

A Refazenda de Gilberto Gil: uma interpretação

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: ST-06 - Música Popular e Interdisciplinaridade

Vinícius Rangel Souto

Universidade Estadual de Campinas – viniciusrsouto@gmail.com

Resumo. O presente trabalho realiza uma análise e propõe uma interpretação da canção *Refazenda* de Gilberto Gil, localizada no álbum homônimo de 1975 do compositor. Parte-se da proposição de que o álbum *Refazenda* pode ser lido a partir de seus textos musicais pela via da atualização do discurso de um imaginário de sertão sob a perspectiva da contracultura. Procura-se demonstrar como Gil mobilizou essas referências e as sintetizou na faixa-título do álbum, a partir de uma análise dos materiais sonoros e poéticos da canção.

Palavras-chave. *Refazenda*. Gilberto Gil. Sertão. Contracultura. Análise de canção.

Title. *Gilberto Gil's Refazenda: An Interpretation*

Abstract. The present article analyzes and proposes an interpretation of the title track song *Refazenda* by Gilberto Gil, released in the composer's 1975 album. It starts from the understanding that the *Refazenda* album can be read from its musical texts by means of updating the discourse of an imaginary “sertão” (Brazil's backcountry region/culture) under the perspective of counterculture. The study seeks to demonstrate how Gil mobilized these references and synthesized them in *Refazenda's* phonogram, based on an analysis of the song's musical and poetic materials.

Keywords *Refazenda*. Gilberto Gil. *Sertão*. Counterculture. Song Analysis.

1. Introdução: refazendo o percurso

Gilberto Gil nasceu em Salvador (BA) em 1942, mas antes mesmo de completar um mês de vida já se mudara com a família para Ituaçu (BA), município do interior do estado que, de acordo com o censo de 1950, tinha menos de 900 habitantes e ainda não contava com luz elétrica. É nesse meio rural, ao pé da Chapada Diamantina, onde Gilberto Gil viveu até os nove anos de idade, época que ele rememora: “Nesse ambiente começamos a crescer, eu e minha irmã. Tinha quintal com pé de fruta-pão, jaqueira, mangueira, goiabeira, abacateiro” (GIL, ZAPPA, 2013, p. 15-16).

É também nessa primeira infância que Gilberto Gil, através das rádios, entra em contato com a música de Luiz Gonzaga, que o levaria a estudar sanfona anos mais tarde, já na adolescência em Salvador. Sobre suas referências musicais, Gil aponta Gonzaga como a maior delas: “Esse ganhou de todo mundo. Ele era muito pop, com aquela roupa e aquela sanfona. *Diferente de tudo e ao mesmo tempo muito próximo*” (GIL, ZAPPA, 2013, p.36, grifo nosso). Quando diz “diferente de tudo”, Gil parece se referir ao caráter inventivo e inovador de Gonzaga, que teve papel “fundamental para que o baião se tornasse um segmento

da indústria fonográfica a partir da década de 1940” (CÔRTEZ, 2014, p.195). Por sua vez, o “ao mesmo tempo muito próximo” pode ser entendido, entre outros fatores, a partir das representações simbólicas comunicadas através de Luiz Gonzaga em suas canções e sua imagem característica de sertanejo, discursos que encontram reverberação na realidade vivenciada por Gil em seus primeiros anos de vida.

No trabalho intitulado “Metáforas do sertão: linguagens da cultura na música de Luiz Gonzaga”, Vieira (1992) aponta que o sertão, revelado a partir das canções de Gonzaga, se refere mais a um lugar sociocultural do que propriamente a um espaço físico. Luiz Gonzaga canta esse lugar, narrando sua cultura sertaneja característica. Nas palavras de Vieira: “analisando-a [música de Gonzaga], pode-se descobrir como é imaginada, coletivamente, a vida social do sertão (VIEIRA, 1992, p. 134).

Sobre as canções de Luiz Gonzaga, Albuquerque Junior (1994) situa o papel do compositor na construção de uma narrativa do Nordeste brasileiro entendido como o “espaço da saudade”, marcado sobretudo pelo processo migratório: “O tema da saudade é constante em sua música. Saudade da terra, do lugar, dos amores, da família, dos animais de estimação, do roçado” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1994, p. 223).

Pode-se dizer que Gil habitou esse *espaço da saudade*, por ser ele mesmo um migrante. Por migrante compreende-se, no caso de Gilberto Gil, não somente o sujeito que se vê impelido a deixar o Nordeste em busca de oportunidades de emprego mais ao sul do país – movimento que realizou em 1965 para trabalhar na *Gessy-Lever* em São Paulo, recém-formado no curso de administração de empresas – como também o exilado político que, pelo período de três anos, teve que deixar o Brasil (GIL, ZAPPA, 2013, p.86 /145).

Entre os anos de 1969 e 1972, Gilberto Gil viveu em Londres, após ser preso e exilado pelo governo militar ditatorial. O período do exílio foi marcado, sobretudo, pelo contato estreito que Gil estabelece com a efervescente cena da contracultura londrina e suas reivindicações comportamentais. Carvalho (2013) posiciona a contracultura como referência fundamental que Gil incorpora ao seu trabalho no pós-exílio:

As canções de temática contracultural são a maior herança do exílio londrino. Todo o caminho posterior do artista será no aprofundamento de perguntas filosóficas de alguma forma relacionadas à atmosfera espiritual da contracultura: uma vontade de inquirir tanto a ciência quanto o mistério na busca por possibilidades mais libertárias de existir. (CARVALHO, 2013, p.226)

Luiz Carlos Maciel foi um filósofo e jornalista que vivenciou, pensou e escreveu a respeito da contracultura, como experienciada no Brasil. Segundo Maciel, a contracultura pode ser compreendida como um movimento/comportamento, que se deu em contextos e em âmbitos diversos, cujo propósito era a redefinição dos valores socialmente institucionalizados, tendo a liberdade como referência. O *drop-out*, “cair fora” em tradução literal do autor, era a conduta característica da contracultura: “Você “cai fora” do mundo organizado tal como ele se apresenta para criar um outro mundo. [...] Um mundo onde possa ser feita uma saudável subversão total de todos os valores” (MACIEL, 2007, p.70-71).

Dentre os comportamentos que caracterizaram a contracultura, destacam-se aqui – por estarem repercutidos em *Refazenda*, como veremos adiante – a adoção de práticas oriundas de filosofias orientais e o uso deliberado de drogas psicodélicas.

Se você controlar o pensamento através da ioga, meditação, um pouquinho de macrobiótica ajuda, talvez um alucinogenozinho de vez em quando... Isso tudo dá uma força, mas a decisão final pela conquista da própria espontaneidade, fica por conta da força da sua vontade. (MACIEL, 2007, p.75)

Retornando a Gilberto Gil, após situá-lo nesses dois tempos e espaços distintos, parte-se para o *Refazenda*, álbum localizado na convergência da *retomada* com a *renovação*:

[*Refazenda*] Então é um disco de reentrada. O título também dá essa dimensão: uma retomada, uma reconstituição uma reprodução, um ré... o ré nesse sentido de restauração, renovação, transformação. Mas também de recuo, uma marcha à ré em um certo sentido, pra voltar lá atrás, pra visitar etapas anteriores da minha formação musical. (GIL, s.d. Som do Vinil - Canal Brasil, 2012)

2. *Refazenda*, o álbum

Refazenda é o título do álbum de estúdio lançado por Gilberto Gil em 1975. O álbum inaugurou o que veio a ser conhecido posteriormente como a *Trilogia Ré*, junto a *Refavela* (1977) e *Realce* (1979). É possível identificar ao longo do álbum duas temáticas centrais estruturantes de sua narrativa, que podem ser sintetizadas pelo significante *interior*¹. Em uma primeira acepção, o interior é entendido como a geografia, o lugar e sua respectiva cultura particular. Nessa perspectiva, Gil se dirige às suas origens no sertão da Bahia, movimento evidenciado a partir de canções como *Lamento sertanejo*, *Jeca Total*, *Tenho sede* e *Ê, povo, ê*. Já na segunda possibilidade de significação, o interior é compreendido como o pessoal, o íntimo, o autoconhecimento do indivíduo. Essa perspectiva se revela no decorrer do *Refazenda* em composições tais como *Retiros espirituais* e *Meditação*.

A capa do *Long-Play* (LP) ilustra de maneira esclarecedora essas duas referências no álbum. No quadrado com lados de 31cm que envolve o vinil, vê-se uma montagem na qual Gil, vestido de quimono azul, segurando uma tigela de comida macrobiótica e sentado em posição de lótus, se encontra ao centro, atado a uma malha de múltiplas referências presas a uma rede de pesca. Dentre essas imagens enredadas por Gil na capa, encontram-se fotos de alguns de seus filhos, flores, frutos, animais, além de uma igreja e construções bem simples, referências que aludem à sua origem no sertão da Bahia.

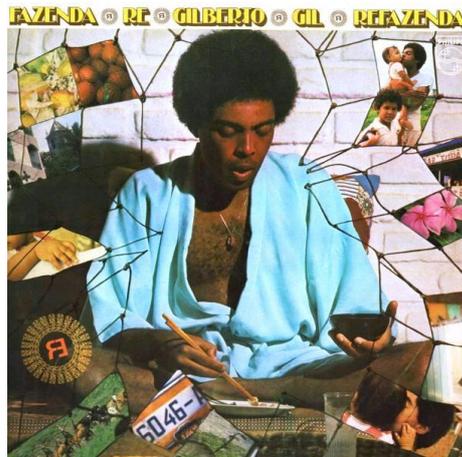


Figura 1: capa do álbum *Refazenda*

Fonte: Site oficial de Gilberto Gil: <https://gilbertogil.com.br/producoes/detalhes/refazenda/>

Na contracapa do álbum, por sua vez, aparecem retratados um caminhão, um poste de rede elétrica e uma máquina. Vê-se também atabaques, Gil meditando e fotos de músicos que participaram do *Refazenda*, tudo sobre o fundo onde jaz um mar imponente. As referências expressas na contracapa aparecem atadas à mesma rede que figura do lado oposto.



Figura 2: Contracapa do álbum *Refazenda*

Fonte: ARAÚJO, 2018, p.15

Os signos visuais das capas do álbum anunciam a jornada para os interiores, do sertão e de si mesmo. Sobre a arte da capa, Gil discorre em entrevista a Bené Fonteles:

Aos garimpos da alma, do espírito; às leituras sobre o mundo oriental; ao contato com as várias tradições religiosas e outros tantos movimentos que acabaram dando naquela capa do *Refazenda*. Está tudo refletido ali, na trama da rede onde figura a família, a casa, o poste de eletricidade com o transformador, o sentido de reverência ao moderno com um preito de gratidão ao mundo *fáustico* [...]. (FONTELES, 1999, p.152)

Essa fala de Gil evidenciando a sobreposição de signos conduz a mais uma referência importante para a compreensão do *Refazenda* e sua poética: o tropicalismo.

O movimento tropicalista, a partir de uma linguagem fragmentada que incorporava elementos não só musicais como também da literatura, do teatro, do cinema e da cultura de massa, explorou artisticamente o amálgama e a justaposição de dicotomias, tais como tradição/modernidade, urbano/rural (FAVARETTO, 2000, p.31-32).

Para pensar essa relação dicotômica do moderno/tradicional, cara não somente ao tropicalismo, mas também ao álbum *Refazenda* – como se identifica na relação capa/contracapa – recorre-se novamente ao texto de Albuquerque Junior:

Ao colocar em relação elementos considerados díspares e diferentes, ela [a alegoria tropicalista] obriga a repensar as identidades e os lugares cristalizados para cada objeto, a repensar as próprias convenções imagéticas e discursivas que os inventou. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1994, p.371)

Tem-se então, enquanto procedimento poético no tropicalismo, a sobreposição de temporalidades e signos diversos, abertos a múltiplas interpretações. O movimento de dirigir-se ao passado e trazer à discussão questões da formação de uma identidade nacional complexa, deu-se pela via do reatualizar, como aponta Albuquerque Junior:

Este rompimento com o passado, realizado pelos tropicalistas, não se dá, no entanto, através da simples recusa e do escárnio, mas, dá-se através da reatualização de suas possibilidades no interior do presente. (*ibidem*, p.371)

Revisitar o passado a fim de atualizá-lo a partir das concepções do contemporâneo é também o procedimento poético a que Gilberto Gil recorre em *Refazenda*, álbum considerado por ele mesmo reflexo de sua “plenitude tropicalista”:

Depois que fui para Londres, depois que compreendi o ideário tropicalista, depois que passei por Rogério Duprat, pelos Mutantes, depois que me encontrei com o *rock* inglês e com o jazz impressionista de Miles Davis. Depois de passar por tudo isso é que instalei confortavelmente dentro de mim uma ambição inovadora, mais incisiva, mais clara, que vai se refletir nos meus discos posteriores, em *Expresso 2222*, em *Refazenda*, em *Refavela*. Aí é que está minha plenitude tropicalista. (OLIVEIRA, GIL, 2015, p.183-184).

Cabe destacar que não se pretende, dentro dos limites deste texto, discutir as aproximações e/ou diferenciações estéticas e políticas entre as produções tropicalistas de Gil e o álbum *Refazenda*. O álbum de 1975 está localizado em uma realidade sociopolítica distinta daquela do movimento tropicalista do final da década de 1960, e, por consequência, apresentam diferenças entre si. O intuito ao evocar aqui essa breve reflexão sobre o tropicalismo respalda-se na apropriação do procedimento poético da atualização de discursos, do refazer para ressignificar, comum ao objeto aqui em análise.

No caso do *Refazenda*, especificamente, a revisita/revisão é feita a uma narrativa de sertão, seus modos de vida, sua gente, sua cultura particular, sua música, *refazendo tudo* através das lentes da contracultura.

Segue-se, enfim, para a análise da faixa que também intitula o álbum, buscando evidenciar, a partir da revisão de conceitos estabelecida, o que está sendo refeito e como.

3. *Refazenda*, a canção

A fim de organizar a metodologia para a análise, faremos primeiramente uma breve descrição dos principais pontos do fonograma, para, em seguida, propor interpretações².

Em relação à forma musical, identificam-se duas partes (A e B) que são intercaladas ao longo do fonograma e estruturadas, respectivamente, a partir de dois *ostinatos* realizados ao violão³.

O primeiro ostinato (O1), em Ré maior, compõe as partes A:

deixar as notas soarem...



Violão ovation

Contrabaixo

Figura 03: Ostinato em Ré maior (O1)

O segundo ostinato (O2), que compõe as partes B, estrutura-se em Ré dórico:



deixar as notas soarem...

Violão ovation

Contrabaixo

Figura 04: Ostinato em Ré dórico (O2)

Em relação à estrutura formal, a canção é organizada como segue:

Introdução	A1	A2	B1	A3	B2	Interlúdio / <i>Coda</i>
4 compassos sobre O1 + 4 compassos sobre O2	8 compassos sobre O1	8 compassos sobre O1	8 compassos sobre O2	8 compassos sobre O1	8 compassos de O2	4 compassos sobre O1 + 4 compassos sobre O2

Tabela 01: Estrutura formal da canção *Refazenda* (1975)

O esquema apresentado acima é executado integralmente duas vezes no fonograma. Apenas durante a introdução e no interlúdio/*coda*, há uma pequena variação de O1, onde aparece também, de forma pontual, a nota Si bemol. Essas notas são reforçadas pelo acordeon de Dominginhos:

A partir das Figuras 03 e 04, observa-se que a linha executada pelo contrabaixo não se altera com a passagem do modo maior para o menor, já que é constituída pelos graus 1, 2 e 4, comuns a ambos. No fonograma, em alguns momentos das partes B, há uma pequena variação da linha com a repetição da nota Ré:



Figura 06: Variação do contrabaixo em O2

Ainda sobre a linha do contrabaixo, sua figuração rítmica é elaborada em um padrão de 3+3+2, que, de acordo com Côrtes (2014, p.206), é uma das acentuações recorrentes no “jogo de fole” característico do “sotaque” do baião de Luiz Gonzaga.



Figura 07: Sanfona e zabumba – padrão 3+3+2 na “levada” da sanfona. (CÔRTEZ, 2014, p.206)

Em relação ao material melódico, destaca-se o uso de notas repetidas em toda a canção:



Figura 08: *Refazenda* – trecho da melodia sobre O1



Figura 09: *Refazenda* – trecho da melodia sobre O2

Na Figura 09, optou-se por transcrever também a linha do arranjo executada pelas cordas por conta da caracterização do modo dórico através do repouso na nota Si natural. Com a transcrição dos outros elementos que compõem o plano melódico-harmônico da parte B, evidencia-se a possibilidade de interpretação do ostinato (O2) como uma cadência plagal no modo dórico implícita:

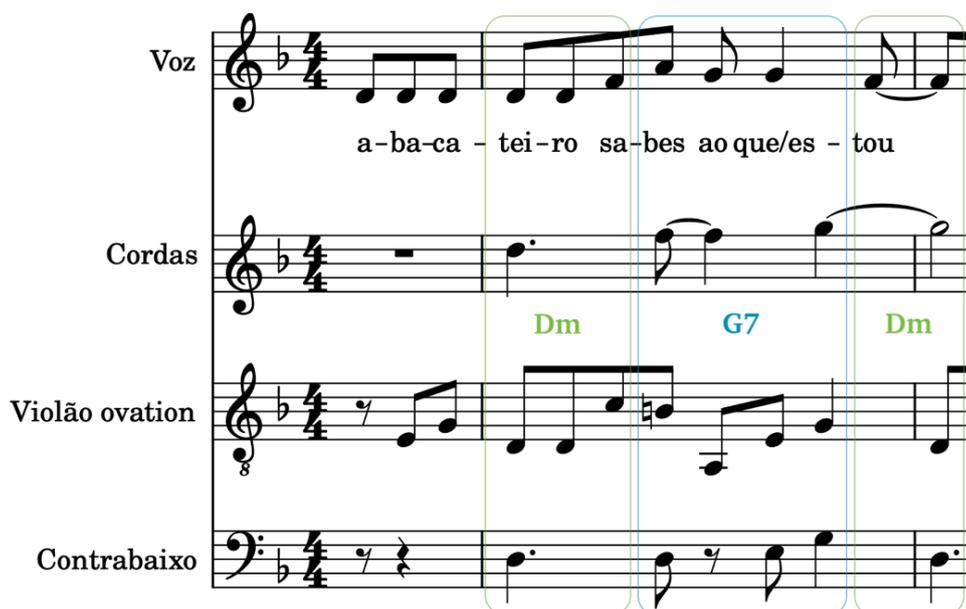


Figura 10: *Refazenda* – Cadência plagal dórica - trecho da melodia sobre O2

Cabe observar também que a melodia construída sobre O2 (Figura 09) possui alguns deslocamentos rítmicos (antecipações), ao contrário do que ocorre com a melodia sobre O1. Esse fato se reflete diretamente na métrica da letra, a ser investigada na sequência.

Refazenda – Gilberto Gil

Abacateiro, acataremos teu ato
nós também somos do mato
como o pato e o leão
Aguardaremos, brincaremos no regato
até que nos tragam frutos,
teu amor, teu coração

A1

Abacateiro, teu recolhimento é, justamente,
o significado
da palavra temporão:
enquanto o tempo não trazer teu abacate
amanhecerá tomate
e anoitecerá mamão.

A2

Abacateiro, sabes ao que estou me referindo
porque todo tamarindo tem
Seu agosto azedo,
cedo, antes que o janeiro
doce manga venha ser também

B1

Abacateiro, serás meu parceiro solitário
nesse itinerário
da leveza pelo ar
Abacateiro, saiba que na *Refazenda*
tu me ‘ensina’ a fazer renda
que eu te ensino a namorar

A3

Refazendo tudo
Refazenda
Refazenda toda
Guariroba

B2

Um primeiro ponto a se destacar na estrutura da letra diz respeito à métrica dos versos. As partes A são formadas regularmente por duas estrofes de 3 versos (tercetos), sendo o primeiro deles alexandrino (12 sílabas poéticas), e, os outros dois, redondilhas maiores (7 sílabas poéticas)⁴:

A/ba/ca/**tei**/ro/ a/ca/**ta**/re/mos/ teu/ **a**/to – 12

nós/ tam/**bém**/ so/mos/ do/ **ma**/to – 7

co/mo_o/ **pa**/to_e/ o/ le/**ão** – 7

As seções B são construídas em contraste às seções A. Isso se dá não somente em termos harmônicos, mas também em relação à métrica. Em B, os versos são livres em concordância com os deslocamentos rítmicos da melodia já apontados.

Há diversos outros recursos poéticos que são utilizados por Gil na canção, tais como rimas, aliterações e assonâncias, que não serão destacados aqui por não influenciarem diretamente a interpretação a que se propõe este artigo.

4. (Re)interpretações

Tendo como ponto de partida os materiais levantados com a análise realizada anteriormente, propõe-se interpretações desses múltiplos textos, a fim de compreender a *Refazenda* de Gilberto Gil. Começemos, pois, com a letra da canção.

Há na letra de *Refazenda* a evocação de diversas imagens que remetem à natureza. O narrador tem o abacateiro como interlocutor, de quem se aproxima a partir da identificação de uma origem (“*nós também somos do mato*”) e um destino (“*serás meu parceiro solitário / nesse itinerário*”) em comum. Reconhecendo-se também como fruto da natureza, o narrador, em tom de consentimento (“*acataremos teu ato*”), se vê permeado por essa temporalidade pré-determinada (“*enquanto o tempo não trouxer teu abacate*”) e invariavelmente cíclica (“*amanhecerá tomate e anoitecerá mamão*”⁵).

Na narrativa, os elementos opostos são apresentados em uma perspectiva de complementaridade, não de exclusão. O tamarindo azedo de agosto precede a doce manga de janeiro, e assim se alternam, circularmente. Nesses mesmos versos (“*seu agosto azedo, cedo, / antes que o janeiro / doce manga venha ser também*”) pode-se perceber a noção de complementaridade sendo evocada também no nível da linguagem poética com o anagrama *cedo x doce*.

Ao longo da narrativa da canção, paira a perspectiva de o narrador estar se dirigindo a ele mesmo. Isso se dá não somente tendo em vista a impossibilidade do diálogo com o abacateiro, como também pela inferência de que seu interlocutor já conhece o que está sendo dito (“*abacateiro, sabes ao que estou me referindo*”).

No diálogo com o abacateiro, o narrador busca refazer-se a si mesmo a partir da compreensão da impermanência, do *continuum* da alternância dos opostos que rege a vida. Esse pensamento está em concordância com preceitos comuns às filosofias orientais, recuperados pela contracultura no ocidente a partir da década de 1960, como visto. Sob a ótica da contracultura, pode-se compreender também toda a liberdade poética, semântica e gramatical, da qual Gil faz uso em *Refazenda*. A respeito do processo de composição da canção, Gil comenta em seu *site*⁶ oficial:

O período em que compus a canção é permeado pelo *nonsense* ou o que o tangenciasse; por um despudor audacioso de brincar com as palavras e as coisas; por um grau de permissibilidade, de descontração, de gosto pela transgressão do gosto. É uma fase muito ligada aos estados transformados de consciência, pelas drogas, e a consequente multiplicidade de sentidos e não-sentidos. (GIL, s.d, *site* oficial.)

A aparente falta de estrutura semântica na letra contrasta-se com a regularidade métrica dos versos. Em um nível interpretativo, pode-se dizer que a métrica regular das partes A está de acordo com a temporalidade do interlocutor de Gil na canção, o abacateiro. A cadência organizada e reiterada dos versos remete ao movimento cíclico e constante da natureza. Essa temporalidade circular também está expressa na harmonia, que intercala os modos maior e menor sistematicamente.

Contudo, como apontamos nas Figuras 08 e 09, a linha do contrabaixo informa que há algo que perdura apesar das alternâncias. Ao permanecer com as notas e a figuração rítmica constante durante o fonograma, o contrabaixo, que remete às acentuações rítmicas características do baião, pode ser interpretado como uma continuidade, ainda que com outra “roupagem”. Para refazer o imaginário de um sertão, é preciso reconhecer e dialogar com quem o fez.

As referências à cultura do sertão vão para além das imagens da letra já comentadas e se manifestam também através de outros discursos. Um primeiro a se destacar corresponde à métrica dos versos. Em seu *site*, Gil comenta:

Os versos foram feitos antes da música, obedecendo a um ritmo que eu tinha na cabeça. Para o primeiro, escolhi o alexandrino, um dos preferenciais do cantador

nordestino, pois queria *a priori* uma canção com esse direcionamento *country*. (GIL, s.d., *site oficial*)

A recorrência das redondilhas maiores presentes na canção também alude à cantoria nordestina, que explora amplamente esse tipo de verso (SAUTCHUK, 2009, p.05). Para exemplificar sem fugir do fonograma em análise, podemos recorrer à própria citação do cancionista popular trazida por Gil em *Refazenda*:

Tu/ me_en/si/na_a /fa/zer/ **ren**/da – 7

Que_eu/ te_en/si/no_a/ na/mo/**rar** – 7

A instrumentação do fonograma também remete a referências do sertão, sobretudo com a presença de Dominginhos. Além de evocar a figura de Luiz Gonzaga por meio do timbre característico da sanfona, Dominginhos tem participação fundamental no álbum *Refazenda* também como compositor. As faixas *Tenho sede*, em parceria com Anastácia, e *Lamento Sertanejo*, parceria com Gil, são de sua autoria.

No artigo “Dominginhos e a “invenção” do Nordeste cosmopolita”, Alonso e Visconti (2018) traçam um breve histórico da vida e carreira do sanfoneiro, ressaltando em sua trajetória a capacidade de transitar com fluência por diversos estilos:

Um sanfoneiro tradicional, oriundo do forró de Luiz Gonzaga, excursionava pela Europa, se misturando com uma artista *hippie* tropicalista, “moderna”, sendo cortejado e aprendendo as novas linguagens do *jazz*. (ALONSO, VISCONTI, 2018, p.204)

A presença de Dominginhos e sua “sanfona moderna” no álbum *Refazenda* já opera em um sentido de atualização do imaginário simbólico do sertão nordestino. Dominginhos condensa em sua música o tradicional e o novo, como ele mesmo aponta:

Fui músico da noite, então, músico da noite aprende muita coisa e a tocar em todos os idiomas. E eu fui desses músicos que, além de tocar com Luiz Gonzaga, que eu nunca abandonei, eu tocava moderno, tocava acompanhando todo mundo. (DOMINGUINHOS in ALONSO, VISCONTI, 2018, p.204).

Ainda em relação à sonoridade do fonograma, outros elementos também apontam para esse imaginário sertanejo. Baseando-se na tese de Tiné (2008), Côrtes (2014, p.202) sintetiza elementos que são característicos da cantoria nordestina⁷ e também recorrentes no baião. Desses elementos citados, destacamos três que são utilizados por Gil na canção

Refazenda, como demonstrado a partir das transcrições (vide Figuras 08 e 09): elaboração melódica com uso de notas repetidas, utilização do modo dórico e o começo das frases em anacruse ou com compassos acéfalos.

Como visto, esses elementos simbólicos do sertão estão colocados em justaposição com o ideário da contracultura e sua liberdade de ressignificação. A sanfona de Dominginhos está presente junto ao arranjo de cordas de Perinho Albuquerque – realizado de modo a afirmar a característica modal da canção – enquanto o contrabaixo segue “obstinado” na figuração rítmica que remete ao baião. Sobre tudo isso, Gil canta uma letra que parte de uma métrica bem definida, porém, semanticamente intrincada. Dirige-se a um abacateiro e com ele se identifica, recua à temporalidade da natureza, compreende-se fruto dela e, portanto, cíclico, finito. Refaz, enfim, símbolos do sertão a partir das perspectivas libertárias existencialistas da contracultura.

5. Considerações Finais

As referências sobrepostas por Gilberto Gil em *Refazenda* são diversas e este artigo não tem a pretensão de esgotar as possibilidades de interpretação que o fonograma oferece. No entanto, entende-se que, a partir da análise empreendida, pudemos fundamentar a linha interpretativa da leitura da canção *Refazenda* por meio das referências de sertão e contracultura.

Sugere-se, por fim, a possibilidade de expandir essa linha interpretativa ao álbum *Refazenda*. A narrativa de um sertão alegre (*Ê, povo, ê*), de sertanejos enquanto sujeitos complexos (*Tenho sede* e *Jeca Total*), sem perder as referências primeiras (*Lamento sertanejo* e *Pai e mãe*) estão atreladas às perspectivas do conhecer-se a si mesmo, da subjetivação (*Retiros espirituais* e *Meditação*) e às características experimentais de linguagem e estética da produção musical dos anos de 1970 no Brasil (*Essa é pra tocar no rádio* e *O rouxinol*).

É por intermédio de sua música que Gil realiza o *Refazenda*: “*Ela que me faz um navegador*”, como anuncia na canção que abre o LP. A partir do estudo da faixa-título do álbum, espera-se ter apontado possíveis rotas que orientaram Gilberto Gil nesta navegação.

Referências

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *O engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste e outras artes*. 1994. 500f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,



Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280137>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

ARAÚJO, Básia Roberta Lucena Cardoso. *O feminino e o masculino nas canções Pai e mãe, Sandra e Super-homem - a canção, de Gilberto Gil*. 2018. 53 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/10961>. Acesso em: 14 maio 2021.

ALONSO, Gustavo; VISCONTI, Eduardo. *Dominguinhos e a invenção do nordeste cosmopolita*. Teoria e Cultura: Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF v. 13 n. 2. Dezembro, 2018.

Canal Brasil. *Gilberto Gil e a Trilogia Ré (Realce, Refavela e Refazenda)*. Programa Som do Vinil com Charles Gavin. Canal Brasil, 2012. (Programa de televisão). Disponível online em: https://www.youtube.com/watch?v=K3d_9TkZkcU. Acesso em 11 jun. 2020.

CANDIDO, Antônio. *O estudo analítico do poema*. FFLCH-USP, 1996

CARVALHO, Pedro Henrique Varoni de. *A voz que canta na voz que fala: poética e política na trajetória de Gilberto Gil*. Tese (doutorado) — São Carlos: UFSCar, 2013. 294 f.

CÔRTEZ, Almir. *Como se toca o baião: combinações de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga*. Per Musi, Belo Horizonte, n.29, p. 195-208, 2014.

FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália Alegria Alegria*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

FONTELES, Bené. *Gil luminoso: a pó-ética do ser*. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Sesc, 1999.

GIL, Gilberto. ZAPPA, Regina. *Gilberto Bem Perto*. Nova Fronteira. São Paulo., 2013

GIL, Gilberto. *Refazenda*. Warner Music, 1975.

MACIEL, Luiz Carlos. *O Tao da contracultura* in: “Porque não” rupturas e continuidades da contracultura. Organizado por Maria Isabel Mendes de Almeida e Santuza Cambraia Naves. Rio de Janeiro, 7Letras, 2007.

OLIVEIRA, Ana; GIL, Gilberto. *Disposições amoráveis*. São Paulo: Iyá Omin, 2015.

SAUTCHUK, João Miguel Manzollilo. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. 2009. 214 f. Tese (Doutorado em Antropologia)-Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do nordeste ao popular da década de 1960*. São Paulo, 2008. 196p. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo.

VIEIRA, Maria Sulamita de Almeida. *Metáforas do sertão: linguagens da cultura na música de Luiz Gonzaga*. Revista de Ciências Sociais.

Notas

¹ Essa ideia é apropriada de uma fala do jornalista Antônio Carlos Miguel, no programa *Som do Vinil*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K3d_9TkZkcU. (O trecho citado ocorre em 1'17").

² Tomamos como fundamento aqui uma adaptação da formulação de Antônio Cândido em *Estudo Analítico do poema*: “Análise e interpretação representam os dois momentos fundamentais do estudo do texto, isto é, os que se poderiam chamar respectivamente o "momento da parte" e o "momento do todo", completando o círculo hermenêutico, ou interpretativo, que consiste em entender o todo pela parte e a parte pelo todo, a síntese pela análise e a análise pela síntese” (CANDIDO, 1996, p.18)

³ Cabe ressaltar que ambos os ostinatos foram compostos por meio de recursos idiomáticos do violão, como o uso de acordes com cordas soltas, conforme indicam as digitações na partitura.

⁴ Em alguns casos, a escansão tem de ser realizada considerando-se o recurso de sinafia, a fim de se manter a estrutura de um verso alexandrino seguido por duas redondilhas maiores:

*A/ba/ca/tei/ro/ teu/ re/co/lhi/men/to é/ **jus/ ta-** (12)*

men/te o/ sig/ni/fi/ca/do (7)

da /pa/la/vra/ tem/po/rão (7)

⁵ Refazendo a paranomásia, pode-se ler o verso como “amanhã será tomate e à noite será mamão”).

⁶ Disponível em: <https://gilbertogil.com.br/producoes/detalhes/refazenda/>. Último acesso: 19/06/2021.

⁷ A cantoria é uma expressão poética cantada de forma improvisada, praticada majoritariamente no Nordeste do Brasil (SAUTCHUK, 2019, p.22-23).