



REGELEIA NEOBARROCA: PERSPECTIVAS SOBRE O NEOBARROCO A PARTIR DE CANÇÕES DE GILBERTO GIL

Neobaroque regeleia: perspectives on the neobaroque from songs by Gilberto Gil

Rafael Barros de Alencar¹

<https://orcid.org/0000-0002-0653-3794> 

Samuel Anderson de Oliveira Lima¹

<https://orcid.org/0000-0001-7525-5997> 

¹Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, Brasil. 59144-164 – posletrasufrn@gmail.com

Resumo: A pesquisadora Chiampi (2010) afirma que todo debate sobre a modernidade na América Latina tem de incluir o barroco, sob o risco de tornar-se incompleto. Sob essa ótica, este artigo pretende observar traços barroquistas nas canções: “Geléia Geral” e “Refazenda” do cantor e compositor baiano Gilberto Gil. A canção “Geléia Geral” foi lançada em 1968 e carrega em seu título um termo cunhado por Décio Pignatari que revela um Brasil mestiço, hibridizado, tradicional e moderno ao mesmo tempo. Uma manhã tropical que cozinha todas as “reliquias do Brasil”, um cozer neobarroco. “Refazenda”, por sua vez, foi lançada em 1975 em disco homônimo. A composição é de Gilberto Gil e faz parte da trilogia RE (*Refavela*, *Refazenda* e *Realce*) que o baiano trabalhou durante sua carreira. A canção “Refazenda” apresenta um banquete barroco tropical, banquete frutado, de sabores, de cheiros, uma canção que elege as frutas tropicais para discorrer sobre questões como o tempo e o devir, temas que parecem invisíveis pelos requintes barrocos, metáforas tropicais, frutadas. As duas canções parecem engendrar características neobarrocas, seja a geleia mestiça brasileira, seja o banquete neobarroco. Autores como Ávila (2016), Arriarán (2010), Coutinho (1994), Lezama Lima (1993) e Sarduy (1987) darão suporte teórico para esse enfoque analítico. Gilberto Gil enreda uma Bahia barroca em enlases poéticos neobarrocos, um barroquismo que ressurge como requintes poéticos, melódicos e estéticos.

Palavras-chave: traços barroquistas; Geléia Geral; Refazenda; Gilberto Gil.

Abstract: Chiampi (2010) states that any debate about modernity in Latin America must include the baroque, otherwise it risks becoming incomplete. From this perspective, this article aims to observe baroque features in the songs: “Geléia Geral” and “Refazenda” by Bahian singer and composer Gilberto Gil. The song *Geléia Geral* was released in 1968 and carries in its title a term coined by Décio Pignatari that reveals a mixed-race, hybridized, traditional and modern Brazil at the same time. A tropical morning that cooks all the “relics of Brazil”, a neo-baroque cooking. *Refazenda*, was released in 1975 on an album of the same name. The composition is by Gilberto Gil and is part of the RE trilogy (*Refavela*, *Refazenda* and *Realce*) that the Bahian worked on during his career. The song *Refazenda* presents a tropical baroque feast, a fruity feast, of flavors, of smells, a song that chooses tropical fruits to discuss issues such as time and becoming, themes that seem invisible due to the baroque refinements, tropical, fruity metaphors. Both songs seem to engender neo(baroque)

characteristics, be it the Brazilian mestizo jelly or the neo-baroque banquet. Authors such as: Ávila (2016), Arriarán (2010), Coutinho (1994), Lezama Lima (1993) and Sarduy (1987), will provide theoretical support for this analytical approach. Gilberto Gil weaves a baroque Bahia into neo-baroque poetic links, a baroque style that resurfaces as poetic, melodic and aesthetic refinements. **Keywords:** baroque traits; Refazenda; Geléia Geral; Gilberto Gil.

A manhã tropical se inicia¹: uma introdução

Gilberto Passos Gil Moreira² é cantor, compositor, multi-instrumentista, produtor musical e escritor. Foi eleito para a cadeira número 20 da Academia Brasileira de Letras no ano de 2021. Baiano, nascido no ano de 1942 na cidade de Salvador, região Nordeste do Brasil, Gilberto Gil (como é mais conhecido) tem sua biografia marcada por premiações como o Grammy Awards e Grammy Latino, assim como por uma carreira ativa politicamente, chegando a ser Embaixador da ONU para agricultura e alimentação e Ministro da Cultura do Brasil pelo período de 2003 a 2008.

Autor de muitas canções de sucesso, como “Procissão”, “Aquele abraço” ou “Andar com fé”, o compositor baiano é destaque entre outros nomes da Música Popular Brasileira (MPB) e é também um dos fundadores do movimento artístico conhecido como *Tropicália*. Em suas composições, Gilberto Gil experimentou os mais diversos estilos, indo do rock à bossa nova, ao axé, jazz, passando pelo forró e pelo reggae, e operou todas essas matrizes em uma estética própria que parece ter sua assinatura. O baiano tem em seu repertório cultural uma estética mestiça, costurada em pontos que conectam a tradição com o moderno, características que expõem, nas canções, uma Bahia neobarroca.

O pesquisador Afrânio Coutinho (1994) nos apresenta uma Bahia barroca por excelência, contaminada pela espiritualidade e religiosidade dos jesuítas. E, é nessa Bahia, no barroco da contra-conquista, que o compositor Gilberto Gil nasceu, contagiado por toda essa mestiçagem étnica, cultural, social e linguística.

A proposta deste artigo é analisar duas canções do compositor e cantor baiano Gilberto Gil, “Geléia Geral” e “Refazenda”, a partir de perspectivas neobarrocas.

A herança barroca baiana, das igrejas imponentes, da estrutura colonial, suas religiões de muitas matrizes, suas artes, monumentos e costumes, estão presentes na poética de Gilberto Gil, com seus personagens tropicais, seus contrastes, tradições e rupturas. São “santos barrocos baianos” somados ao “formioplac e céu de anil”, “brutalidade e jardim” (Geléia [...], 1968) que compõem, como ingredientes, a geleia geral brasileira.

Ao mirarmos as canções “Geléia Geral” e “Refazenda” de Gilberto Gil nos deparamos

¹ Título que toma “emprestado” trecho da canção “Geléia Geral”.

² Sua carreira começou no acordeão, ainda nos anos 50, inspirado por Luiz Gonzaga, pelo som do rádio e pelas procissões na porta de casa. No interior do Nordeste, a sonoridade que explorava era a do sertão, até que surge João Gilberto, a bossa nova e Dorival Caymmi, com suas canções praieiras e o mundo litorâneo, tão diferente do mundo do sertão. Influenciado, Gil deixa de lado o acordeão e empunha o violão, e em seguida, a guitarra elétrica, que abrigam as harmonias particulares da sua obra até hoje. Suas canções, desde cedo, retratavam seu país, e sua musicalidade tomou formas rítmicas e melódicas muito pessoais. Seu primeiro LP, *Louvação*, lançado em 1967, concentrava sua forma particular de musicar elementos regionais, como nas conhecidas canções “Louvação”, “Procissão”, “Roda” e “Viramundo”. Disponível em: <https://gilbertogil.com.br/bio/gilberto-gil/>. Acesso em: 12/02/2023.

com um convite a um banquete tropical de abacates, tomates, mamões, tamarindos, de sabores, doces e azedos, de estações, de mudanças, de metamorfoses e um banquete frutado mestiço, misturado, hibridizado e tropical, que enseja um Brasil neobarroco, uma “Geléia Geral”, além disso, podemos observar requintes neobarrocos na construção dos versos das canções como a proliferação, condensação e a substituição.

Geléia Geral: manhã trópico-barroca ou o aboio e o iê-iê-iê

A década de 60, no Brasil e no mundo, foi um período de acontecimentos marcantes, como o assassinato de Kennedy e Martin Luther King nos Estados Unidos, a primavera de Praga na então Tchecoslováquia, a guerra no Vietnã e, no Brasil, o golpe militar de 1964.

A crise do pensamento humanista, instaurada pelo período posterior à Segunda Guerra Mundial, atravessa a década de 1950 e chega a década de 1960 com menos fôlego. Novos processos conservadores e golpes à democracia voltam a fazer parte do cenário mundial. No Brasil não foi diferente. Em 1964, o então presidente João Goulart foi destituído do cargo e iniciou-se a Ditadura Militar, que perdurou até meados da década de 80. Após o início do regime militar no Brasil, os anos que se seguiram foram marcados por violência, desaparecimentos, perseguição e mortes. Sobre esse duro período, Almeida e Weis afirmam:

Começou no dia 30 de março, quando o general Carlos Luís Guedes se preparou para marchar de Belo Horizonte a Brasília; prosseguiu na madrugada de 31, quando o general Olympio Mourão Filho deixou Juiz de Fora a caminho do Rio de Janeiro, e se estendeu ao dia 2, quando chuvas de papel picado cobriram o centro das principais cidades à medida que as últimas notícias das rádios, ouvidas por muitos milhares de pessoas, em casa, nos escritórios, nos bares e nas lojas, confirmavam que o presidente João Goulart partiria para o Uruguai e que os militares se preparavam para assumir o controle político do país. Mas, enquanto setores da população comemoravam nas ruas a queda do governo constitucional – a Revolução, como se iria dizer –, outros receberam, chocados e atônitos, o triunfo do golpe (...). Ao se instalar no poder, em 9 de abril, os militares obrigaram a história política brasileira a dar uma reviravolta: com efeito, desmoronava a primeira experiência democrática que o país vinha construindo, aos trancos e barrancos, ao longo de dezoito anos. O golpe iria também mudar radicalmente a vida daqueles brasileiros que não viam motivos para comemorar a derrocada de um governo civil eleito, o qual, mal ou bem, tentava implantar reformas em benefício do povo. Eles acabariam se opondo de distintas maneiras a um regime militar apoiado pelos estratos mais conservadores da sociedade (Almeida; Weis, 1998, p. 323).

Foi no período do comando de Costa e Silva, mais especificamente no ano de 1968, que foi implantado o Ato Institucional n.º 5, mais conhecido como AI-5, período em que a concentração de poder por parte dos militares era ampliada. O AI-5 permaneceu até dezembro de 1978 e acometeu a sociedade brasileira a um conjunto de ações arbitrárias e violentas que produziram consequências drásticas para a sociedade, para a cultura e para a economia nacional. A partir disso, grande parte dos movimentos culturais elencaram



como ponto de partida a crítica “velada” ao regime militar, que se somaram a protestos civis, capitaneados, na maioria dos casos, por estudantes.

Em junho de 1968, uma manifestação popular contra a Ditadura Militar, organizada pelo movimento estudantil, reuniu milhares de pessoas no Rio de Janeiro, dentre estas, estudantes, políticos, pesquisadores e artistas, no que ficou conhecido como “Passeata dos Cem Mil”. No mês seguinte, em julho, foi lançado o disco *Tropicália, ou Panis et circencis*³, encabeçado por Gilberto Gil, Caetano Veloso, Os Mutantes, Tom Zé, Rogério Duprat e agregados (Décio Pignatari, os irmãos Campos, Torquato Neto, dentre outros).

Tropicália investe em inúmeras experimentações musicais, poéticas e estéticas. O contato e apoio dos poetas concretistas, nas figuras dos irmãos Campos e de Décio Pignatari, muniram os compositores de discussões no campo da filosofia e da poesia, sendo através deles que Gilberto Gil e os demais integrantes tiveram um contato maior com os poetas modernistas, com a antropofagia oswaldiana e com o repertório poético mundial.

O movimento tropicalista trazia, assim, uma crítica moderna e urbana não só para a música brasileira, como também para a cultura e a sociedade. A inclusão da guitarra elétrica, somada à referência mundial do disco emblemático do grupo britânico *The Beatles*, intitulado *Sgt. Peppers*, e suas experimentações musicais, assim como movimentos artísticos nacionais como o “Cinema Novo” e a arte de Hélio Oiticica, traziam elementos “transgressores” para compor a estética do disco. O movimento tropicalista surgiu de alguma forma com a “intenção” de renovação do movimento modernista da Semana de 22 e do *Manifesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade no momento que se pretendia criar uma arte brasileira a partir da digestão de valores nacionais e globais e seus processos estéticos vanguardistas de rupturas.

A proposta era inspirada na antropofagia de Oswald de Andrade, que, em reação aos ataques que o movimento modernista sofreu no início do século, pregava não haver problema em absorver influências estrangeiras. O gesto antropofágico seria devorar a cultura estrangeira, extrair-lhe o escalpo e continuar produzindo arte brasileira (Worms, 2002, p. 91).

Corroborando com a afirmação de Worms (2002), Nogueira e Barros (2018) afirmam que o movimento Tropicalista ansiava pela ruptura com a tradição, assim como pela reinvenção crítica e cultural balizada por movimentos sociais e culturais brasileiros e estrangeiros:

O Tropicalismo buscou a transcendência das polarizações ideológicas da época, expressando uma nova forma de resistência à ditadura militar, indo

³ O disco chamado *Tropicália* ou *Panis et circencis* foi lançado no ano de 1968 e revolucionou o mercado e a cultura musical da época. As canções eram repletas de alusões ao rock britânico, com arranjos orquestrados e elementos elétricos. O álbum era capitaneado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Nara Leão e Os Mutantes, acompanhados de Capinam e Torquato Neto, com orquestração de Rogério Duprat. A capa do disco faz uma alusão a Oswald de Andrade e o modernismo do início do século XX. Gilberto Gil encontra-se sentado no chão, à semelhança da foto oficial de 1922 dos modernistas. A citação à antropofagia transcende a capa e adentra canções, letras, arranjos e a atitude dos artistas, que digeriram toda vanguarda musical e poética mundial.

além também das proposições tradicionais acerca da identidade nacional (tema de ferrenhos embates na época). Nas artes, buscou no Modernismo de 22, especialmente na antropofagia oswaldiana, a construção identitária carnavalizada, complexa e diversa do brasileiro (Nogueira; Barros, 2018, p. 77).

Tal como escreve Chiampi (2010), o barroco abarca os momentos de crise, uma vez que surge na contra-reforma, momento histórico de embates e rupturas, de resistências, de tensões e de amalgamentos. Ávila (2016, p. 70) afirma, por sua vez, que “a colonização das Américas e a expansão mercantilista, ao mesmo tempo que a contra-reforma e o absolutismo político, são as principais coordenadas do quadro histórico dentro do qual se insere o barroco”. E completa: “O artista barroco foi, pois, histórica e existencialmente, um ser em crise, sua arte registrou, como um grande radar, as oscilações das ideias e as linhas cruzadas das formas de expressão em mudança” (Ávila, 2016, p. 71).

O barroco na contemporaneidade herda essas características em outro contexto histórico, em um momento pós-utópico, podendo ser chamado de neobarroco. O personagem agônico agora está imerso em um labirinto social moderno, urbano, mestiço, plural, híbrido e herda do barroco a estética que se compõe nos momentos de crises.

Considerada por muitos como uma canção-manifesto, “Geléia Geral” (termo “emprestado” pelo poeta Décio Pignatari) foi composta no ano de 1968, parceria de Gilberto Gil com Torquato Neto. “Geléia Geral” é a sexta e última canção⁴ do lado A do disco *Tropicália ou Panis et Circencis*. Para alguns críticos e pesquisadores, o álbum teria marcado um período musical identificado com o nome do disco: a “Tropicália”.

O título “Geléia Geral”, à primeira vista, agencia as acepções da palavra geleia, que é um tipo de doce de fruta feito a partir da cozedura de seus caldos. As palavras-concretas de Décio Pignatari parecem metaforizar esse processo de feitura (diversidade em cozimento): elementos da pluralidade amalgamada brasileira, o composto mestiço e híbrido, que dá liga para esse banquete neobarroco e o revela como uma “Geléia Geral” brasileira. O doce que compõe o banquete neobarroco brasileiro é um cozido de várias heranças: pré-colombianas, colonizadoras, jesuíticas, indígenas, negras que, ao sofrerem a ação do tempo, se fundem, em um processo de tensão aos moldes lezamianos, por um plutonismo ou calor tropical que as unem.

Ao desfolhar a bandeira, o poeta descobre um Brasil neobarroco, mestiço, híbrido, amalgamado, com as diversas camadas históricas e estéticas cozendo no preparo do banquete neobarroquista, banquete de sabores, de cores, de urbanidades, de tradições e contemporaneidades, onde se insinua uma mestiçagem de referências tropicais com a

⁴ Segundo Tatit (1995, p. 131-132): “a canção popular é produzida na intersecção da música com a língua natural. Valendo-se de leis musicais para sua estabilização sonora, a canção não pode, de outra parte, prescindir do modo de produção da linguagem oral”. Para o pesquisador, o uso do termo “canção” é mais apropriado para tratar do composto melódico e poético popularmente chamado de “música”. E completa: “Estudar a canção é, no fundo, aceitar o desafio de explorar essa área nebulosa em que as linguagens não são nem totalmente ‘naturais’ (no sentido semiótico do termo), nem totalmente ‘artificiais’ e precisam das duas esferas de atuação para construir seu sentido”.

proliferação de imagens. A canção começa com a seguinte estrofe:

O poeta desfolha a bandeira
e a manhã tropical se inicia.
Resplendente, cadente, fagueira
num calor girassol com alegria
na geléia geral brasileira
que o Jornal do Brasil anuncia (Geléia [...], 1968).

Alejo Carpentier, no prólogo de sua obra “O reino deste mundo” (1966), escreve que a América é barroca porque toda simbiose, toda mestiçagem, engendra um barroquismo. Segundo Haroldo de Campos (2013), o dispositivo barroquizante é o modo criativo latino-americano de apropriar-se do passado. Assim como Campos, Lezama Lima (1993) entende que o neobarroco engloba a experiência histórica paradoxal, principalmente das colônias do Novo Mundo, e reconfigura/incorpora traços e elementos de outras culturas para os processos de identidade nacional “antropofagicamente”, como pode ser observado nos países latino-americanos.

“Geléia Geral” pode ser tida como uma canção manifesto e ainda, aos moldes modernistas, um novo manifesto neobarroco-antropofágico que encontra em Oswald alimento para digerir e nutrir esse “novo” moderno que desponta no Brasil sob a forma de canções-protestos, de discos, de festivais de canções, de novos autores e de novas discussões acerca da identidade brasileira, as quais aparecem como resultado de um processo antropofágico com o repertório cultural mundial, representado, por exemplo, com o uso da guitarra elétrica e com as novas sonoridades. Sobre a antropofagia, Haroldo de Campos (2013, p. 234-235) aponta:

A ‘antropofagia’ oswaldiana – já o formulei em outro lugar – é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e conciliada do ‘bom selvagem’ (idealizado sob o modelo das virtudes européias no Romantismo brasileiro tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do ‘mau selvagem’, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma ‘transvalorização’: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação, como de expropriação, desierarquização, desconstrução.

Se a antropofagia Oswaldiana pressupõe uma necessidade de independência, uma necessidade de digerir heranças históricas/artísticas colonizadoras, eurocêtricas, uma vontade de revisionismo histórico, de reparação histórica e identitária, a antropofagia tropicalista, como uma vanguarda musical e cultural, intentou somar a essa guinada, a hibridização nos campos harmônicos, sonoros, poéticos-modernos, novas críticas sociais e novos signos poéticos, urbanos e fragmentados.

O que ouvimos no disco Tropicália são canções com “qualidade de exportação”, inovadoras no sentido musical, com orquestração de maestros, como Duprat e versos repletos da tensão “tradição-modernidade” mesclados, haja vista a presença marcante dos



irmãos Campos, da influência concretista de Décio, dentre outras texturas culturais que alimentaram esse período.

A segunda estrofe da canção apresenta de forma clara a referência à antropofagia oswaldiana com “colagens” (referências intertextuais) do *Manifesto Antropófago*:

A alegria é a prova dos nove
e a tristeza é teu porto seguro.
Minha terra onde o sol é mais lindo
e Mangueira onde o samba é mais puro
tumbadora na selva-selvagem,
Pindorama, país do futuro (Geléia [...], 1968).

A manhã tropical que se inicia pode ser entendida sob essa ótica, uma manhã amalgamada, que contém todas as “reliquias do Brasil”, a tradição e a guitarra elétrica, o baião-repente com refrão de viés mais rock. O Jornal do Brasil anuncia “Pindorama o país do futuro” e toda uma herança antropofágica oswaldiana: “A alegria é a prova dos nove e a tristeza teu porto seguro”. Um país de memórias, adições, tensões, amalgamentos, um “carnaval de verdade”, como pode ser visto no refrão, uma junção do aboio nordestino com o iê-iê-iê britânico, os versos são: “ê bumba iê iê iê”.

As artes dos países decoloniais não mais admitem que suas matrizes sejam direcionadas exclusivamente para geografias europeias, sem reconhecer seu próprio passado histórico, social e artístico, seu repertório cultural. Dessa forma, a preocupação tropicalista com a modernidade estava desarraigada de uma herança exclusiva europeia, e remetia a uma busca para as ruínas nacionais, para as forças estéticas mestiçadas, em termos de signos poéticos e em termos de estéticas sonoras e musicais.

Assim, “Geléia Geral” retoma um ritmo tradicional nordestino, que é um flerte entre o baião e o repente, e o mistura a toada inglesa do *rock*, uma estética antropofágica com requintes neobarrocos. A canção sugere cenários mestiços que representam as reliquias do Brasil, em uma apoteose heterogênea tensionada, como, por exemplo:

Doce mulata malvada
Um Lp de Sinatra
Maracujá, mês de abril
Santo barroco baiano
Super poder de paisano
Formiplac e céu de anil
Três destaques da Portela
Carne seca na janela
Um carnaval de verdade
hospitaleira amizade
brutalidade e jardim (Geléia [...], 1968).

O santo barroco baiano se mistura ao formiplac, o céu de anil junto a carne seca e os destaques da Portela vão dando liga a esse processo gastronômico-social mestiço-neobarroco, dando liga à geleia brasileira.



O barroco, para alguns destes autores (o crítico havia citado José Lezama Lima, Alejo Carpentier e Miguel Ángel Asturias) e, de forma particular, para Sarduy é um modo específico de utilizar a linguagem, de dispor a frase, conferindo ao texto um sentido que é o de sua premeditada teatralização. A esse respeito escreveu Sarduy num jornal francês: “Interpreto e pratico o barroco enquanto apoteose do artifício, enquanto ironia e irrisão da natureza; a escrita é uma prática da artificialização. (Vasconcelos, 1988, p. 8).

A canção apresenta o poeta que retira as folhas da bandeira verde e se depara com uma manhã tropical. A partir daí os versos apresentam metáforas para a alvorada: “resplandente, cadente, fagueira, num calor girassol com alegria”. A canção de Gilberto Gil celebra a miscigenação⁵ brasileira. Seus versos expõem o contraste barroco, a hospitaleira amizade e a brutalidade.

Ser barroco hoje significa ameaçar, julgar e parodiar a economia burguesa, baseada numa administração avarenta dos bens; ameaçá-la, julgá-la e parodiá-la no seu próprio centro e fundamento: o espaço dos signos, a linguagem, suporte simbólico da sociedade e garantia do seu funcionamento através da comunicação (Sarduy, 1972, p. 54).

O Brasil e seu caráter tropical, calor que amalgama heranças e inquieta rumo ao moderno, é revelado na canção por meio do maracujá, fruta sensual que se desdobra em uma imagem mestiçada cristã, o santo barroco baiano, que se redobra, em efeito de panejamento barroco, em formiplac, uma salada mista, um carnaval de verdade.

O poeta desfolha a bandeira
e eu me sinto melhor colorido,
pego um jato, viajo, arrebento
com o roteiro do sexto sentido
voz do morro, pilão de concreto
Tropicália, bandeiras ao vento (Geléia [...], 1968).

O refrão da canção envolve duas metáforas através do recurso da condensação, recurso linguístico-poético, recurso neobarroco. Segundo Sarduy (1972), a condensação é a fusão de dois dos termos de uma cadeia de significantes, choque e condensação, dos quais surge um terceiro termo que resume semanticamente os dois primeiros, recursos de artificialização, na busca do prazer pela linguagem, característica neobarroquizante. O aboiio, ou canto de aboiar (ê bumba iê) e a revolução musical britânica (iê-iê-iê), são unidas por um hífen e amalgamados (ê bumba-iê-iê-iê) nos versos de Gilberto Gil com redobras barroca, com contrastes, *chiaroscuro* amalgamado. O uso do hífen já aumenta o suporte à ideia daquilo que une com tensão (está unido, mas/e separado): “É a mesma dança, meu boi”. Gilberto Gil parece digerir antropofagicamente a revolução musical europeia e envolvê-

⁵ Sobre miscigenação e barroco, o pesquisador Coutinho (1994, p. 328-329) afirma: “o que singulariza a civilização das Américas espanholas e portuguesa, o que fornece a dinâmica de suas literaturas, é a mestiçagem, que lhes propicia também uma fisionomia peculiar, própria, diferente da europeia. Essa é a nossa contribuição específica, e que nos dá identidade nacional, não nos deixando ser simples continuação de raízes europeias. Nós nos fizemos ‘outros’, graças à mistura, à miscigenação, à aculturação”.

la junto a um dos símbolos nordestinos, o aboio. A geleia geral está cozida.

Não foi só na literatura que o Brasil ficou marcado pelo Barroco. Esta marca foi profundamente enraizada na alma brasileira, exprimindo-se na arquitetura – o famoso estilo jesuítico, tão bem estudado pelo mestre Lúcio Costa e outros –, na música, nas festas populares de arraial e igreja características da mistura racial, em costumes, em regras de convivências, até mesmo em normas legais. O Barroco é um modo de vida, além de um estilo artístico (Coutinho, 1994, p. 316).

Os versos vão enredando uma estrutura neobarroca, com vértices que exploram a dinâmica plural e mestiça brasileira. A canção de Gilberto Gil, impregnada desse barroco herdado e reconstruído, retecido, vai colocando ingredientes nessa geleia neobarroca, cultural e socialmente brasileira. A rede simbólica, poética barroca, vai sendo tecida na canção a partir do título que apresenta uma identidade brasileira mestiça, um exagero de sabores, um desbunde, uma geleia geral. As amostras desse país de cultura híbrida vão se proliferando na canção a partir de signos tradicionais e modernos.

Do ponto de vista musical, a canção engendra um suporte para a poética contida nos versos. A pluralidade de um Brasil barroco, mestiço e antropofágico, soa aos ouvidos a partir das experimentações sonoras, das ousadas misturas do baião, do repente, com guitarras elétricas e efeitos sonoros modernos. O Brasil contemporâneo da canção “Geléia Geral” é cantado como um país plural, que envolve a tradição junto à modernidade, que encara a identidade como “identidades” plurais que precisam, sobretudo, de muitas vozes, crenças, estilos e signos poéticos. O Brasil cantado era o Brasil que expunha a necessidade de democracia, esta como sentido político que ultrapassa as esferas formais e institucionais que a garantem, e aporta no reconhecimento das muitas raízes e das forças plurais, tensionadas no fio da história.

Refazendo tudo

“Refazenda”, por sua vez, foi composta por Gilberto Gil e lançada em 1975 em um disco homônimo. A canção faz parte da trilogia RE (*Refavela*, *Refazenda* e *Realce*). Ainda nesse mote, o artista lançou a canção “Rebento”, que não se tornou nome do disco, e lançou também *Refestança*, disco gravado, ao vivo, com Rita Lee. O radical RE, empregado em algumas canções do compositor baiano, parece nos indicar um movimento de volta, de revista, um reolhar para o objeto, uma provocação cunhada no eterno retorno, na cobra que engole o próprio rabo, no circuito cíclico, ou melhor, elíptico, que como uma mola percorre os “mesmos” pontos, sem passar por eles e se dirige ao infinito.

A canção “Refazenda”, no decorrer dos seus versos, engendra uma estrutura elíptica-barroca em que perpassa o tema do tempo diluído em imagens e símbolos tropicais. Os versos são demonstrações do banquete barroco, banquete tropical, sensual, banquete das frutas e dos sabores. Carvalho (2012, p. 59) nos adverte que: “Se na Europa o Barroco é um estilo da Contra Reforma, esboçado na Igreja de Gesù, em Roma; na América será também retorto, vigoroso, caótico, sensual, que encontrará nos cipós e troncos das



florestas, na exuberância das belezas naturais, seu prolongamento”.

O barroquismo é, no Brasil, o banquete tropical, exótico. São signos que despontam dos trópicos, do calor. Sarduy (1987, p. 288-289) afirma: “De todos los temas del barroco, ninguno convierte mejor que el de la comida” – as carregadas “naturezas-mortas”, e completa “El festín de Lezama iguala al de Flaubert en la ostentosa presentación de las bandejas, en la abundancia tropical de las frutas”. São metáforas frutíferas que se proliferam na canção e demonstram em seu complexo de significados temas como o tempo e o devir. Representações de um tema cotidiano revestido de tropicalidades barrocas, características visíveis na canção “Refazenda”, como observamos nos versos iniciais:

Abacateiro,
acataremos teu ato
nós também somos do mato
como o pato e o leão. (Refazenda, 1975).

O jogo semântico e fonético da canção enseja um cenário tropical, repleto de frutas e animais. O ambiente telúrico, que a primeira estrofe da canção expõe, demonstra a habilidade poética no enlace da consoante “t”, que parece contribuir para uma construção rítmica do verso que ora parece confundir o ouvinte em sua precisão semântica, ora parece representar o “t” como tronco, como árvore. Em outras palavras, o verso “abacateiro, acataremos teu ato” possui um jogo fônico que envolve as metáforas embaladas nesse ritmo de matriz coquista, exemplo de artifícios barrocos. A canção, com características rurais, desde seus personagens à sua estrutura rítmica, que amalgama gêneros musicais do campo, opera elementos que possuem uma capacidade imagética que extrapolam os seus sentidos primários, como fica claro, por exemplo, nos versos:

Aguardaremos, brincaremos no regato
até que nos tragam frutos teu amor, teu coração.
Abacateiro teu recolhimento é justamente
o significado da palavra temporão.
Enquanto o tempo não trouxer teu abacate
amanhecerá tomate e anoitecerá mamão. (Refazenda, 1975).

As frutas e o cenário tropical extrapolam seus sentidos primeiros. As árvores frutíferas da canção, o abacate, o tomate, o mamão e, seus períodos de frutificação, dependentes das estações do ano, transformam-se em metáforas do tempo plural, da contemporaneidade que é plurívoca, carregando seus *status* de árvores que dão frutos específicos em épocas específicas, diferentes entre si. A provocação das imagens tropicais, em árvores, em frutas, assim como o recolhimento e o tempo, são metáforas de uma vida moderna, labiríntica, plural, em que contrastam tempos de frutos e tempos de (re)colhimento.

O tempo de frutificação de uma árvore parece desdobrar a existência do tempo de outra árvore, em oposições comparatistas: o tempo de espera do abacate, enseja o tomate e o mamão, proliferações, imagens-metáforas barrocas, dobras que desdobram e

redobram, uma sobreposição de camadas sobre o mesmo tema, nesse caso o tempo e o devir. A característica barroca na canção é visível no efeito de dobra, de panejamento – tais quais as esculturas barrocas de Bernini⁶, por exemplo – que os versos vão (des)cortinando. O tempo de espera para frutificação do abacate enseja a percepção de novas frutas e novas transformações. O itinerário solitário de maturação se desdobra em novas imagens. O tempo que ainda não traz o abacate, “amanhecerá tomate e anoitecerá mamão”, novos itinerários, novas metamorfoses, novas metáforas de compreensão do tempo. Artifícios barrocos (dobras e panejamentos) de ornamentação da linguagem. González Velasco (2023) afirma:

El tropicalismo brasileño, en todas sus versiones, con todos sus regionalismos, desde Gilberto Gil a Gilberto Freyre, es exactamente un barroquismo latinoamericano. Es muy importante que se aumente el diálogo iberoamericano para hacer una convergencia de conceptos para así construir un sólido pensamiento (neo)barroco iberoamericano⁷ (Velasco, 2023).

O termo barroco, até pouco tempo, como nos adverte Coutinho (1994), tinha a existência atrelada somente à história das artes plásticas e visuais e encerrava um sentido pejorativo. A partir desse sentido, o termo servia para definir uma estética da decadência, uma forma degenerada de arte renascentista. Ainda segundo o autor, o século XIX se identificou com a clareza e as acepções racionais do Renascimento, enquanto nossa contemporaneidade tem uma identificação perfeita com as características barrocas.

Segundo Arriarán (2010), o neobarroco para Sarduy seria o ressurgimento do barroco histórico, assim como um modelo para as análises das obras de arte da modernidade. Por sua vez, Chiampi (2010) afirma ser incompleta qualquer análise da modernidade que não inclua as percepções sobre o neobarroco.

Para Lezama Lima (1993), o barroco americano, latino, apresenta algumas características, que sejam: a tensão, além disso, um plutonismo, uma chama que mescla/mistura, que rompe os fragmentos e os unifica e, por último, longe de ser um estilo degenerado, é um estilo próprio que representa aquisições de linguagens, somas e neologismos.

Primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez, únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y

⁶ Gian Lorenzo Bernini foi um arquiteto e escultor italiano, cujas obras são consideradas expressão do barroco, das quais podemos destacar: “O êxtase de Santa Teresa” e “O rapto de Proserpina”.

⁷ O tropicalismo brasileiro, em todas as suas versões, com todos os seus regionalismos, de Gilberto Gil a Gilberto Freyre, é exatamente um estilo barroco latino-americano. É muito importante que o diálogo ibero-americano seja incrementado para alcançar uma convergência de conceitos para construir um pensamento (neo)barroco ibero-americano sólido. (tradução nossa)

arraigadísimo en sus esencias. Repitiendo la frase de Wesbach, adaptándola a lo americano, podemos decir que entre nosotros el barroco fue una arte de la contraconquista⁸ (Lezama Lima, 1993, p. 80).

A tensão barroca latino-americana pode ser observada, por exemplo, na Catedral de Puno, onde estão expostas, na fachada, as realidades mestiçadas, amalgamadas entre as frutas tropicais e os símbolos cristãos. Estão representadas na fachada a característica do plutonismo, a chama que aquece, mistura e une as estéticas, as culturas, sob a forma de tensão, como observa: “vemos que en añadidura de esa tensión hay un plutonismo que quema los fragmentos y los empuja, ya metamorfoseados hacia su final⁹” (Lezama Lima, 1993, p. 83).

Para alguns autores, o neobarroco, ou o barroco da América, era resultado do processo de contrarreforma – momento em que a Igreja Católica buscava diminuir o avanço da Reforma Protestante na Europa a partir da catequização das colônias – uma estética pedagógica, exuberante, conquistadora. Para outros autores, o barroco nas/das Américas representa uma estética da contra-conquista¹⁰, um processo de resistência decolonial, uma forma de resistir e de tentar manter seus processos culturais e identitários.

Dessa forma, para esses autores, o barroco não representava, de toda forma, uma arte com estética pedagógica, catequizadora, mas um processo de amalgamento entre as intenções colonizadoras e o processo de resistência dos habitantes originários. Toda essa tensão, essa luta por espaços sociais, ideológicos, religiosos, abastece esse calor a ponto de amalgamar este “encontro”.

Percibimos ahí también la existencia de una tensión, como si en medio de esa naturaleza que se regala, de esa absorción del bosque por la contenciosa piedra, de esa naturaleza que parece rebelarse y volver por sus fueros, el señor barroco quisiera poner un poco de orden pero si rechazo, una imposible victoria donde todos los vencidos pudieran mantener las exigencias de su orgullo y de su despilfarro¹¹ (Lezama Lima, 1993, p. 83).

Dessa forma, Lezama Lima (1993) reivindicará para a América a estética barroca

⁸ Primeiro, há uma tensão no barroco; segundo, um plutonismo, fogo originário que rompe os fragmentos e os unifica; terceiro, não se trata de um estilo degenerado, mas sim pleno, que na Espanha e na América espanhola representa aquisições de linguagem talvez únicas no mundo: móveis para a morada, formas de vida e de curiosidade, um misticismo que se ajusta a novos módulos de oração, modos de degustação e de tratamento refinado e misterioso, teocrático e voltado para si mesmo, errante na forma e profundamente enraizado em suas essências. Repetindo a frase de Wesbach, adaptando-a ao americano, podemos dizer que entre nós o barroco foi uma arte da contraconquista. (tradução nossa)

⁹ Vemos que, além dessa tensão, há um plutonismo que queima os fragmentos e os impele, já metamorfoseados, em direção ao seu fim. (tradução nossa)

¹⁰ Tal termo indica o processo de revolta do “conquistado” americano que, numa atitude de “revanche”, irá absorver os elementos europeus e recriá-los conforme sua “curiosidade barroca”. Ou seja, se irá buscar na figura do Outro seu maior inconveniente, uma paisagem *imprópria*, desestabilizando seus conceitos mais caros. A cada mundo absorvido, um hiato abandonado, uma dificuldade admitida (Silva, 2008, p. 26).

¹¹ Percebemos aí também a existência de uma tensão, como se, em meio a essa natureza que se oferece, a essa absorção da floresta pela pedra contenciosa, a essa natureza que parece rebelar-se e reivindicar seus direitos, o senhor barroco quisesse impor um pouco de ordem, mas sem rejeição, uma impossível vitória em que todos os vencidos pudessem manter as exigências de seu orgulho e de seu desperdício. (tradução nossa)

que surge no âmago de um processo de luta, de resistência, tipicamente americano, o processo de contra-conquista.

O barroco para Lezama é um fato americano que supõe “el humus fecundante que evaporaba cinco civilizaciones¹²”, ou seja, o mundo ibérico e mediterrâneo, enquanto espaço de encontro de línguas, culturas, ritos e tradições. Por isso, o barroco é “una arribada a una confluencia¹³”, entenda-se: a do Descobrimento da América. Em um ensaio anterior, Lezama anotara o sentido das formas distorcidas do barroco nessa confluência, vale dizer, nessa encruzilhada de signos e temporalidades conforme definimos o barroco no começo desta exposição: essas formas são “creación, dolor¹⁴”, posto que “una cultura asimilada o desasimilada por otra no es una comodidad [...] sino un echo doloroso, igualmente creador, creado¹⁵” (Chiampi, 2010, p. 6).

Assim, “Refazenda” reúne, sob a roupagem tropical, envolvida em sabores e texturas frutais, toda faceta mestiça, brasileira, latina. A canção de Gilberto Gil associa – no verso “abacateiro teu recolhimento é justamente o significado da palavra temporão” – o recolhimento ao temporão¹⁶, duas ideias aparentemente antagônicas: o recolhimento, o colher novamente, fazer nova colheita, assim como o sentido de repousar, de sair do lugar de onde estava para abrigar-se; à adversidade, àquilo que amadurece antes do tempo, um descompasso entre o tempo utópico e o tempo real, uma faceta dionisíaca inconstante, incontrolável, frente a figura racional de Apolo, contrastes barroquizantes, assim como o azedo cedo do tamarindo e o janeiro doce da manga.

A canção agencia signos tropicais para tratar do tempo e do contratempo. Aqui, cabe uma relação profícua em nossa análise que seria da obra de Caravaggio “Cesto de frutas”. Em uma mirada desatenta parece que estamos diante de mais um quadro de natureza morta, no entanto, o quadro de Caravaggio expõe a passagem/complexidade do tempo, o amadurecimento das frutas. Diaz (2005, p. 161) escreve: “Poemario, comedias, entremeses de los grandes del Barroco, están repletos de relatos que huelen a frutas¹⁷”.

O barroco que abarca a experiência paradoxal da colônia, ao mesmo tempo, é a experiência do nada, do vazio, e a reivindicação da própria vida. A caminhada solitária dos parceiros na canção de Gilberto Gil aponta para a tomada de consciência, para a descoberta da experiência oriunda de processos de tensão, de amalgamação, processos antropofágicos, processos de (des)conciliação.

Abacateiro,
serás meu parceiro solitário

¹² “o húmus fecundante que evaporava cinco civilizações.” (tradução nossa)

¹³ “uma chegada a uma confluência.” (tradução nossa)

¹⁴ “criação, dor.” (tradução nossa)

¹⁵ “uma cultura assimilada ou desassimilada por outra não é uma comodidade [...] mas sim um fato doloroso, igualmente criador, criado”. (tradução nossa)

¹⁶ Na acepção apresentada no dicionário, temporão significa a flor que aparece, a planta que nasce ou floresce ou o fruto que amadurece antes ou depois do tempo próprio.

¹⁷ “Cancioneiros, comédias, entremeses dos grandes do Barroco estão repletos de relatos que cheiram a frutas.” (tradução nossa)

nesse itinerário
da leveza pelo ar.
Abacateiro,
saiba que na refazenda
tu me ensina a fazer renda,
que eu te ensino a namorar.
Refazendo tudo.
Refazenda.
Refazenda toda.
Guariroba. (Refazenda, 1975).

O termo *fazenda* parece apontar para uma origem do latim vulgar que significa “o que deve ser feito”. No Nordeste do Brasil, fazenda ainda apresenta duas outras acepções, a primeira que diz respeito a uma propriedade rural destinada à criação de animais e plantas e, a segunda, mais popular, que designa tecido, panos, que podem compor uma peça de roupa. Como apresentado no verso “refazendo tudo”, “Refazenda” também pode ser uma corruptela do emprego na forma de gerúndio de “refazer”. De toda forma, as acepções contribuem para o horizonte no qual a canção endossa, o tempo cíclico, o recurso linguístico trópico-frutado, costurado, tecido sob um panejamento estético barroco.

A canção “Refazenda” estabelece a discussão do tempo a partir da metaforização frutada de signos poéticos que, na canção, alçam vários significados, derivados do original-natureza e ampliados em seus sentidos, em seus alcances poéticos. Os contextos frutados, elipses poéticas em que a fruta é protagonista, engendram na canção de Gilberto Gil a construção de um ambiente tropical, tensionado por seus tempos, por suas metamorfoses, por suas transformações e por suas forças.

Do ponto de vista musical, a canção se apresenta, na versão original do disco, inspirada no baião e nos derivados de ritmos nordestinos. Uma harmonia “simples” com orquestração nos acompanhamentos. A direção do disco de Mazzola confere à canção esse diálogo natural-metafórico neobarroco, uma complexidade disfarçada de simplicidade, uma robustez simbólica, um alcance tropical e seus (re)desdobramentos.

Considerações finais

Conforme afirma Coutinho (1994), foi a partir de Wölfflin que o conceito de barroco passa de uma visão pejorativa, de uma arte degenerada, para ser revalidada como um período peculiar da história, com valores estéticos e significados próprios. Outros autores agenciam visões sobre o barroco, como aponta o autor, na Alemanha, Gurlitt, Riegel, Dehio, na Itália, Magni e Ricci, na Inglaterra, Briggs, Scott e Sitwell, na Espanha, Eugenio D’Ors, na França, Jean Cassou e, nas Américas, Sarduy, Lezama Lima e Alejo Carpentier.

Atualmente, o conceito de barroco e seus desdobramentos: barroco moderno, neobarroco, continuam despertando interesse. Conforme dito por alguns críticos, nosso tempo guarda certas afinidades com o tempo barroco, seja a partir das angústias e suas consequências estéticas nas artes, seja na representação simbólica dual, paradoxal, *chiaroscuro*, bem e mal, sagrado e profano, seja por meio do viés estético libertador, que



se desenvolve na contra-conquista, entre a imposição do colonizador e a resistência do colonizado, signos poéticos cunhados na tensão. Sobre o barroco Coutinho (1994) escreve:

Enquanto o século XIX se identificou com a clareza renascentista, a época em que vivemos sentiu afinidade perfeita com a era barroca, à qual chegou por via ora do Simbolismo, ora do Impressionismo, ora do Expressionismo, ora do Suprarrealismo, como salientaram Wölfflin, Viëtor e Hassold. A atmosfera barroca é de *chiaroscuro*, uma fusão peculiar de luz e sombra que se observa assim na pintura que na literatura, em Miguel Ângelo e Rembrandt, em Tasso, Cervantes, Góngora ou Shakespeare (Coutinho, 1994, p. 16).

O barroco aporta na América como semente da renovação, como germe da emancipação. Agora não mais como um conceito histórico, mas como um conceito social, cultural, estético, que ancora no novo mundo e se ressignifica. O barroco é, na Bahia de Gilberto Gil, mais que um estilo interartístico, é um conceito estético, social e político, em que as torções barrocas se perfazem em tensões mestiças, em características hibridizadas, em digestões constantes, em processos antropofágicos incessantes. As relíquias do Brasil barroco estão dispostas pluralmente nos ingredientes tropicais que compõem a geleia geral, geleia poética, geleia de requintes mestiços¹⁸.

Suas características são bem conhecidas: excesso de ornamentação, traduzido pelo abuso de figuras de estilo, em especial aquelas que exprimem o estado agônico, polar, dilemático do homem barroco: antíteses, paradoxos, oxímoros, inversões, paralelismos etc., do que precisamente deriva o complexo estilístico-retórico tão mal visto e repellido pela crítica neoclássica. Ao lado disso, o gosto da ambiguidade, da contorção de linguagem, do obscurantismo, geravam o uso de alegorias, parábolas, símbolos, em que se comprazem todos os grandes escritores da época (Coutinho, 1994, p. 205).

O alvorecer tropical de pindorama, o país do futuro, é a retomada da antropofagia oswaldiana com roupagem literomusical e contemporanizada para o contexto *tropicália*, um novo Brasil, novas digestões, novas mestiçagens. O santo barroco baiano opera os milagres da (des)conciliação estética, mestiça, tensionada. “Ê bumba iê-iê-iê”, o aboio nordestino somado ao iê-iê-iê britânico, guitarras elétricas tocando baião, as relíquias do Brasil, postas na mesa, cozidas, uma geleia geral frutadamente brasileira. O barroquismo presente na canção “Geléia Geral” de Gilberto Gil é visível na estética da contra-conquista, estética tensionada, mestiçada, híbrida e antropofágica. O personagem da canção desfolha a bandeira da identidade nacional e encontra um país retorcido, prismático e dilemático em sua gestação, um país composto por elementos culturais complexos.

Não era ele mais o homem medieval, inteiramente voltado para a

¹⁸ “A mestiçagem, na América Latina, não tem de correr atrás, nem de superar nenhum paradigma da chamada ciência ocidental. Por ser constitutiva do nosso conhecimento, é o inevitável território de qualquer experiência múltipla e dilatada das excessivas misturas a que chamamos, barroco.” Disponível em: <https://www5.pucsp.br/barroco-mestico/>. Acesso em: 29 maio 2025.

contemplação e atraído pela vida celeste. Tampouco era o homem renascentista que descobriu as belezas e doçuras da vida terrena, alargando, inclusive, o mundo e suas riquezas naturais e abrindo novos horizontes pela ciência. Num esforço prodigioso, a Igreja Católica conseguiu reconvencê-lo do medo do inferno, mas não lograra fazer com que ele renunciasse às vantagens das novas conquistas que o espírito humanista do Renascimento e o paganismo restaurado lhe tinham posto à disposição. Que fazer então? Diante do dilema entre Céu e Terra, o pecado e a salvação, a mística e a sensualidade, a santidade e o libertinismo, só houve para ele uma saída: conciliar os pólos opostos. Sua alma ficou, assim, uma alma agônica, polarizada entre opostos, dilemática e paradoxal (Coutinho, 1994, p. 205).

Gilberto Gil, artista baiano, segundo o ECAD, tem quase 800 canções registradas, em composições que passeiam pelos ritmos de matrizes nordestinas, como o baião, o xote, o forró, o xaxado, e seus desdobramentos, assim como, explora em sua obra outros ritmos, como o rock, o reggae, a bossa nova, o samba, dentre outros tantos. Em sua obra, Gilberto Gil engendra uma Bahia barroca, em enlaces poéticos neobarrocos, um barroquismo que ressurgue como requintes poéticos, musicais e estéticos. Ressurgue a salada tropical proposta por Gilberto Gil na canção “Refazenda”, na qual as metáforas para o tempo e o devir são desenhadas nos ciclos de cada fruta e suas especificidades, banquete de sabores, tensão neobarroca, narrativa abarrocada onde a proliferação da discussão do tempo é tropicalmente tecida nos versos. A confluência de signos e significados trazidos pelas frutas no banquete tropical aglutina imagens paradoxais agridoces, uma geleia geral brasileira, um itinerário neobarroco.

Referências

ALMEIDA, Maria Hermínia Brandão Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. *In*: NOVAIS, Fernando (comp.). **História da vida privada no Brasil**, v. 4: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Editora Schwarcz, p. 319-409, 1998.

ARRIARÁN, Samuel. **La teoría del neobarroco de Severo Sarduy**. México: Universidad Pedagógica Nacional de México, 2010.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**: uma linguagem a dor cortes, uma consciência a dos lucos. São Paulo: Perspectiva, 2016.

BARROS, Patrícia M. de; NOGUEIRA, Ana P. “Geleia geral brasileira”: a formulação da ideia de identidade nacional através do Movimento Tropicalista. **Revista Dito Efeito**, Curitiba, v. 9, n. 14, p. 76-86, jan./jul. 2018.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CARPENTIER, Alejo. **O reino deste mundo**. Trad. de João Olavo Saldanha. Apresentação: Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. (Coleção Nossa América).



- CARVALHO, Francisco Israel de. **O teatro da morte e da vida**: a escrita barroca de João Cabral de Melo Neto. Curitiba: 2012.
- CHIAMPÍ, Irleamar. **Barroco e modernidade**: ensaios sobre literatura latinoamericana. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- COUTINHO, Afrânio. **Do Barroco**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Tempo Brasileiro, 1994.
- DÍAZ, Lorenzo. **La cocina del barroco**: la gastronomía del siglo de oro en Lope, Cervantes y Quevedo. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- GELEIA geral. Intérprete: Gilberto Gil. Compositores: G. Gil e T. Neto. In: VARIOUS Artists. Tropicália ou Panis et Circencis. São Paulo: Philips, 1968. lado A, disco vinil, faixa 6 (03:42 min).
- GONZÁLEZ VELASCO, Pablo. **El (neo)barroco como paradigma interpretativo iberoamericano**. El Trapezio, 7 set. 2023. Disponível em: https://eltrapezio.eu/es/espanol/el-neobarroco-como-paradigma-interpretativo-iberoamericano_38758.html. Acesso em: 26 ago. 2025.
- LEZAMA LIMA, José. La curiosidad barroca. In: LEZAMA LIMA, José. **La expresión americana**. Edición de Irleamar Chiampi. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 79-106.
- SARDUY, Severo. **El Barroco y el neobarroco, América latina en su literatura**, Ed. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1972.
- SARDUY, Severo. **Ensayos generales sobre el barroco**. México; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- TATIT, Luiz. A construção do sentido na canção popular. **Língua e Literatura**, São Paulo, n. 21, p. 131-143, 1994/1995.
- VASCONCELOS, José Manuel de. Apresentação de Severo Sarduy. In: SARDUY, Severo. **Barroco**. Trad. de Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Veja Universidade, 1988. p. 7-17.
- WORMS, Luciana e COSTA, Wellington. **Brasil século XX**: ao pé da letra da canção popular. Curitiba: Nova Didática, 2002.

NOTAS DE AUTORIA

Rafael Barros de Alencar (rafaelbonnies@gmail.com) é doutor pela UFRN, no PPgEL – Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem em Cotutela com a Universidad de Salamanca – USAL, no programa de doutoramento Español: investigación avanzada en Lengua y Literatura. Mestre pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN no PPgEL, Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. Especialista em Cinema (pós-graduação Lato Sensu UFRN) e graduado em Gestão Pública pela UFRN. Estudante no grupo de pesquisa Grupo de Pesquisa Ponte Literária Hispano-brasileira da UFRN.

Samuel Anderson de Oliveira Lima (samuel.lima@ufrn.br) mestre (2008) e doutor (2013) em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Realizou estágio de pós-doutorado (2019) na Universidade Federal do Ceará, tendo parte da pesquisa realizada na Universidade de Buenos Aires. É Professor Associado da UFRN, onde ministra disciplinas na área de literatura espanhola na graduação em Letras-Espanhol e na área de literatura comparada no Programa de Pós-graduação em Estudos da



Linguagem. Tem experiência no ensino de línguas e literaturas brasileira e espanhola, com interesse nos seguintes temas: Barroco, Antropofagia, Melancolia, José de Anchieta, Gregório de Matos, Oswald de Andrade, Gonzalo de Berceo, Literatura Espanhola e Hispano-americana do século de ouro, Literatura brasileira, literatura espanhola medieval, poesia, teatro barroco. Foi Diretor do Instituto Ágora de outubro de 2014 a janeiro de 2019. É coordenador do Grupo de Pesquisa Ponte Literária Hispano-brasileira.

Agradecimentos

Não se aplica.

Como citar esse artigo de acordo com as normas da ABNT

ALENCAR, Rafael Barros de; LIMA, Samuel Anderson de Oliveira. Regeleia neobarroca: perspectivas sobre o neobarroco a partir de canções de Gilberto Gil. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 30, p. 01-18, 2025.

Contribuição de autoria

Rafael Barros de Alencar: concepção, elaboração do manuscrito, redação, discussão de resultados.

Samuel Anderson de Oliveira Lima: concepção, elaboração do manuscrito, redação, discussão de resultados.

Financiamento

Não se aplica.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Licença de uso

Os/as autores/as cedem à Revista Anuário de Literatura os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](#). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

Publisher

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus/suas autores/as, não representando, necessariamente, a opinião dos/as editores/as ou da universidade.

Histórico

Recebido em: 24/07/2024

Revisões requeridas em: 14/06/2025

Aprovado em: 28/10/2025

Publicado em: 10/11/2025

