire nas vanguardas literárias que se desenvolveram em Mato Grosso no século XX, com destaque para as pesquisas de Leite (2015), Ramos (2011), Magalhães (2014) e Spinelli e Leite (2016). No bojo de tais estudos, o presente artigo pretende contribuir na forma de uma análise mais detida sobre os elementos neobarrocos na poética freireana, atentando para os procedimentos poéticos pelos quais o autor ressignifica elementos de uma estética que *a priori* estaria distante de seu tempo (três séculos já então passados) e de seu espaço (haja vista que o barroco brasileiro se desenvolveu sobretudo na Bahia e em Minas Gerais).

Para tanto, consideramos neste artigo como neobarroco, nos moldes do que tem feito a crítica latino-americana, um tipo de poesia praticada em Portugal e no Brasil, na segunda metade do século XX, a qual retomava a plasticidade e a ludicidade da arte seiscentista, mas despida dos valores ideológicos e religiosos que lhe eram caros. Assim, interessa-nos compreender como a poesia de Silva Freire se articula

com uma produção latino-americana que Severo Sarduy (1999) afirma ser neobarroca na medida em que aposta, sob a égide da modernidade tardia, na apoteose do artifício e da paródia, indissociável da era de simulacros e fragmentações que hoje vivemos. O substantivo *barroco*, nesse contexto, deixa de nomear um estilo de época para designar um regime semiótico que, defrontado com crises de certezas e paradoxos sociais, erige jogos de ilusões e imagens – imaginárias e visuais –, a fim de estruturar alegoricamente os vazios existenciais e hermenêuticos com que se depara o homem em diferentes tempos e espaços históricos.

Nessa perspectiva, a fim de pôr em diálogo a produção poética barroca e neobarroca para entender a visualidade da poesia freireana, procedemos como Melo e Castro, para quem

[...] não interessava o período histórico em si, dos séculos XVII e XVIII, mas sim a potencialidade dinâmica da idéia de barroco, sobretudo à luz de uma perspectiva construtivista-combinatória, centrada quase exclusivamente nas suas vertentes lúdico-formalistas e concreto visuais. (RUSSO, 2008, p. 97).

Nesse diapasão, destaca-se na poesia freireana uma ressignificação da visualidade barroca por meio de elementos temáticos e linguísticos da cultura de Mato Grosso, configurando um fazer literário dialético entre o local e o nacional, seu micro sistema e o macro sistema literário. Epíteto maior dessa dobra¹ do local sobre o nacional e do contemporâneo sobre a tradição na poesia de Freire é a designação que Ramos (2011) emprega para se referir ao poeta, tomando de empréstimo um sintagma cunhado por Wladimir Dias-Pino (1982): “barroco selvático”.

2 Neobarroco de *tchapa e cruz*²

Benedito Sant’Anna da Silva Freire (1928-1991), mais conhecido como Silva Freire nos meios cultural e político, nasceu no estado de Mato Grosso, onde viveu a maior parte de sua vida e escreveu porção

¹ Trata-se da forma barroca por excelência, conforme postulado por Deleuze (1991), uma vez que constitui uma trajetória de circunvoluções infinitas, em movimento autotélico, mas descentrado.

² Expressão idiomática do dialeto cuiabano que designa alguém nascido e falecido na cidade, em oposição aos vindos de outras regiões do país.

significativa de sua obra. Conforme detalham Spinelli e Leite (2016), Silva Freire, entre outras atividades profissionais, foi oficial de Justiça do Trabalho e professor de Direito da Universidade Federal de Mato Grosso, desempenhando ainda papel importante na esfera cultural-política à frente do departamento de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE), de 1954 a 1958, e do Teatro Universitário Brasileiro da UNE, de 1956 a 1959, quando morou no Rio de Janeiro. Fundou e publicou também diferentes revistas e periódicos voltados para a cultura e a literatura, como *Japa*, *Saci*, *Sarã*, *Cadernos de Cultura*, *Arauto de Juvenília* e *Vanguarda Matogrossense*; em 1985, foi nomeado para a cadeira 38 da Academia Mato-Grossense de Letras (SPINELLI; LEITE, 2016).

Parte de sua obra continua inédita, em arquivos depositados na Casa Silva Freire,³ sob cuidados da família do poeta. Entre seus livros publicados encontram-se *Águas de visitação* (1979); a separata da Revista da Academia Mato-grossense de Letras, *Depois da lição de abstração* (1985); o catálogo de exposição *Silva Freire: social, criativo, didático* (1986); *Barroco branco* (1989); a incompleta *Trilogia cuiabana* (composta apenas dos volumes 1 e 2, organizados por Wladimir Dias-Pino em 1991); e o póstumo *A Japa e outros croni-contos cuiabanos* (2008).

No que diz respeito às diferentes vanguardas poéticas da segunda metade do século XX que aliaram visualidade e poesia, Silva Freire participou ativamente do Intensivismo, do Concretismo e do Poema/Processo, sendo inclusive um dos idealizadores do primeiro movimento, junto com Wladimir Dias-Pino. No entanto, embora tal vanguarda anteceda o Concretismo em termos de jogos formais com a espacialidade, com o suporte e mesmo com o caráter semiótico da poesia, acabou eclipsada da maior parte das historiografias literárias, as quais aludem quase sempre apenas ao Concretismo e ao “nódulo canônico” do grupo Noigandres (RAMOS, 2011).

A poesia freireana apresenta características que podem ser aproximadas desses três movimentos, mas está invariavelmente matizada por uma cor, um acento, uma imagem de Mato Grosso, sendo a cultura

³ Associação sem fins lucrativos cuja missão é preservar e divulgar a obra do poeta Benedito Sant’Ana da Silva Freire, bem como a produção de movimentos de vanguarda com os quais ele contribuiu, no que se incluem o Intensivismo e o Poema/Processo (CASA..., c2017).

local uma linha de força de sua poética. Nesse sentido, sua produção nasce de uma dialética entre a vanguarda e a tradição cuiabana (LEITE, 2014), em que se ressignificam o movimento mais universalista dos experimentalismos poético-visuais e o regionalismo que faz poesia da cultura local. A esse respeito, vale citar Célio da Cunha, um dos maiores leitores e amigos de Silva Freire, que afirmara em texto analítico sobre *Águas de visitação*:

Dissemos no início que uma das virtudes de Freire é saber captar a essência desta terra e gente. É preciso dizer contudo que a poesia de Silva Freire não está circunscrita a determinado lugar. Ele parte do regional em busca do universal, parece até que seguindo os conselhos de Julien Benda, que num diálogo com André Gide argumenta que quanto mais regional for o escritor, tanto mais universal será. (CUNHA *apud* FREIRE, 2002).

Na leitura que o presente artigo enseja, entende-se “local” como uma das instâncias que estruturam as experiências do sujeito lírico. No caso da literatura de Silva Freire, não se trata, porém, de exotismo, separação ou fechamento em uma região. O local, em sua produção literária, é a via de acesso ao mundo, à guisa de lente pela qual o real se olha. E, como lente, o local influencia aí o colorido das imagens, as refrações do vocabulário, o campo visual do poético. Assim, o cerrado de onde (mas também sobre onde) escreve o poeta é lugar de enunciação que se dobra também no enunciado poético. Há que se ler, pois, como a vanguarda da poesia visual se desenvolve, na segunda metade do século XX, em diálogo com o eixo Rio-São Paulo, mas também fora dele, assumindo novas formas, temas e mesmo teorias no espaço discursivo de Mato Grosso.

É mediado por essa lente local que Silva Freire se insere no grupo dos poetas visuais do século XX que retomam procedimentos barrocos em seus lúdicos e intrincados poemas. Nessa perspectiva, compreende-se aqui o conceito de “barroco” *lato sensu*; isto é, não só como um estilo de época, mas também como um modo de composição associado à abertura, à ambiguidade, à pletora e aos jogos de combinatória (HATHERLY; MELO E CASTRO, 1981). Assim, as metáforas e sinestésias típicas da literatura seiscentista, mesclando imagens concretas para expressar valores abstratos, ganham forma nos poemas freireanos, cujos títulos dizem já de elementos que marcam a cultura cuiabana, como “Garimpo

da infinitude”, “Os oleiros”, “Cerrado/raízes”, “Carvoeiro/vegetal”, “Giro do couro cru”, citando-se apenas alguns textos de *Águas de visitação*. Carregados de visualidade, cada um desses poemas é, em si, uma pequena pérola barroca, em que os jogos de ilusão e perspectiva, caros à pintura e à escultura do século XVII, são convertidos em imagem poética por meio de colagens de alusões à paisagem do cerrado e à vida cuiabana, formando um colorido caleidoscópio:

Em Silva Freire o rigor dos vocábulos, independente do conteúdo, se organiza no espaço conseguindo um dinamismo (condensação ótica) e uma tensão semântica (núcleo de significados) em condição de desprezar a lógica poética tradicional, para adquirir, se não uma autonomia de textos visuais, pelo menos de blocos de múltiplas e simultâneas direções de leitura: *física das palavras*. A densidade do rigor vocabular conseguida visualiza a intencionalidade ao articular uma sintaxe insólita, cada vez mais densa, que faz desses blocos engrenagens de palavras em sequência móvel de aproximações. (DIAS-PINO *apud* FREIRE, 2002, p. 156, grifo nosso).

A sintaxe freireana é espacial, mais que discursiva. Em vez de proposições coordenadas ou subordinadas, são as imagens justapostas que constroem os poemas do autor, em que abundam os detalhes – rococós do verbo? – das descrições de homens e paisagens locais. Mais do que representação, porém, é de construção que se faz a poética do autor. Os *topoi* da cidade e da natureza devêm espaços estéticos na obra do autor – ela mesma poesia do espaço, porque poesia visual. Para tanto, a palavra não se mostra designadora do que seja uma suposta identidade cuiabana anterior ao verso; em vez disso, é pura plasticidade que constrói, cheia de detalhes e floreios barrocos, o ser cuiabano e o estar no cerrado, instaurando uma “física das palavras”, como revelam as três primeiras estrofes de “Cerrado/raízes”:

– cerrado
 arbusto miúdo
 o ar no alto do
 busto recurvo
 um grito no
 susto da planta dos pés
 o ritmo da floração
 no coração ancestral

– cerrado
 experiência de estar no perto
 / na caixa do peito
 na folha do livro

– cerrado
 tecido telúrico
 /processo/
 ingresso na história
 e/ou
 regresso atávico
 no trançado que amassa
 a raça
 que adelgaça

[...]
 (FREIRE, 2002, p. 45)

As torções e circunvoluções ornamentais da arte do século XVII reverberam visualmente no poema nos retortos versos, ora alinhados à esquerda, ora à direita, nos sinais de pontuação (travessões e barras) desprovidos de valor sintático e tornados puro grafismo, na lúdica trapaça com o adjetivo “telúrico” (que diz do que é da terra e, portanto, do cerrado), e também na justaposição das estrofes, que, como “blocos de múltiplas e simultâneas direções de leitura” (DIAS-PINO *apud* FREIRE, 2002, p. 156), desenham um mosaico da paisagem.⁴

Nesse mesmo diapasão, o neobarroco se evidencia no poema na alusão ao formato “recurvo” dos troncos das árvores e “do arbusto miúdo” do cerrado, à guisa das linhas sinuosas e flexuosas que marcam as artes plásticas dos Seiscentos. Assim, se a ciência diz que a morfologia desses troncos é produto do clima e do solo, em Silva Freire não é o funcional, mas sim o estético, que condiciona o traçado vegetal “no trançado que a massa/ a raça/ que adelgaça”. Note-se, nesse sentido, que o cerrado é, neste poema, associado ao “ritmo da floração”, mas também “à folha do livro”, metáforas que aproximam o vegetal e o poético, isto é, o concreto e o abstrato, bem ao gosto da lírica barroca.

A vegetação do cerrado revela-se matéria e forma barroca também no que há de dramático no ciclo natural do bioma, o qual, no período mais intenso das secas anuais, pode sofrer incêndios criminosos ou mesmo

⁴ Tais procedimentos se repetem em praticamente todos os poemas analisados neste artigo, uma vez que marcam o estilo neobarroco de Silva Freire.

espontâneos, desencadeados por quaisquer fagulhas – algo similar às bíblicas sarças ardentes, motivo comum à arte sacra. Ainda no poema “Cerrado/raízes”, a queimada tampouco é fenômeno lido pela ciência; em vez disso, o relato se dá pelos sensíveis olhos de um sujeito lírico que vê a ascese e o drama do campo engolido pelo fogo:

[...]
 – depois que o fogo se pastou
 camboteando
 no capim nativo
 o sítio encolheu-se todo
 na campânula
 do campanário
 / a família virou engenhação de sobrevivência /

 – no chapadão tratorado
 / a face do sol rezando /
 evaporaram-se crespudas raízes
 tão de toda parte
 unânimes de nítida mundivivência
 recolhendo-se no oratório da própria substância

 – golfos de fogo
 no recente corpo morto
 /quem o decifra no pouco pasto
 pastado?

 [...]
 (FREIRE, 2002, p. 50)

O drama da natureza e do homem do campo é evidenciado por uma dicção religiosa que perpassa a cena, mas desprovida de valor moralista ou de catequese: a “campânula”, o “sol rezando” e o “oratório” são aqui imagens de uma terra que arde no fogo da queimada, como arderia no inferno o reformista religioso do século XVII. No entanto, o cerrado de Freire não queima de culpa pelo pecado do corpo. Queima para a abertura de espaço para a agropecuária – triste realidade da vida rural no Centro Oeste brasileiro –, como revela a paronomásia entre “pastou”, “pasto” e “pastado”. Criminoso que é, trata-se de fogo que “camboteia” (variante regional para o verbo *cabortear*, que indica ação ilegal) e deixa para trás um “corpo morto” e as “crespudas raízes” da vegetação local, expondo um organismo mutilado como os que abundavam nas pinturas barrocas.

Outra reapropriação da retórica barroca por meio da imagem do cerrado na poética de Silva Freire é a reincidência da metáfora do labirinto. No barroco ibérico, esse era um recurso discursivo associado a ideologias religiosas – fossem da Reforma, da Contrarreforma, ou mesmo do homem perdido diante do turbilhão de crenças em voga –, ao passo que, na poética visual de Freire, o labirinto é expediente metapoético para aludir às diferentes possibilidades de leitura de um texto. Em seus poemas, a pletora semântica não é apenas conceitual, ou exegética; o labirinto é grafado na página por meio de segmentos de reta que ora unem, ora separam partes de versos, indicando mais de uma maneira de conectá-los. Tal procedimento pode ser encontrado em duas outras estrofes do poema “Cerrado/raízes”:

[...]
 – o solo-cerrado
 cercado de aceiro
 caligrafa nos caminhos de $\frac{\text{sobe}}{\text{desce}}$
 sua tortuosidade vegetal
 [...]
 – nessas quebradas de $\left\{ \begin{array}{l} \text{alto} \\ \text{a} \\ \text{baixo} \end{array} \right.$
 ecos amortecidos
 ressopram agressões do $\left\{ \begin{array}{l} \text{sobe} \\ \text{e} \\ \text{desce} \end{array} \right.$
 [...]
 (FREIRE, 2002, p. 46-49)

Como topologias do verbo, as estrofes acima cartografam o solo do cerrado e “sua tortuosidade vegetal”, em que se destacam movimentos de subida e descida no terreno do planalto central, mas também na própria diagramação do poema na página. A reiteração dos termos “sobe” e “desce” denota o terreno não tão plano, como “quebradas de alto a baixo” – ou “de baixo a alto”, conforme sugerem os traços no primeiro verso da segunda estrofe. Tais traços, além de grafismos que podem marcar as picadas no mato de quem atravessa o “solo-cerrado”, também permitem diferentes *sentidos* de leitura, entendendo-se aqui o substantivo *sentido* na ambiguidade entre significado e direção, cara a toda poesia visual.

Assim, o leitor que abre sendas pelo texto cerrado – mais um termo ambíguo, que designa o bioma, mas também o “fechado” –, ora

subindo ora descendo entre os versos arranjados na página, pode também colocar-se em uma situação bastante barroca: um paradoxo em que o subir é também descer, como sugere a imagem “sobé”/“desce” separada apenas por um traço horizontal na primeira estrofe. Nesse caso, para além dos jogos entre o baixo e o alto, corpo e alma na poesia seiscentista, na vegetação de Mato Grosso o alto e o baixo podem mesmo se confundir, formando um o complemento do outro, separados por uma barra análoga àquela com que Saussure relacionara significante e significado. De simultaneidades e movências, o cerrado de Freire faz um móbile da “caligrafia nos caminhos”, limitada apenas pelas margens da página ou pelo aceiro – faixa de terra desbastada em torno das fazendas para evitar o alastramento de incêndios. É essa margem, pois, uma faixa branca, desbastada das letras em tinta negra, que impede o fogo poético de se alastrar e consumir a obra em última instância.

O tom dramático de que se reveste o cerrado fá-lo barroco, ainda que em pleno século XX, por efeito retórico e poético da poesia freireana e suas imagens do regional. A dicção do poeta em outros textos de sua obra confirma essa leitura, especialmente naqueles em que “barroco” comparece explicitamente como item lexical para caracterizar experiências da vida em Mato Grosso, como nas estrofes a seguir, retiradas de “Giro do couro cru”:

[...]

o boi desata o deserto
e o carrega na carta
no encarte
do couro

o boi é horizontal
no vértice visual
na guia do aramado
na cercadura do curral

o boi é rococó
– quer ver?
boi barroso
boi socado
boi barrito
boi barroco

boi/perfil de retângulo
 espaço ótico
 e rodeio

[...]
 (FREIRE, 2002, p. 126)

Em um estado que tem na agropecuária sua fonte primária de renda, falar sobre o couro e o boi é falar daquilo de que vive o homem. Trata-se, portanto, de poema que toma o boi não como bicho, mas como o outro a partir do qual se constrói um eu humano que olha o “espaço ótico” daquele que pasta. “Perfil de retângulo”, “horizontal” e “encarte/do couro”, o boi é feito superfície, tal qual tela que se pinta ou poema que se escreve, revelando-se, por fim, como imagem barroca e até rococó, cujos vértices se destacam contra “a guia do aramado/ na cercadura do curral”, possivelmente formando intrincados arabescos.

Instalando um barroco rural, Silva Freire conduz o leitor por uma reflexão metapoética, ensinando a leitura de sua terra nas tramas do couro e do curtume. Na pele arrancada ao boi, inscreve-se poesia elegíaca em loa ao animal que se abate no ciclo agropecuário, chamado de “giro do couro cru” no título do poema. Nesse processo, em outras duas estrofes o eu lírico lê a morte do boi como estética de um sacrifício ritual, aproximando a rotina do matadouro e um estertor digno de tragédia grega:

[...]
 couro no estendal
 painel do corte
 gráfico estatístico
 no sinal dos chifres

na estrada do mata(d)ouro
 o boi confere o endereço
 no pranto do encanto ótico
 no encanto do pranto ático

[...]
 (FREIRE, 2002, p. 135)

Morto e eviscerado, o boi vira tão somente seu couro, o qual é exposto em estendal (que guarda semelhança fonética com *estandarte*) como vítima que sangrara com fins religiosos após caminhar “na estrada do mata(d)ouro”. Tema barroco por excelência, o sacrifício da besta é aqui situado no espaço agrícola da grande propriedade, em que o anonimato do

animal abatido, em meio a tantos outros do curral, é denotado pelo número que o identifica no gado. Mesmo assim, garante o poeta a dignidade do animal morto quando laudatoriamente o representa “no pranto do encanto ótico/ no encanto do pranto ático”, em que as paronomásias e inversões chamam atenção para o adjetivo “ático”, designador de um estilo grego marcado pela elegância e pelo belo trágico. Ático, o sofrimento do boi vai do grotesco ao sublime, revisitando os preceitos estéticos dos Seiscentos.

Também em “Os oleiros” o poeta utiliza uma flexão do adjetivo *barroco* – em versos eles mesmos flexuosos – para caracterizar o drama do miserável oleiro, diferente do drama do boi, pois condicionado por uma realidade comum no Mato Grosso dos anos 1970, quando o livro fora publicado: a falta de acesso à educação formal pelas camadas populares.

[...]

– herdeiro
do oleiro
se alfabetiza de moldes
no contado
do contrato
no trato
do prazo

– ah/ o intuir a maceração
do ante-cultural
no conflito de materiais

– ah/ o romper-se o barro
/unidade gestual barroca/
no seguimento
do segmento

– o oleiro dorme as variantes contextuais
do canto
espanto
acalanto

[...]

(FREIRE, 2002, p. 32-33)

Artista ceramista ou trabalhador braçal na indústria de tijolos, o oleiro é sempre um “fazedor”: alguém que manipula o barro e o assa na olaria, construindo forma lá onde só havia matéria. No entanto, a construção do homem em si – pela educação formal – lhe é negada pelo

sistema político-econômico. Seus herdeiros (e, por extensão, ele próprio) se alfabetizam pelo barro e não pela letra, pois a única escrita que se lhes ensina é a “de moldes/ no contado/ do contrato/ no trato/ do prazo”. Vive sua família, pois, um “conflito de materiais” (nos termos do poema); isto é, um “conflito material”.: aquele que produz para o outro não pode contar com o outro, por meio da educação formal, para produzir-se a si. “Ante-cultural”, mas também “anticultural”, é o sistema que mantém esse trabalhador à margem, “dorm[indo] as variantes contextuais”.

Nessas estrofes, o barro é “/unidade gestual barroca/”, fazendo explodir de significações este último adjetivo. Metonímia do trabalho do oleiro, o barro é aqui barroco porque é dramático e contraditório – no paradoxo capitalista de um oleiro que tanto produz, mas nada possui; é barroco porque é artístico –, sendo a escultura uma das artes visuais que mais vicejaram no século XVI no Brasil e na Península Ibérica; é, enfim, barroco porque é de barro – similaridade fônica que a estrofe não nega e a ambiência regionalista traz para o espaço mato-grossense.

Da relação fonética e semântica entre as palavras *barro* e *barroco*, constrói-se ainda um brevíssimo poema freireano concreto, o qual faz as vezes de epígrafe do livro *Barroco branco* (1989) e estampa sua capa, mas contém menos marcas evidentes de regionalidade:

barro oco
 oco branco
 barroco
 branco
 (FREIRE, 1989, p. 25)

Composto por seis nomes, formados pela reordenação das mesmas seis letras (B, A, R, O, C, N), o texto acima se constrói por um jogo de simetrias e combinatória bem ao gosto da estética barroca, criando efeitos de ilusão de óptica a partir da semelhança entre os termos e sua disposição ora alinhada à esquerda, ora à direita. Além disso, o arranjo dos grafemas na página cria sinuosidades em tinta negra e espaços em branco, replicando para o estrato visual a dialética que o barro e o oco formam em qualquer escultura. Afinal, a forma – do verso ou da cerâmica – só se constrói por uma dinâmica opositiva entre presença e ausência, em que esta dá forma àquela, como o oco do barro – ou o branco da página – dá forma à estrutura.

“Oco” e “branco” são, enfim, adjetivos que caracterizam o substantivo “barro” no poema, ao mesmo tempo em que designam instâncias da ausência que definem a presença da matéria de que se faz a obra – no caso, barroca. Nesse labirinto de equivalências e oposições, o breve poema capitaliza a vertigem do leitor por meio das evidentes paronomásias e de dois engenhosos quiasmas, que retorcem os curtos versos do texto.

O primeiro quiasma, mais visível, se revela na oposição posicional entre os eixos “oco”/“oco” e “barro”/“branco” nos dois primeiros versos, enfatizando as relações de presença e ausência mencionadas anteriormente e sugerindo ainda a leitura de uma palavra latente: *eco*, seja na semelhança fonológica com “oco”, seja no efeito plástico de reduplicação de sons no quiasma, seja ainda no fenômeno acústico que se dá quando se fala com a boca colada a um recipiente oco.

O segundo quiasma, por sua vez, é menos aparente, pois se estrutura na oposição entre o eixo “barroco”/“branco” e um eixo vazio, o qual é visualmente, mas não fonicamente, tanto oco quanto branco. Desse modo, se o primeiro quiasma opõe dois eixos fonológicos, o segundo opõe um fonológico e um visual, instalando, portanto, uma contradição de segundo grau – o que acaba por ser ainda mais próximo dos jogos da arte seiscentista.

Ademais, se as palavras “barro” e “oco” estão graficamente contidas em “barroco”, a relação conceitual entre esses termos também pode ser significativamente íntima. Afinal, podem ser lidos em uma isotopia de artes plásticas, o que não seria estranho em um texto de Silva Freire, autor em cuja obra o metapoético era uma constante, segundo afirma Carlos Gomes de Carvalho em prefácio a *Barroco branco*:

A **Palavra** ressalta como a expressão temática maior do poeta, ponto de partida e estado terminal do poema. E ele próprio se situa dominador no fluxo central da criação poética. E através dele, exprime-se sua gente e sua terra.

Tomar a palavra como a razão mesma do existir do poema, como o sentido maior de onde parte em busca de uma expressão compromissada – e daí o seu valor referencial – é o que testemunha a poesia de **Silva Freire**. (CARVALHO *apud* FREIRE, 1989, p. 19, grifos do autor).

Curiosamente, *Barroco branco* é o livro de Freire menos explicitamente marcado pela temática e dicção regionais. Elas lá existem como elementos dêiticos que ancoram alguns poemas em espaços de Cuiabá, mas as referências são bem menos evidentes e, por vezes, podem passar despercebidas pelo leitor que desconhece a cidade. No entanto, como a obra se sustenta artisticamente já em si, a referência local não é condição de fruição; é abertura para mais uma das muitas leituras que o livro enseja. E, segundo a análise ora conduzida, revela-se também operador de ressignificação do barroco, o qual devém “selvático” no texto freireano.

Em parte, a economia de marcas explícitas de regionalismo em *Barroco branco* se deve ao fato de que boa parte dos poemas do livro obedece à risca ora aos preceitos do Concretismo (como o texto de epígrafe que também estampa capa da obra), ora aos do “Manifesto intensivista”, aspirando a uma superação do simbolismo:

O intensivismo é Simbolismo duplo. Além da imagem está outro significado poético. [...]

O simbolista é um desenhista e o intensivista é um escultor. A escultura é um desenho de todos os lados. Digo isso porque o simbolista, aliás muitos simbolistas, já usaram a comparação de um rio com um monge rezando. Ora, essa comparação o intensivista joga na cesta ou publica numa coluna humorística, porque o rio poderá ir rezando como um monge, porém, nunca terá a forma humana, mesmo olhando-o do ângulo mais especial.

O simbolista aproveitaria a beleza poética da frase: esqueleto com a brancura dos círios. Agora, o intensivista já procuraria usar esta descoberta poética de uma outra forma. Só se no caso fossem ossos separados. Ossos pequenos até mesmo do tamanho de velas, brilhando, com luz nas pontas. Luz que viesse lá do infinito. Na brancura de círios sumida. Na brancura de ossos são velas fantasmas. O fantasma, o sumido e a repetição da brancura dão cheiro ao ambiente. (DIAS-PINO, 1951a, p. 5; 1951b, p. 1).

Em claro diálogo com essa proposta intensificadora de todo símbolo, revestindo-o de tridimensionalidade (como na escultura, em oposição à bidimensionalidade do desenho), Silva Freire compõe o poema “Barroco branco”, em que a reapropriação da estética seiscentista se dá, inicialmente, pela retórica e pela imagística intensivistas:

BARROCO BRANCO

- o sol de 4 ruas
(encanto-neiras brancas)
chapea vi-brilhos de açúcar
no cálice das cólicas em trânsito . . .
 - ao Sol
fibrilhas furiáveis
(rebatedoras de luz)
brincam vaias de alvaiade...
 - o Sol
(alvo-arco-alvo)
aldeia na tarde
ardências subterrâneas
caiAmando
pálpebras nas paredes...
 - ... vi brilhos e vi trilhos
vitrilhos de vibrílios
nas iguais ternuras louçadas...
 - a tarde porém
arde seus brancos me(n) tais
(vertigem específica)
nas lancetas estilhaçadas em
clarinetas de claridades...
 - seus vidrinhos de vidrilhos
são sóis de instantes
nos virgens brancos expostos...
 - inextricavelmente
uma luz de leveza peregrina surge
recolhendo o restante
de sua nudez desconhecida...
- (FREIRE, 1989, p. 55-56)

A tridimensionalidade intensivista é evidente no poema a partir de sua temática, em que a imagem de um conjunto arquitetônico é penetrada pela luz do sol, revelando todos os detalhes de sua composição (das “encanto-neiras brancas” às “fibrilhas furiáveis”). Essa estética da minudência, em que as partes mais ínfimas da construção são valorizadas

e tornadas brilhantes pelo sol, está em consonância com a arquitetura barroca e sua proposta de desorientação sensorial pela abundância de estímulos.

Na construção do poema (tanto no poema como construto, quanto na construção de que fala o poema), essa desorientação se dá pela miríade de refrações que a luz solar sofre quanto bate em “vi brilhos e vi trilhos/vitrilhos de vibrilios/ nas iguais ternuras louçadas”. Filtrado pelas vítreas janelas e pelos metais dos trilhos e das “lancetas estilhaçadas”, o sol se multiplica em variados reflexos, de modo que mesmo o substantivo “sol” vai aparecendo em diferentes pontos do poema, como que projetado em ilusão de óptica. Outros tropos de repetição, como a paronomásia, a aliteração e o quiasma, espalham-se também pelo texto, replicando em termos formais o fenômeno óptico que essa intrincada construção enseja quando banhada pelo sol.

Nesse labirinto sensorial, desempenha papel primordial novamente o branco, mas agora não como vazio, e sim como tela ou superfície em que a luz solar reflete: “seus vidrinhos de vitrilhos/ são sóis de instantes/ nos virgens brancos expostos”. Brancas paredes e refulgentes metais – ou “me(n) tais”, no trocadilho do autor – tornam-se ainda mais alvos quando banhados pelo sol “caiAmando/ pálpebras nas paredes”. Nessa imagem, o neologismo “caiAmando” congrega duas visualidades em uma só: o sol que *cai* sobre as paredes, mas que também as *caia*, alvejando-as amorosamente como faria a cal e estabelecendo um jogo de luzes e sombras.

A escolha cromática do branco, em lugar de cores mais fortes, como o carmim, o negro e o púrpura, mais comuns nas telas do século XVII, está intimamente relacionada à maneira como Silva Freire recontextualiza regionalmente o barroco – branco, em seu texto – no espaço cuiabano. O conjunto arquitetônico descrito no poema é *possivelmente* o do Largo da Mandioca, espaço tradicional e histórico de Cuiabá, onde, nas décadas de 50 e 60, as casas eram caiadas⁵ conforme

⁵ Fascinado pelo *chiaroscuro* que as casas caiadas compunham em contraste com o restante da paisagem, Freire (1991, p. 397) afirma em fragmento descrevendo Cuiabá: “Fulgurante brancura assinala o casario, já que se caiam com tabatinga a maior parte das habitações, embora um tanto as ocultem as arredondadas copas das árvores. Lindíssimo efeito produz esse contraste”. Destaque-se aqui que tabatinga é uma variedade de argila bem clara; isto é, barro branco, bem ao gosto do poema ora em análise.

determinações das autoridades sanitárias da época. A infância do poeta transcorreu no Largo da Mandioca, donde talvez provenha o fascínio pela forma como rebrilhava o sol nas paredes das construções locais.

A referência a quatro ruas, ao trânsito e a trilhos sugerem a geografia do Largo (também conhecido como Praça Conde Azambuja), rodeado pela Rua Governador Rondon, pela Travessa Aníbal de Toledo, pela Rua Engenheiro Ricardo Franco⁶ e pela Rua Pedro Celestino.⁷ Desse espaço, partia rumo ao Porto o bonde cujos trilhos rebrilham sob o sol no poema. Tais índices dêiticos lançam – como “o Sol/ (arco-alvo-arco)” – nova luz sobre o poema, mas não esgotam suas possibilidades interpretativas. Não se trata, portanto, de chave de leitura ou exercício de decifração; em lugar disso, o exercício é aqui pensar como Silva Freire localiza elementos da estética barroca no espaço íntimo e memorialístico de sua terra, o qual ele mesmo descrevera, no volume 1 da *Trilogia cuiabana*, de maneira algo parecida com a de “Barroco branco”:

– a Mandioca, núcleo-irmã como fronteira do Cisqueiro, Araés, da de Cima, da do Meio, a Governador Rondon, Prainha, Baú, da do Campo e da Fé, embeçadas na Biquinha, defronte do Quintal Grande! [...] Bairro da minha infância. [...] Frangotes do primeiro vôo despencando no galho-puleiro da goiabeira, esbatendo no lusco-fusco do fim-do-dia... [...] O ronronar do cavalo Café, que papai adornava de carícias e broto picado de bocaiuveira para afinação do sangue e rebrilho da pelagem, faiscando no sol... (FREIRE, 1991, p. 123).

Note-se nessa descrição em prosa poética uma referência mais direta às ruas no entorno do Largo da Mandioca e a mesma sinestesia entre tato e visão suscitada pelo brilho do sol. A principal diferença é que, em “Barroco branco”, a carícia solar recai sobre a construção arquitetônica; no parágrafo acima, são os animais domésticos que refulgem ao sol. Íntimo – e, portanto, local, ou regional – faz-se o barroco freireano, sob o sol quente do cerrado que arde a árvore, doura o boi, caia o espaço social e íntimo da memória.

⁶ Antigamente, conhecida como Rua do Meio.

⁷ Antigamente, conhecida como Rua de Cima.

3 Considerações finais

Ainda pouco estudada no meio acadêmico, sobretudo fora de Mato Grosso, a obra de Silva Freire põe em diálogo tradição e inovação, particularidade e totalidade, região e nação. Sua poesia, carregada de elementos visuais, articula elementos de diferentes vanguardas da segunda metade do século XX, mas sem se limitar ao estipulado nos manifestos desses movimentos.

Criando uma poesia visual própria, Freire fê-la orgulhosamente cuiabana, de maneira que as estruturas – tanto óticas, quanto ópticas – de seus textos são postuladas por elementos da cultura de sua terra. Em sua obra, o regional não é, pois, perfumaria exótica, ou pura etiquetagem para pertença a um sistema literário local; trata-se de matriz estética a partir da qual se geram os versos, comunicando-lhes uma forma que é, em si, telúrica. Nesse processo, instaura-se uma dialética entre o que se convencionou tomar como universal – o caráter mais semiótico e formalista das vanguardas – e o regional que o poeta constrói na descrição de espaços e costumes cuiabanos, descritos por elementos plásticos convertidos em verso. Tal dialética é sobretudo estruturada em sua obra por meio de imagismos – imaginações, imagens poéticas e visualidades gráficas na página de seus textos – coadunados aos jogos de espelhos e artificios formais que marcam a arte barroca e seus ecos em diferentes tempos e espaços históricos.

A fim de mais claramente analisar tal aspecto de sua produção lírica, o presente artigo enfocou os procedimentos pelos quais o poeta se reapropriou dos elementos barrocos e neobarrocos em voga nas vanguardas de seu tempo, mas traduzindo-os para um sistema semiótico seu: o de Cuiabá. Ao lançar mão do barroco como tema, figura retórica e até como item lexical em seus poemas de forte tom regionalista, Freire constrói uma obra em que o *ler* e o *ver*, o eu e o outro, se relacionam de maneira agônica, condicionando uma intensa experiência lírica da região. Tal estética merece de fato a alcunha de “barroco selvático”, com seus versos retortos, fraturados, dramáticos e plásticos, refulgentes sob o sol do Cerrado.

Agradecimentos

O autor do presente artigo agradece à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Mato Grosso (FAPEMAT) pelo apoio à execução desta pesquisa.

Referências

ÁVILA, A. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.

CAMPOS, H. de. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CASA Silva Freire. c2017. Disponível em: <<http://www.casasilvafreire.org.br/a-casa/index.asp?id=1&item=casasilvafreire>>. Acesso em: 19 maio 2017.

CASTELLO, J. A. *Manifestações literárias na era colonial (1500-1808/1836)*. São Paulo: Cultrix, 1960.

DELEUZE, G. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papirus, 1991.

DIAS-PINO, W. Manifesto intensivista. *Sarã*, Cuiabá, n. III, ano I, jun. 1951a. Não paginado

DIAS-PINO, W. Manifesto intensivista. *Sarã*, Cuiabá, n. IV, ano I, jul. 1951b. Não paginado.

DIAS-PINO, W. *A separação entre inscrever e escrever*. Cuiabá: Edições do Meio, 1982.

FREIRE, S. *Águas de visitação*. Cuiabá: Carlini e Caniato, 2002.

FREIRE, S. *Barroco branco*. Cuiabá: Fundação Cultural de Mato Grosso, 1989.

FREIRE, S. *Trilogia cuiabana*. Cuiabá: EdUFMT, 1991. v. 1.

HATHERLY, A. *A casa das musas*. Lisboa: Estampa, 1995.

HATHERLY, A.; MELO E CASTRO, E. M. *PO-EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

LEITE, M. C. S. *Literatura, vanguardas e identidades: nas brenhas do regionalismo em Mato Grosso*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2015.

LEITE, M. C. S. Vanguardas e Poéticas dos (des) entendimentos. *Caderno de cultura Nódoa no Brim*, Tangará da Serra, ed. 14, out. 2014.

MAGALHÃES, E. de M. *Por entre brenhas, picadas a foice, matas bravas*: a produção poética em Mato Grosso no século XX e XXI. 2014. 294 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

RAMOS, I. N. A. *Vanguardas poéticas em permanência*: a revalidação de Wladimir Dias-Pino e Silva Freire. 2011, 254 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RUSSO, V. *Suspeita do avesso*. Barroco e neobarroco na poesia portuguesa contemporânea. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2008.

SARDUY, S. *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid: Círculo de Lectores: Colección Archivos, 1999.

SPINELLI, L. S. F.; LEITE, M. C. S. Silva Freire: “desconstrução poética descolonizadora”. In: JORNADA MERCOSUL: MEMÓRIA, AMBIENTE E PATRIMÔNIO, 4., 2016, Canoas. *Anais...* Disponível em: <<http://www.unilasalle.edu.br/canoas/jornadas-mercosul/>>. Acesso em: 20 maio 2017.

WELLEK, R. *Conceitos de crítica*. São Paulo: Cultrix, 1963.

Recebido em: 20 de outubro de 2017.

Aprovado em: 26 de janeiro de 2018.