

**“Barroco como eu”: barroquismo, antropofagia e outras artes em Caetano Veloso**

**“Barroco como eu”: baroque, anthropophagy and other arts in Caetano Veloso**

**Rafael Barros de Alencar  
Samuel Anderson de Oliveira Lima  
Felipe França Ferreira**

**RESUMO:** Este artigo objetiva identificar e analisar traços barrocos a partir das letras de três canções do cantor e compositor Caetano Veloso: *Outras palavras* (1981), *O Quereres* (1984) e *Sampa* (1978). O artista baiano é visto como um dos principais expoentes do *Tropicalismo*, movimento artístico e multicultural de vanguarda com marcante atuação no final da década de 1960 no Brasil. Dos referenciais que norteiam o estudo aqui realizado, destacamos a visão antropofágica e neobarroca de Haroldo de Campos, os estudos de Afrânio Coutinho, bem como as oportunas contribuições de José Lezama Lima, Severo Sarduy e Gilles Deleuze.

**Palavras-chave:** Traços barrocos. Caetano Veloso. Outras Palavras. O quereres. Sampa.

**ABSTRACT:** This article aims to identify and analyze baroque features based on the lyrics of three songs by the singer and composer Caetano Veloso: *Outras palavras* (1981), *O Quereres* (1984) and *Sampa* (1978). The artist from Bahia is seen as one of the main exponents of *Tropicalismo*, an artistic and multicultural avant-garde movement with a remarkable presence in the late 1960s in Brazil. Of the references that guide the study carried out here, we highlight: the anthropophagic and neo-baroque vision of Haroldo de Campos, the baroque studies of Afrânio Coutinho, as well as valuable and timely contributions from José Lezama Lima, Severo Sarduy and Gilles Deleuze.

**Keywords:** Baroque features. Caetano Veloso. Outras Palavras. O quereres. Sampa.

**Palavras de origem não-infância**

Caetano Emanuel Viana Teles Veloso, talvez um dos maiores nomes da música brasileira, nasceu em 1942, na cidade de Santo Amaro, no estado da Bahia. Filho de Claudionor Viana Teles Veloso, mais conhecida como dona Canô, Caetano Veloso tem em sua família descendência portuguesa, afro-brasileira e indígena. Toda essa “origem” mestiça, fruto desses encontros nos períodos colonial e pós-colonial, somada ao interior da Bahia, compunham essa geleia geral consciente que era a sua poética. Assim, este artigo propõe investigar e analisar traços da perspectiva barroca nas letras de três canções do cantor e compositor baiano: *Outras palavras* (1981), *O Quereres* (1984) e *Sampa* (1978).

Compreende-se por Barroco, no campo interdisciplinar das artes e do ponto de vista histórico, o movimento que se iniciou na Itália em finais do século XVI, e posteriormente, estendeu-se por Espanha, Portugal, França, Holanda, Bélgica, Europa Central, e com as grandes navegações chegou às colônias americanas:

O Barroco foi o primeiro estilo da cultura ocidental moderna e idioma estético do mundo ibérico durante o seiscentismo. Constituiu-se no primeiro pronunciamento de autenticidade espiritual registrado na trajetória cultural do homem americano. [...] Com o clima espiritual do Barroco, a América, espanhola ou lusa, insere-se na cultura ocidental. [...] Lezama Lima vê no Barroco o primeiro movimento artístico hispano-americano. A Hispano-América, como o Brasil, nasceu na época da crise do Renascimento. [...] Foi o Barroco que marcou o nascimento da literatura no Brasil, desde os escritos dos jesuítas aos sermões de Vieira e aos sonetos de Gregório de Matos (Josef, 1982, p. 40).

O Barroco foi todo um mundo trazido pelos europeus às Américas, esta terra que não conheceu renascimento, pois já nasceu barroca e jesuítica. O Barroco é, portanto, o berço americano. Mas aqui nas Américas ele sofreu reelaborações e alcançou um lugar de destaque na formação das nossas sociedades em todos os âmbitos.

Dois referenciais teóricos norteiam o estudo aqui realizado: a visão antropofágica e neobarroca de Haroldo de Campos e os estudos barrocos de Afrânio Coutinho, que tem na Bahia de Caetano Veloso um dos seus principais recortes espaciais, o que será de grande proveito teórico, embora o Barroco já tenha sido “liberto” do determinismo espacial e temporal. Tanto Haroldo de Campos como Afrânio Coutinho enxergam um barroco moderno, um neobarroco, uma manifestação para além do historicismo.

Uma boa maioria dos estudos que têm o barroco ou o neobarroco como eixo enxerga no cubano Severo Sarduy o seu principal referencial teórico. Em 1972, numa coletânea de estudos literários e linguísticos latino-americanos organizada por César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*, Sarduy publicou um artigo intitulado “El Barroco y el Neobarroco”, no qual lançou as bases teóricas dos artifícios do neobarroco latino-americano. Importante salientar que Sarduy, ainda nesse artigo citado, embora defenda o termo com o prefixo *neo* (neobarroco), aponta que ele não representa uma ruptura total com o barroco dos jesuítas, mas sim, muito pelo contrário, possui inegáveis relações, como a linguagem rebuscada, proliferada, abundante, telúrica,

de *horror vacui*. E é com essa concepção sarduyana, muito ligada às de Lezama Lima, Haroldo e Augusto de Campos, que este artigo trabalhará. Quase vinte anos antes de Sarduy, mais precisamente no ano de 1955, Haroldo de Campos trouxe, pela primeira vez - ao que tudo indica - a noção de um barroco moderno:

O dispositivo barroquizante é algo que tem, para mim, uma importância decisiva no modo latino-americano de apropriar-se criativamente do passado. Desde 1955 (no artigo “A obra de arte aberta”, que precedeu em alguns anos o livro homônimo de Umberto Eco), venho refletindo sobre as possibilidades desse “neobarroco”. É algo que marca o meu “percurso textual”, desde um poema como *Ciropédia ou a Educação do Príncipe* (1952) até a prosa epifânica das *Galáxias* (Campos, 2013, p. 261-262, grifos do autor).

Haroldo de Campos tratou de um barroco moderno antes de Umberto Eco e de Severo Sarduy. O poeta e crítico brasileiro está inserido, ao lado do seu irmão Augusto de Campos, no grupo de poetas concretistas, cuja perspectiva e trabalho com a linguagem são amplamente apontados como neobarroco:

A poesia concreta, brasileiroamente, pensou uma nova poética, nacional e universal. Um planetário de “signos em rotação”, cujos pontos-eventos chamavam-se (quais índices topográficos) Mallarmé, Joyce, Apollinaire, Pound, Cummings, ou Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto e, mais para trás, retrospectivamente, Sousândrade (Campos, 2013, p. 247, grifo do autor).

Os poetas concretistas dispuseram a linguagem de outra maneira. Tal poética encontra no barroco uma espécie de razão e conteúdo centrais, não só por abordá-lo de certa forma como temática, mas sim por realizar outro trabalho com os signos, significados e significantes:

Significativamente, essa nova poética veio, desde logo, acompanhada de uma reflexão sobre o Barroco. Meu artigo de 1955 (vários anos antes do livro de Umberto Eco) intitulava-se “A Obra de Arte Aberta”, e propugnava um neobarroco ao invés da obra concluída, de tipo *diamante*” (Campos, 2013, p. 247-248, grifo nosso).

Haroldo de Campos não deixa dúvidas no tocante à relação entre a poesia concretista e o barroco. Se o seu artigo, intitulado “A Obra de Arte Aberta”, é de 1955, não

há, portanto, um grande salto temporal entre o surgimento dessas reflexões sobre o barroco na poesia e na arte brasileira e o surgimento das novas produções musicais no Brasil: “mais tarde, esse percurso poesia/música de vanguarda (erudita) reverteria para uma excepcional conjuntura brasileira: Augusto de Campos seria o principal crítico e propugnador da nova música popular de Caetano Veloso e Gilberto Gil” (Campos, 2013, p. 249). Mas, onde estaria a relação entre poesia e música, afinal?

A relação entre poesia e música, embora já esboçada na barra entre as duas palavras na citação acima, é também apontada por Haroldo de Campos. Em sua obra *Metalinguagem & outras metas*, alguns capítulos possuem entrevistas concedidas por ele, e no capítulo 22 – “Poesia e Música” –, Haroldo dá respostas esclarecedoras, e uma delas é após ser perguntado acerca de um comentário do escritor judeu polonês, vencedor do prêmio Nobel de Literatura de 1978, Isaac Bashevis Singer, que dizia não haver mais ritmo ou música na poesia contemporânea:

Só um bloqueio tradicionalizante, uma saudade neoclássica dos “bons velhos tempos”, pode provocar uma declaração como essa, índice manifesto de uma surdez estética não diferente, em seus efeitos, daquela outra – surdez ideológica – que põe cera nos ouvidos de tantos diante da presumida “decadência” da arte (e da poesia) contemporânea (Campos, 2013, p. 283-284, grifos do autor).

Campos não enxerga divisão entre poesia e música e, segundo a crítica que lança sobre o comentário depreciativo de Isaac Bashevis Singer, dividi-las seria um bloqueio, portanto, uma limitação, que por sua vez atende a um preconceito e a um desconhecimento. A ideia que Haroldo de Campos faz de poesia é musical. Citando Sartre, Haroldo afirma que poesia e música são momentos da linguagem que igualmente são um contraponto entre som e silêncio. Campos se utiliza, ainda, da operação tradutora na poesia para não deixar mais diferenças entre esta e a música:

A operação tradutora – que eu prefiro denominar “transcrição” – é, aliás, o procedimento ideal para se pôr a nu, como em fulgurância tangível, a forma semiótica das línguas poéticas em conjunção (a do original e a do poema re-criado). Ela impõe uma leitura partitural do texto, mostrando que, nesse sentido, num sentido de imanência estrutural, a poesia (desde sempre) pode ser entendida como música, uma ideomúsica de formas significantes (Campos, 2013, p. 284).

Só é possível a ação poética da tradução graças ao aspecto inegável musical que tem o poema, ou seja, a tradução ajuda a entender como poesia e música são manifestações que caminham lado a lado: intercâmbios de som, sentido e silêncio. Essa perspectiva semântico-musical se enquadra também na poética de Roman Jakobson. Sem esquecer que, das três modalidades complementares que constituem a operação poética, duas são musicais: a melopeia e a logopeia.

O poeta, segundo Campos (2013), é um “configurador de linguagem”, e o faz em distintas músicas, fazendo o número converter-se em nome, num processo de encarnação. E, dentro dessa concepção, encontra-se Caetano Veloso, sobre quem Haroldo de Campos tece o seguinte comentário, relacionando-o com a poesia concreta brasileira: “não se pode olvidar a influência da poesia concreta brasileira no lado experimental de nossa música popular, sobretudo aquele representado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Walter Franco e, mais recentemente, Arrigo Barnabé” (Campos, 2013, p. 287). A música popular brasileira, produzida por Caetano e Gil, bem como muitos outros, teve na poesia concreta uma fonte de experimentos.

Importante também apontar duas adjetivações utilizadas por Haroldo de Campos (2013, p. 287) para caracterizar Caetano Veloso: “intérprete e compositor de sensibilidade ao mesmo tempo, lírico-popular e metalinguístico-sofisticada como Caetano”. Essas adjetivações – lírico-popular e metalinguístico-sofisticada – já apontam um caminho para a percepção do barroquismo nas composições de Caetano Veloso. Poeta e compositor, erudito e popular: eis uma definição de poeta barroco. Caetano tem, segundo Campos, uma sofisticação que, ao mesmo tempo, é conceitista/cultista, pois trabalha a palavra como o ourives, a sua joia, sem deixar de produzir música para as massas.

O próprio Caetano Veloso, em seu livro *Verdade Tropical*, revela o quanto foi fundamental para a sua obra a filosofia antropofágica de Oswald de Andrade: “a ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva” (1999, p. 247), e em outra obra, *Antropofagia*, Caetano fala dos seus contatos pessoais e teóricos com os poetas concretistas (os irmãos Campos e Décio Pignatari). O artista baiano considera que Oswald de Andrade foi para o movimento tropicalista “um grande pai” (1999, p.

257). Deglutindo e assimilando teoria e prática concretista e antropófaga, Caetano, inevitavelmente, digere o Barroco. E isso ele mesmo reconhece:

E essa força, que para mim significa vida, eu a devo em grande parte aos poetas concretos. Sem falar no fato de que eles, em seu resgate do barroco e sua redescoberta de figuras mais ambiciosas e inventivas do que muitas das que ocupam tradicionalmente a corrente central da história da literatura brasileira, enfatizaram, como disse o historiador norte-americano Richard M. Morse, “uma nova leitura da cultura americana não mais calcada em termos de uma imagística genealógica de troncos, galhos e rebentos que apontam para uma formação gradual de ‘identidades’ transatlânticas” (Veloso, 1997, p. 35).

Caetano assume, dessa forma, que o material concretista e antropófago, barroco, portanto, teve papel crucial para a produção artística dele e dos demais tropicalistas, da “nova esquerda”, como disse o próprio artista baiano de Santo Amaro da Purificação. Refletindo sobre o barroco na formação da literatura brasileira, Haroldo de Campos (2013, p. 239) considera que

O Barroco, para nós, é a não-origem, porque é a não-infância. Nossas literaturas, emergindo com o Barroco, não tiveram infância (*infans*: o que não fala). Nunca foram afásicas. Já nasceram adultas (como certos heróis mitológicos) e falando um código universal extremamente elaborado: o código retórico barroco.

A literatura brasileira já nasce barroca, já nasce elaborada e adulta. E é justamente entre o grande poeta barroco baiano Gregório de Matos, que Haroldo de Campos traça um paralelo com Caetano Veloso: “Gregório de Matos tangendo a sua viola goliárdica precursora da guitarra elétrica do baiano *tropicalista* Caetano Veloso” (Campos, 2013, p. 243). É inegável que Haroldo de Campos traça uma relação de continuidade entre o grande poeta do Barroco brasileiro e o poeta barroco-contemporâneo que é Caetano Veloso: ambos barrocos, um barroco do *seicento* e outro barroco elétrico, da contemporaneidade. José Ramos Tinhorão (1998) chama a atenção para a relação entre o poeta Gregório de Matos e a música, classificando-o de poeta-músico, cujos versos mais trabalhados tinham sempre um “acompanhamento à viola” (Tinhorão, 1998, p. 57).

No artigo “Triste Bahia: Caetano Veloso e o caso Gregório de Matos” (2018), Rafael Julião relembra o poema-ensaio que Augusto de Campos dedicou ao poeta barroco baiano, “Arte final para Gregório”, no qual diz que viajou, em 1971, para os Estados Unidos, para ministrar dois cursos, um sobre o barroco e outro sobre poesia brasileira moderna. Segundo Julião (2018), Augusto de Campos começaria o primeiro curso com Gregório e terminaria o segundo em Caetano. Julião ainda ressalta que a dualidade entre o erudito e o popular é um dos pontos que ligam a poesia de Gregório com a de Caetano Veloso, além do jogo com as aliterações, como iniciar estrofes valendo-se de palavras que possuem o mesmo radical. E, se Augusto de Campos inicia seu curso com Gregório e o conclui com Caetano, é porque há entre esses dois poetas um fio condutor, que é o barroco e a antropofagia oswaldiana.

Não é pouca a atenção que outro concretista, Haroldo de Campos, dá a Gregório de Matos, ao Barroco como código da literatura brasileira já desde a Colônia:

Gregório de Matos, brasileiro formado em Coimbra, branco entre mulatos e mestiços, inimizado com os nobres da terra e com os reinóis de Portugal, por seu turno híbrido espiritual irremissível, não mais podendo ser nem uma coisa nem outra, nem juiz no reino nem advogado na Colônia ultramarina, dilacerado como o Brasil na sua situação de dependência, estoura maledicentemente em boca-do-inferno: o mesmo mecanismo permutatório do código áulico do Barroco presta-se à desabusada virulência da crítica; o estilo engenhoso do elogio e da louvação cortês é o mesmo que propicia o jogo-de-espírito contundente da sátira e o jogo-de-corpo destabocado da erótica. Gregório é já o nosso primeiro antropófago, como o viu Augusto de Campos (“o primeiro antropófago experimental da nossa poesia”), num instigante estudo poema de 1974. O nosso primeiro transculturador (Campos, 2013, p. 241).

Gregório de Matos é o grande poeta barroco brasileiro, e em Caetano Veloso há a continuidade dessa transculturação apontada por Haroldo de Campos. Samuel Lima, em seu livro *Gregório de Matos - do Barroco à Antropofagia* (2016), nos ajuda a entender bem a relação de continuidade, atualização e antropofagia que Caetano Veloso desenvolve com a poesia do conterrâneo Gregório de Matos. O movimento tropicalista, do qual Caetano fez parte e foi talvez o grande expoente, foi uma retomada antropofágica, uma releitura, uma aglutinação, uma devoração de material de um passado que forjou a identidade brasileira:

O ritual antropofágico, num ato desmedido de devoração, instaura no cenário brasileiro o resgate daquilo que formaria nossa identidade como povo, como gente. Gregório é o príncipe que retoma seu trono *perdido* no século XVII e renova as forças desmistificantes do substrato apoteótico da palavra, ele é a parte do todo perdido que foi achada pelo século XX (Lima, 2016, p. 54).

E que passado é esse resgatado pelos artistas vanguardistas, tropicalistas, antropófagos do século XX? É o Barroco, através de Gregório de Matos, é a poesia gregoriana. A título de reforçar seus objetivos de estudo, Samuel Lima ressalta que Caetano Veloso musicou um poema atribuído<sup>1</sup> a Gregório e nomeou tal trabalho de *Triste Bahia*. É uma canção-resgate cheia de material nacional, uma poética que denuncia os horrores e as opressões desde os tempos da Colônia. E se, segundo Samuel Lima, Caetano Veloso compôs sob o signo gregoriano, significa dizer que compôs, obviamente, sob o signo barroco. Não há como apartar, portanto, o barroquismo de Caetano, se este devorou o barroquismo gregoriano. O antropofagismo de Caetano Veloso devora para assimilar. E, se para Campos (2013), já traçando um comentário oswaldiano, a *Tropicália* foi a primeira música Pau-Brasil nossa, foi porque buscou nesse passado seu sentido e seu material.

Não se pode esquecer jamais a importância que Oswald e Mário deram ao Barroco. Era impossível não resgatar esse Barroco, sendo ele, como já demonstrou Haroldo de Campos, o nosso nascer já adulto. A América não teve infância renascentista, pois já nasceu barroca. A angústia de Gregório de Matos é sentida também por Caetano, devido a uma Bahia que segue padecendo um passado e um presente de explorações diversas.

### **Outras palavras barrocas como ele**

Na composição de *Outras palavras* (1981) é possível observar bem o barroquismo caetanista:

Nada dessa cica de palavra triste em mim na boca  
Travo trava, mãe e papai

---

<sup>1</sup> Adriano Espínola (2000) afirma que Gregório de Matos é o autor de todas as didascálias presentes em suas obras completas, embora seja matéria histórica já abordada exaustivamente que os poemas são atribuídos a Gregório de Matos.



Alma buena dicha loca  
Neca desse sono de nunca  
Jamais, nem never more  
Sim, dizer que sim, pra Cilu  
Pra Dedé, pra Dadi e Dó  
Crista do desejo, o destino deslinda-se em beleza

Outras palavras  
Outras palavras  
Outras palavras  
Outras palavras

(Veloso, Caetano. *Outras palavras*. In: Velsoso, Caetano, *Outras palavras*, Universal, 1981).

Já no primeiro verso, há o uso de *cica*, que é um brasileirismo para tanino, essa substância liberada pelas plantas para que seus frutos não sejam comidos sem que ainda tenham madurado. Nada de amargor na boca do poeta, nada de tristeza, mas sim desejo e loucura da alma, festividade e beleza. A *cica* provoca um ressecamento na boca, mas Caetano quer saliva, quer palavra, quer hidro e não azedume. Muita atenção merece o refrão homônimo da canção, pois nele percebe-se o que os poetas concretistas já traziam em seus poemas: a palavra como constelação, como outras possibilidades, liberta da arbitrariedade do signo linguístico. Não à toa, Haroldo de Campos (2013, p. 245) denomina a poesia concreta de “uma outra constelação”, ou seja, outras palavras, dispor a linguagem de uma outra maneira, concepção que também encontra relação com a neobarroca de Severo Sarduy (1972), que afirma ser o barroco americano o espaço do erotismo, dos sabores, dos odores, espaço da superabundância.

Na segunda estrofe, a palavra-mulher continua a ser desejada, e a exuberância barroca também:

Tudo seu azul, tudo céu  
Tudo azul e furta-cor  
Tudo o meu amor, tudo mel  
Tudo amor e ouro e sol  
Na televisão, na palavra  
No átimo, no chão  
Quero essa mulher solamente pra mim, mas muito mais  
Rima pra que faz tanto mais  
Tudo dor, amor e gozo

Outras palavras  
Outras palavras  
Outras palavras  
Outras palavras

O jogo entre os grafemas “s” e “c” também é um trabalho barroco que Haroldo de Campos enxerga no seu irmão Augusto de Campos e que reflete na poesia de Caetano Veloso: “verdadeiro músico de grafemas” (2013, p. 287). O jogo entre o possessivo “seu” e o substantivo “céu”, garantido pelo “ê” e pelo “é”, é também um jogo fônico, que logo em seguida é potencializado pelo “furta cor”, esse prisma, essa constelação de cores que mudam de acordo com a luz que incide. Além de “seu” e “céu”, há um outro jogo entre os grafemas “u”, de “meu”, e “l”, de “mel”. Há uma abertura para o banquete, para o festivo, para o colorido, e sobre aquele último, o cubano José Lezama Lima considera que: “O banquete literário, a prolífica descrição de frutas e mariscos, é de jubilosa raiz barroca” (Lezama Lima, 1988, p. 90).

Não chega a haver uma descrição proliferada de um banquete, como dos muitos e cotidianos do barroco seiscentista espanhol, mas a mescla do mel, com as cores, com o ouro, com o desejo, proporciona uma apoteose para os sentidos, não apenas para o paladar. A terra americana e seus sabores, suas cores e seus odores são para o homem, e este para Deus: eis uma máxima do Barroco matricial<sup>2</sup>.

O banquete se dá, também, na utilização de outras palavras, outras linguagens, de fazer novas combinações, uma outra disposição do menu linguístico. Samuel Lima, contribui, mais uma vez, na discussão do banquete lítero-musical na concepção da identidade brasileira, que se inicia com o barroco gregoriano e se reforça com o barroco elétrico de Caetano:

Os ingredientes para o banquete barroco foram misturados, batidos, deglutidos e amalgamados numa única solução, segredados ao liquidificador, de onde partiram as confluências da antropofagia oswaldiana. E um dos exemplos da máxima antropofágica barroco-gregoriana é a carnavalização da linguagem (Lima, 2016, p. 263-264).

Barroco elétrico esse que é exposto no uso do significante *liquidificador*, típico objeto fruto do século XX, que auxilia na compreensão desse banquete que é devorado por Caetano. As frutas tropicais, a África inseparável da Bahia, a língua espanhola de

---

<sup>2</sup> Conceito de Ingrid Robyn (2009) em substituição ao de “barroco histórico”, pois o que surge fora dos limites rigorosos da historicidade também é histórico.

uma América Latina igualmente barroca ao Brasil e de processos históricos praticamente idênticos, a doçura do mel, o prazer carnal e divino ao mesmo tempo, são elementos que se mesclam e compõem essa massa barroca de Caetano.

A canção, em oposição ao azedume da cica rechaçada, traz o sabor do mel aliado ao poder inequívoco do possessivo “meu”, *Tudo meu, tudo é mel*. Doçura em oposição à amargura. Banquete doce, prazeroso e hidratado em contraposição ao azedume. E já pela segunda vez, pois na primeira estrofe há o uso de “alma buena dicha loca”, o código hispano-americano se fazendo presente. Essa invasão, essa contemplação do código alheio em seu próprio material, esse híbrido, esse plurilinguismo é também fruto de uma retomada barroca:

A mandíbula devoradora desses novos bárbaros vem madurando e “arruinando” desde muito tempo uma herança cultural cada vez mais planetária, em relação à qual sua investida excentricadora e desconstrutora funciona com o ímpeto marginal da antitradição carnavalesca, dessacralizante, profanadora, evocada por Bakhtin em contraparte à estrada real do positivismo épico lukácsiano, à literatura monológica, à obra acabada e unívoca. Ao invés, o policulturalismo combinatório e lúdico, a transmutação paródica de sentido e valores, a hibridização aberta e multilíngue, são os dispositivos que respondem pela alimentação e realimentação constantes desse almagesto barroquista: a transenciclopédia carnavalizada dos novos bárbaros, onde tudo pode coexistir com tudo (Campos, 2013, p. 251, grifo do autor).

Na primeira estrofe analisada, além da intromissão do código hispano-americano, há a intercalação de um dos versos mais famosos de Edgar Allan Poe em seu *O Corvo*: *nevermore*. Da poesia sombria ao ritmo frenético: desrespeito ao mesmo tempo que retomada que homenageia, poesia-mundo, música que se faz também com material alheio, que se abre para o devir-mundo, que sabe que sozinha é insuficiente, obra aberta. Prosa que não quer o signo único da tristeza e da melancolia, mas sim a festividade das palavras que configuram imagens de prazer, de banquete, de desejo e gozo. Se “a literatura, na Colônia como na metrópole, se fazia de literatura” (Campos, 2013, p. 242), a poesia de Caetano Veloso, na contemporaneidade, se faz do outro, em perspectiva bastante semelhante, se constitui com uma outridade, códigos, literaturas e músicas.

E ao usar *ouro* e *sol*, Caetano se vale de duas das principais manifestações do barroco histórico. Não à toa, várias das igrejas barrocas de Minas Gerais e da Bahia do

próprio Caetano, estão repletas de ouro para transmitirem o esplendor que é Deus e a fé instaurada pelos jesuítas, e o sol é figura central nas culturas pré-colombianas, as quais, segundo o próprio Haroldo de Campos (valendo-se da concepção trans-histórica de Eugenio D'Ors), são também barrocas, dada suas constantes formas dobradas e tensionadas.

A poesia de Caetano é barroca também devido ao seu esplendor linguístico provocado pelo encadeamento de imagens, sabores, odores e prazeres. Tal concepção encontra intimidade com a de Severo Sarduy em *Escrito sobre um corpo* (1979, p. 77): “O espaço barroco é o da superabundância e do desperdício”. A poesia de Caetano Veloso não quer o azedume triste da palavra medida, quer desmedida, doçura, prazer e gozo. O barroco, se é superabundância e desperdício, é também desmedida. Outras palavras, outros sabores, cores e odores, outras linguagens. Tudo pelo prazer, sem economias na linguagem.

Um dos pontos que mais chamam a atenção na canção de Caetano Veloso estudada de início é a referência direta que ela faz ao barroco, além dos artifícios com a linguagem:

Quase João, Gil, Ben, muito bem  
Mas barroco como eu  
Cérebro maquina palavras, sentidos corações  
Hiperestesia Buarque  
Voilà, tu saís de cor  
Tinho-me romântico  
Mas sou vadio computador  
Só que sofri tanto  
Que grita, porém daqui pra a frente  
  
Outras palavras  
Outras palavras  
Outras palavras  
Outras palavras

João Gilberto, Gilberto Gil, Jorge Ben e Chico Buarque, outros grandes nomes da música popular de então, aparecem para compor o material. É música que se faz de outras músicas, obras e músicos. É música que fala de música, metamúsica, metapoesia. E “barroco como eu” colabora, de maneira muito precisa, no que aqui se propõe. O próprio Caetano se considera barroco. A estrofe ainda traz antíteses, tão comuns no

barroco de Gregório de Matos e no *seicento*, em geral. “Tinjo-me romântico mas sou vadio computador” é a antítese romântico-pícaro ou romântico-malandro; Cérebro-coração, racional e sentimental. O romantismo é tinta que encobre uma matéria picaresca: *trampa, trampantojo, trompe-l’oeil*.

A última estrofe talvez seja a que mais barroquismo possua, a que mais apresenta outras palavras, a que mais se inquieta com a arbitrariedade do signo único e inventa novas palavras e, dessa forma, novos sentidos:

Para fins, gatins, Alhaluz  
Sexonhei La Guerrapaz  
Ouraxé palávoras driz  
Okê cris expacial  
Projeitinho imanso ciuortevida vivavid  
Lambetelho frúture orgasmaravalha-me Logun  
Homenina nel paraís de felicidadania  
  
Outras palavras  
Outras palavras  
Outras palavras  
Outras palavras

Esses outros sentidos e essas outras palavras engendram um barroco, estética marcada pela superabundância, proliferação de significados e significantes, de linguagens, aglutinações, misturas de sons e sentidos, inaugurando um novo mundo poético. Orgasmo, felicidade, cidadania, mais a aglutinação “en + el” resultando em “nel”, provável referência ao conteúdo hispânico que o barroco possui. Maravilha orgásmica (do orgasmo, do gozo, do prazer, pela linguagem e pelo corpo) é a poesia de Caetano Veloso, é axé acrescido de ouro, oferenda e boa energia dourada.

Santidade e profanação ao mesmo tempo. Palavra que também é ávora, palávora, palavra que cresce como a palmeira que dá o *corozo*, semelhante ao sapoti brasileiro e/ou a ameixa, amarga sozinha, mas muito utilizada na fabricação de sucos, coquetéis e sorvetes: palavra-prazer, palavras que se juntam, se combinam para adoçar, poesia que segue o conselho de Goethe: “toda literatura, fechada em si mesma, acaba por definhar no tédio, se não se deixa, renovadamente, vivificar por meio da contribuição estrangeira” (*apud* Campos 2013, p. 255). A poesia de Caetano se faz também de sabores e odores alheios, como antropofágica que é.

Quem também oferece valiosos comentários que podem contribuir no entendimento de Caetano Veloso como poeta barroco é o também baiano Afrânio Coutinho em sua obra "Do Barroco". Em capítulo curto, porém de considerações potentes, intitulado *A Bahia Barroca*, o crítico Afrânio Coutinho afirma o seguinte sobre a Bahia de Gregório e de Caetano:

A Bahia é essencialmente barroca. O barroco foi criação dos jesuítas da Contra-Reforma, no século XVI. É o espírito da conciliação e da fusão dos contrários, misturou Deus e o diabo, o mal e o bem, a terra e o céu, o real e o imaginário. É o fusionismo barroco. A Bahia também nasceu no século XVI sob o signo jesuítico. Foi educada durante três séculos pelos jesuítas. Adquiriu assim todo o espírito barroco. Fundiu brancos e pretos, fez uma religião mista, a vida social, a comida, a música, uma língua (Coutinho, 1994, p. 233).

Esse fusionismo barroco do qual fala Afrânio Coutinho se demonstra em Caetano no uso de "sexonhei" (sonhou com sexo, com erotismo), "osgasmaravalha-me" (maravilha-me com orgasmo) e "felicidadania" (o cidadão feliz e gozoso na pólis). Esses procedimentos aglutinadores barroquizam o texto poético, isto é, instauram neles uma sobrecarga de novos signos. Eles não deixam de ser também o gosto dos autores/poetas barrocos pelo paradoxo e a contradição (Julião, 2018). "Sexonhei": sexo é algo cujo prazer é resultado de uma ação desperta, lúcida, física, enquanto que o sonho é imaginativo e geralmente sonorífero. Caetano une, de modo barroco, sonho e realidade, prática e imaginação.

Gregório de Matos e Caetano Veloso são filhos dessa mesma Bahia barroca e seus poemas estão inegavelmente por ela marcados. A Bahia é mestiça, barroca, portanto. O código linguístico e cultural de Caetano Veloso é amplamente marcado pelo barroquismo de sua terra: "Fundiu brancos e pretos, dando esse tipo de gente mestiça, os mulatos claros e os claramente mulatos. Toda a Bahia, os baianos, somos mestiços de raça e de cultura. Ninguém escapa da mestiçagem" (Coutinho, 1994, p. 233), e Caetano Veloso não escapou, e não poderia deixar de possuir esse código mestiço, barroco, na sua linguagem e nas imagens que ela produz, concreta.

Os aspectos linguísticos e musicais também podem ser vistos pela ótica da mestiçagem:

A língua é o baianês, essa variedade de língua brasileira, caracterizada pela mistura de português e dos dialetos negros. É uma maneira de falar típica, com um vocabulário próprio, fruto do africanismo e português. A música é uma

mistura de herança africana e criações populares, E é linda” (Coutinho, 1994, p. 233).

A poesia de Caetano é a continuação de um barroquismo que sempre foi e sempre será a tônica cultural da Bahia. O barroco baiano não se perde com as divisões da história da literatura, que encerra as obras em escolas literárias. É barroco Gregório de Matos, bem como Caetano Veloso:

Assim é a Bahia. É do melhor barroquismo. É toda ela barroca. De um barroco que não morre. Que lhe dá as melhores belezas, a sua universalidade, a sua peculiaridade. É única. Verdadeira salada de fatos contrários, de origem social e espiritual, raciais e culturais. É uma mistura que lhe vem da colônia, da miscigenação que foi a sua gênese. Ela foi gerada assim e assim continuaremos, sem que se possa modificar. É essencialmente barroca, de um barroquismo legítimo, vindo do seu nascedouro no século XVI, o século do nascimento do Barroco. O grande mestre da Bahia foi o padre Antônio Vieira, o grande orador sacro, o barroco da eloquência. E foi barroca a Escola barroca de poetas líricos, e o lirismo continuou todo o tempo, passando por Castro Alves e chegando a Jorge Amado, o grande escritor Barroco (Coutinho, 1994, p. 233-234).

Caetano Veloso é filho dessa Bahia que já nasceu barroca e assim continuará sendo. O *ethos* da Bahia é barroco e ele está na poesia de Caetano. Ao evocar imagens como o céu azul, furta cor, mel, ávoras, gozo, Caetano Veloso constrói uma série signífica que destrona uma sacralização ao colocá-la em sincronia com uma profanação. A poesia de Caetano Veloso é a típica profanação barroca da exuberância e da superabundância, de sabores, cores, odores e sons latino-americanos. É inegável, portanto, o barroquismo na canção *Outras palavras*. Nela, encontram-se todas as concepções trazidas por Haroldo de Campos, por Oswald de Andrade e a filosofia antropofágica, por José Lezama Lima, por Severo Sarduy, cujos estudos são precisas contribuições para a compreensão do Barroco como berço estendido da cultura brasileira.

### **O *chiaroscuro* barroco na canção “O quereres”**

Na canção *O quereres*, Caetano Veloso demonstra mais uma vez seu barroquismo tropical. A imagem barroca e antagônica da “bruta flor do querer”, uma representação contemporânea-tropical do *chiaroscuro*<sup>3</sup> barroco, ilustra a toada da canção. A composição transborda em teses e antíteses, em afirmações e negações, contrastes

---

<sup>3</sup> Palavra italiana para o enlace “luz e sombra”, ou de forma mais literal “claro-escuro”. Também uma técnica/estratégia de pintura muito explorada no período renascentista e teve seu apogeu no Barroco italiano representado por Michelangelo Merisi de Caravaggio.

complexos, bem elaborados, como: família-maluco, romântico-burguês, Leblon-Pernambuco, eunuco-garanhão. As acepções que os contrastes agenciam transbordam referências, geografias, tabus e conceitos. Banquete barroco, palavras-banquete. Interessante frisar também a antítese político-cultural-geopolítica na utilização do *chinês* em contraposição à principal figura masculina do cinema americano do século XX, o cowboy. EUA vs China, conquista vs resistência, Texas vs Pequim, Ocidente vs Oriente.

Vejamos um trecho da canção:

Onde queres família, sou maluco  
E onde queres romântico, burguês  
Onde queres Leblon, sou Pernambuco  
E onde queres eunuco, garanhão  
Onde queres o sim e o não, talvez  
E onde vês, eu não vislumbro razão  
Onde queres o lobo, eu sou o irmão  
E onde queres cowboy, eu sou chinês  
(Veloso, Caetano. *O Quereres*. In: Velô; Philip Records, 1984)

A habilidade barroquista no banquete poético composto por Caetano Veloso é visível também na soma do uso do verso decassílabo camoniano de *Os Lusíadas*, com repente imerso na melodia musical. Como é colocado por Maia (2019), Caetano, em *Velô*, se mostra barroco e tropicalista, baiano e português. Cordelista, rapper e repentista.

Antonio Candido define o barroco como a atitude estética em que a “palavra é considerada algo maior que a natureza, capaz de sobrepor-lhe as suas formas próprias”; no romantismo ela é “considerada menor que a natureza, incapaz de exprimi-la, abordando-a por tentativas fragmentárias”; enquanto o classicismo a considera “equivalente à natureza, capaz de recriar um mundo de formas ideais que exprimam objetivamente o mundo das formas naturais (Veloso, 1997, p. 257).

Caetano Veloso apresenta os labirintos barroquizantes em contrastes que unem o sagrado e o profano, a tese e a antítese, o veneno e o antídoto, a tradição e o moderno, uma linguagem clássica, camoniana, e uma linguagem popular, dos cancioneiros nordestinos, que têm muito de herança ibérica até hoje. Como afirma Coutinho (1994), a Bahia de Caetano, que deu seu repertório linguístico e cultural, é barroca, uma verdadeira salada de fatos contrários. As palavras “ato-espírito”, “ternura-tesão”, “livre-decassílabo”, “anjo-mulher”, “prazer-dor”, “tortura-mansidão”, “lar-revolução”, “bandido-herói”, são pistas desse jogo de contrastes barroco-tropical, labirinto mestiço,



labirinto neobarroco. As apresentações das palavras-contrastes se assemelham ao uso da técnica da pintura *chiaroscuro*, as imagens erguidas de oposição são o puro contraste luz-sombra, de medida-desmedida, moral-amoral, compondo essa teia poética tropical, carnavalizada.

Onde queres o ato, eu sou o espírito  
E onde queres ternura, eu sou tesão  
Onde queres o livre, decassílabo  
E onde buscas o anjo, sou mulher  
Onde queres prazer, sou o que dói  
E onde queres tortura, mansidão  
Onde queres um lar, revolução  
E onde queres bandido, sou herói

Caetano Veloso é o avesso do que é exigido pelo *status quo* social. Contraria a previsibilidade do conformismo sendo uma desobediente desmedida rebelde. Note-se que as oposições são sempre a um “queres”. Substantiva “os quereres” e o põe nessa (dis)tensão de negação neobarroca já mencionada em Lezama Lima e Echeverría, um mestiço que aglutina as culturas sob a ponte da tensão.

Que significa hoje em dia uma prática do barroco? [...] Ser barroco hoje significa ameaçar, julgar e parodiar a economia burguesa, baseada na administração tacanha dos bens, em seu centro e fundamento próprio: o espaço dos símbolos, a linguagem, suporte simbólico da sociedade, garantia de seu funcionamento, de sua comunicação (Echeverría, 1998, p. 30).

A estrutura poética e artística da canção está na demonstração dos avessos amalgamados do desejo, da aglutinação tensa e labiríntica da linguagem e sua capacidade representativa.

Determinados momentos do lirismo da música popular dos últimos 15 anos representam uma modalidade barroca, ou neobarroca, associável à sensibilidade poética da época de Gregório de Matos. Este barroquismo lírico-musical - por não falar em um ressurgimento do Barroco enquanto estilo epocal ou movimento - presencia-se seletivamente na série da canção brasileira enquanto atitude artística estruturadora de textos e enquanto atualização de certos estilemas historicamente fixados nos seiscentos (Perrone, 1984, p. 79).

A canção tropical apresenta um tema conhecido, o tema do amor e suas dores, representado em um desenlace barroco, antagônico, rebuscado, com palavras que ressoam em outras palavras e em outras imagens complexas. O “ser” e o “não ser” compõem a canção como esferas dependentes, como elementos-chave para a

composição do contraste. A tensão barroca, a união poética entre tortura-mansidão, lar-revolução, ternura-tesão, é a demonstração do *chiaroscuro*, a presença da luz e da sombra.

Na 4ª estrofe da canção aparece mais um jogo poético com inflexões da palavra amor. Caetano as apresenta como “amar o amor, amor me armou”. Na sequência, o segundo verso apresenta um *oxímoro* quando pretende construir-se “dulcíssima prisão”.

Eu queria querer-te amar o amor  
Construir-nos dulcíssima prisão  
Encontrar a mais justa adequação  
Tudo métrica e rima e nunca a dor  
Mas a vida é real e de viés  
E vê só que cilada o amor me armou  
Eu te quero e não queres como sou  
Não te quero e não queres como és

Caetano agencia, de toda forma, uma estratégia do uso do contraditório camoniano, o “contentamento descontente”, ainda imbuído da questão do amor barroco, tão contrário a si, a tudo, amor e dor, acrescido de componentes contemporâneos, como fica claro na penúltima estrofe, em que se opõem comício-flipper-video e romance-rock’n roll.

Onde queres comício, flipper-vídeo  
E onde queres romance, rock’n roll  
Onde queres a lua, eu sou o sol  
E onde a pura natureza, o inseticídio  
Onde queres mistério, eu sou a luz  
E onde queres um canto, o mundo inteiro  
Onde queres quaresma, Fevereiro  
E onde queres coqueiro, eu sou obus

O barroquismo de Caetano Veloso em toda a canção *O quereres*, já demarcado desde o refrão com a figura de linguagem quase *oxímoro* “Bruta flor”, ganha destaque na última estrofe, tanto pelo enlace contrastante das palavras, quanto pela tentativa barroquizada de dar sentido aos sentimentos dúbios presentes no ser humano, visível em um uso consciente da linguagem, um trabalho estético de lapidação dos versos a partir da colocação da palavra exata, sonora e imageticamente.

O quereres e o estares sempre a fim  
Do que em mim é de mim tão desigual

Faz-me querer-te bem, querer-te mal  
Bem a ti, mal ao queres assim  
Infinitivamente pessoal  
E eu querendo querer-te sem ter fim  
E, querendo-te, aprender o total  
Do querer que há e do que não há em mim

Na última estrofe é possível observar mais uma característica barroca. Caetano Veloso marcheta as palavras para criar uma ilusão ótica (dos sentidos e da compreensão), a partir do uso repetido, mas com semânticas distintas, de “querer”, assim como o uso da segunda pessoa e a exacerbação fonética da consoante “d” e “t”, que criam essa atmosfera ludibriante, uso de técnicas e truques de perspectiva, o *tromp l’oeil* do artista, como aponta Sarduy, comparando o barroco a marchetaria.

A marchetaria, *citação*, justaposição de texturas diversas, de veios diferenciados, jogo de contornos precisos, sem relevos: mimesis barroca. O que aparece na marchetaria pela adição de segmentos de grãos diferente, mais do que profundidade da paisagem, ou volume dos frutos, é o artifício envernizado do *tromp l’oeil*; fingindo denotar uma outra figura, a marchetaria expõe a sua própria organização convencional de representação (Sarduy, 1988, p. 54).

Coutinho (1994, p. 285) afirma: “O Brasil mental nasceu pela mão barroca dos jesuítas”. Segundo o autor, o barroco brasileiro predomina na poesia lírica, satírica, religiosa, erótica, encomiástica e laudatória. Essas características estéticas, como o próprio autor afirma, um processo de descolonização contínuo, aportam na música brasileira, em compositores como Caetano Veloso. As estratégias estéticas barroquizantes são, ao mesmo tempo, uma resposta ao processo de contrarreforma, nesse sentido, uma contra-conquista, assim como um enlace de todas as influências herdadas desse processo que amalgama culturas, símbolos, signos, religiões, estéticas, estruturas. É o espírito (des)conciliador e da fusão dos contrários.

Pensar a arte na América Latina, e mais especificamente no Brasil, é perpassar, de toda forma, pela discussão de como se digere todas essas heranças e como acontecem os processos decoloniais. Coutinho termina o pequeno ensaio sobre *Barroco e mestiçagem* reiterando a construção da identidade brasileira a partir dessa digestão do outro:

Portanto, em conclusão, o que singulariza a civilização das Américas espanhola e portuguesa, o que fornece dinâmica de suas literaturas é a mestiçagem, que lhes propicia também uma fisionomia peculiar, própria, diferente da européia. Essa é a nossa contribuição específica, e que nos dá identidade nacional, não nos deixando ser simples continuação de raízes européias. Nós nos fizemos

“outros”, graças à mistura, à miscigenação e a aculturação (Coutinho, 1994, p. 224).

O barroquismo é, de toda forma, uma estrutura estética de resistência, uma forma de mesclar, amalgamar todas essas influências afro-indígena-europeias em uma geleia geral brasileira. De resistência ao que é clássico, ático, ao que é retilíneo, horizontal e previsível. Outras palavras garantidas por esses outros dizeres e fisionomias. Caetano, por sua vez, nascido em berço barroco-baiano, ousava em suas canções uma poética híbrida, uma guitarra elétrica e uma referência João gilbertiana, um universo global por ser mestiço, híbrido, consciente.

### **Dobras barrocas na cidade polifônica Sampa**

Já na canção *Sampa*<sup>4</sup>, Caetano Veloso promove uma representação elíptica-barroca da cidade de São Paulo, uma cidade polifônica, que se dobra e se desdobra ao infinito, a cidade que é o “avesso, do avesso, do avesso, do avesso”.

São Paulo é representada em figuras que descortinam imagens plurais, multivocais, multitemporais, multiestéticas, seja no cruzamento das avenidas, cujos nomes já trazem essa referência do encontro da tradição indígena-católica com o caos moderno, seja na oposição a Antônio Carlos Jobim e à representação do feminino linda e cheia de graça. São Paulo nessa canção é o cruzamento, a mestiçagem, a polifonia, é a poesia concreta das esquinas, da deselegância discreta das meninas, é Rita Lee e sua devoração antropofágica, é o começo, é o desconhecido. Além disso, é também, em outra face, a representação da dor, das pessoas oprimidas, nas ruas e favelas, é representação-contrastante das coisas que erguem e destroem coisas belas. Caetano Veloso apresenta na canção o abismo do desconhecido, o encontro com o labirinto neobarroco representado na cidade cosmopolita de São Paulo.

Alguma coisa acontece no meu coração  
Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João  
É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi  
Da dura poesia concreta de tuas esquinas  
Da deselegância discreta de tuas meninas

Ainda não havia para mim Rita Lee  
A tua mais completa tradução  
Alguma coisa acontece no meu coração

---

<sup>4</sup> Canção do álbum *Muito - Dentro da estrela azulada*, lançado em 1978.

Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João  
Quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto  
Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau gosto  
É que Narciso acha feio o que não é espelho  
E à mente apavora o que ainda não é mesmo velho  
Nada do que não era antes quando não somos mutantes  
(Velo, Caetano. *Sampa*. In: Muito - dentro da estrela azul; Philip Records; 1978)

Caetano Veloso recupera em *Sampa* um estilo bossa-nova, mesclado ao choro, principalmente quando se observa o violão 7 cordas e seus bordões tradicionais (observados na gravação original de 1978), para tocar em uma complexidade brasileira, que ora está representada na complexa harmonia bossanovista e todo seu arcabouço teórico-musical, ora na representatividade popular do estilo choro. Uma complexidade antropofágica, plural, caótica, polifônica. Não podia ser mais apropriado que essa demonstração barroca do uso melódico e harmônico da bossa-nova em contraste com a visão labiríntica, profusa da cidade de São Paulo apresentada na letra da canção. Segundo o próprio Caetano, a canção de Paulo Vanzolini *Ronda* teria sido uma das inspirações para composição de *Sampa*. Caetano parece incluir em frases melódicas referências claras à *Ronda*, principalmente quando do verso: “só quando cruza a Ipiranga com a avenida São João”.

*Sampa*, assim, agencia em sua letra uma série de referências que compõem esse cenário de muitas vozes, cenário polifônico e multifacetado. Desde a poesia concreta, à oposta deselegância feminina paulista frente à Garota de Ipanema carioca, passando por Rita Lee, por Narciso e os Mutantes, até voltar aos irmãos Campos no verso: “eu vejo surgir teus poetas de campos, espaços”; e citar José Agrippino de Paula e seu livro *Panamérica*. A cidade de São Paulo é apresentada na canção como esse caldeirão de matizes tradicionais e contemporâneos, esse misto neobarroco, uma cidade-contraste *chiaroscuro*, o labirinto de vozes, de ruas, de impressões e afetos. São Paulo extravasa a condição de cidade e é poesia, é um cruzamento, um labirinto, uma encruzilhada, um (des)encontro do Ipiranga e o santo João, é o encontro barroco, mestiço, amalgamado.

As descrições sobre a cidade, que agenciam símbolos, personalidades, movimentos, antagonismos, em um jogo elaborado de intertextualidades, compõem o banquete barroco em *Sampa*. As imagens agenciadas na canção, como a poesia concreta e os irmãos Campos, são conexões, são adições, sobre o que é a cidade, que se dobras em referências e se desdobram em imagens poéticas referenciais na canção e para a

cidade, dobras que tendem ao infinito, “Panamérica de Áfricas utópicas”. As definições ocorrem a partir de elementos complexos, são tradições, heranças, Ipiranga, São João e, ao mesmo tempo, elementos contemporâneos, como a poesia concreta, elementos que tendem a ruptura circular e se projetam ao infinito. Sobre o barroco e as dobras ao infinito temos:

O Barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não pára de fazer dobras. Ele não inventou essa coisa: há todas as dobras vindas do Oriente, dobras gregas, romanas, românicas, góticas, clássicas... Mas ele curva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do Barroco é a dobra que vai ao infinito (Deleuze, 1991, p. 13).

Embora Deleuze não se valha de práticas artísticas latino-americanas para teorizar sobre a dobra, como ela foi potencializada pelo barroco e este foi transplantado pelos ibéricos, é possível notá-la nas Américas. Quando Sarduy (1972) trata de proliferação, trata também de acúmulo de dobras, operação que existe na arquitetura, na pintura, na literatura e na música. Dobrar é acumular. Deleuze (1991) diz que o barroco não inventou a dobra, mas deu a ela possibilidades infinitas de análise e percepção. Na nota de rodapé 26 (terceiro capítulo da parte I) da edição citada de *A dobra*, o filósofo francês afirma que o traço operado pelas dobras permite até mesmo a constatação de um barroco muçulmano, citando as fotografias de Clérambaut de mulheres marroquinas. Portanto, é possível enxergar a dobra também nas Américas, território de acumulações, de *horror vacui*, de mestiçagens, de tensão.

O composto, a constelação de personalidades, movimentos, avenidas, pobreza, que são na canção adjetivos para explicar a cidade, são também vozes que, como dito acima, se desdobram nas referências que cada uma carrega consigo: seja a poesia concreta, Rita Lee e sua completa tradução, seja Panamérica, ou os Novos Baianos.

É possível, dessa maneira, falar sobre o uso metafórico do termo polifonia, agenciado anteriormente pela música. O antropólogo Massimo Canevacci lançou em 2011 a segunda edição do livro intitulado *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana* no qual ele alicerça sua discussão nas bases das características do conceito de polifonia. Assim, sua trajetória metodológica, a exemplo da

epígrafe de Walter Benjamin<sup>5</sup> que escreve sobre o modelo de compreensão de Paris partir do *flâneur*, é guiada pelo perder-se na cidade. Canevacci tenta estabelecer relações entre as múltiplas vozes que compõem a cidade de São Paulo, a pluralidade dispersiva com que as informações são oferecidas, estimuladas, em uma cidade metrópole, cosmopolita, para compor um mapa sócio-espacial da cidade, um mapa que aponta a cidade polifônica.

O autor realiza a pesquisa na cidade de São Paulo e dedica um capítulo, intitulado “Futurismo Urbano e antropologias mutantes”, a entender as possíveis vozes que compõem essa metrópole. Inicia buscando compreender a força das *três raças tristes* no contexto contemporâneo pós-Semana de Arte Moderna (menção a Paulo Prado e seu ensaio de 1928, intitulado “Retratos do Brasil: Ensaio sobre a Tristeza Brasileira”) e A “superação” das tensões oriundas desse “convívio” no período da colonização. Assim, Massimo Canevacci (2011, p. 60) afirma:

É extremamente significativa essa peculiaridade paulista, que interpreta o primeiro Futurismo italiano refutando as tendências racistas (civilização das máquinas = não civilização dos bárbaros) que já haviam manifestado mesmo antes da Segunda Grande Guerra. Apresentando uma coerência maior do que a do movimento original, afirma-se assim um Futurismo multiétnico e multicultural que requer a destruição do centralismo opressivo, imutável e etnocêntrico no mundo “clássico” e, portanto, também do “colonizado”.

Esse tecido “multi” compõe essa característica de dobra polifônica da cidade de São Paulo, as muitas vozes étnicas, heranças dos processos históricos, os muitos tempos dentro do presente, e esse paradoxo identitário, polifônico, que une a tradição e o contemporâneo. São Paulo, para Caetano Veloso, é essa “caosmologia” criativa neobarroca, a cidade utópica-entrópica, a cidade que se dobra e se desdobra, e se redobra novamente, o avesso, do avesso, do avesso, do avesso. A sobreposição de vozes que se somam na descrição da cidade é esse tecido barroco, costurado por Caetano Veloso e suas impressões.

### **Um fim a fim de ser**

Caetano Veloso, atualmente com 83 anos, com uma discografia que compreende mais de 40 álbuns lançados, continua contemporâneo. Sua poética continua gritando

---

<sup>5</sup> Não saber se orientar numa cidade não significa muito. Perder-se nela, porém, como a gente se perde numa floresta é coisa que se deve aprender a fazer (Benjamin *apud* Canevacci 2011, 257).



“setecentas mil vezes, silenciando em respeito ao transe num êxtase”, continua amalgamando heranças e tradições com forças contemporâneas. Em 2021, no seu mais recente trabalho intitulado *Meu Coco*, décimo terceiro álbum de estúdio, apresenta doze canções inéditas. Em uma das canções, intitulada *Sem samba não dá*, Caetano Veloso nos dá mais elementos para compreendê-lo sob o viés barroco. A canção apresenta o resultado híbrido, mestiço, da brasilidade: “Tem sambanejo, pagobrejo, tem Ferrugem, tem Glória Groove, tem Mc Cabelinho, tem Baco Exu do Blues”, construções amalgamadas, resultados de processos de dis(tensão), de processos de deglutição, antropofágicos.

Do início ao fim, a pena musical de Caetano Veloso demonstra uma aproximação com os traços estilísticos do estilo barroco, sentido e pensado como uma constante cultural, recuperados pela poética gregoriana e trazidos à modernidade tropicalista. No compasso de suas letras, conforme foi sendo analisado neste texto, os recursos da escrita barroca nas três canções foram usados de forma magistral pelo compositor, atuando *pari passu* letra e música, poesia e canção.

## **Bibliografia**

- CAMPOS, Haroldo de. 2013. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva.
- CANEVACCI, Massimo. 2011. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. Traduzido por Cecília Prada. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel.
- COUTINHO, Afrânio. 1994. *Do Barroco*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Tempo Brasileiro.
- DELEUZE, Gilles. 1991. *A dobra*. Leibniz e o Barroco. Campinas: Papirus.
- ECHEVERRÍA, Bolívar. 1998. *La modernidad de lo barroco*. Buenos Aires: Ediciones Era.
- JOSEF, Bella. 1982. *História da Literatura hispano-americana*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Alves; Brasília: Instituto Nacional do Livro.
- JULIÃO, Rafael. Triste Bahia: Caetano Veloso e o caso Gregório de Matos. *Terceira Margem*, v. 21, n. 36, jul-dez 2017, pp. 165-198.
- LEZAMA LIMA, José. 1988. *A expressão americana*. Tradução, introdução e notas de Irlema Chiampi. São Paulo: Brasiliense.
- LIMA, Samuel Anderson de Oliveira. 2016. *Gregório de Matos: do Barroco à Antropofagia*. Natal: EDUFRN.
- MAIA, Leandro Ernesto. 2019. *Quereres de Caetano: a canção como literatura expandida*. 2019.
- <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiEvs2nocD8AhUzrJUCHTxnB8YQFnoECA8QAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.seer.ufrgs.br%2Forganon%2Farticle%2FviewFile%2F96639%2F55698&usg=AOvVaw24BedEUGhmFrW67KD7olDU>.



- PERRONE, Charles A. 1984. "De Gregório de Matos a Caetano Veloso e 'Outras palavras': barroquismo na música popular brasileira contemporânea". *Revista Iberoamericana*, v. L, n. 126, Enero-Marzo.
- SARDUY, Severo. 1979. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva.
- SARDUY, Severo. 1988. *Barroco*. Traduzido por Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- VELOSO, Caetano. 1997. *Antropofagia*. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras.
- VELOSO, Caetano. 1999. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.

**Data de submissão: 12/02/2026**

**Data de aceite: 08/04/2026**