



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

VINÍCIUS RANGEL SOUTO

REFAZENDO OS INTERIORES:  
SERTÃO E CONTRACULTURA EM GILBERTO GIL

*REMAKING THE INSIDES:  
'SERTÃO' AND COUNTERCULTURE IN GILBERTO GIL*

CAMPINAS

2024

VINÍCIUS RANGEL SOUTO

REFAZENDO OS INTERIORES: SERTÃO E CONTRACULTURA EM GILBERTO  
GIL

*REMAKING THE INSIDES: 'SERTÃO' AND COUNTERCULTURE IN GILBERTO  
GIL*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

*Dissertation presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Music, in the field of Music: Theory, Creation and Practice.*

ORIENTADOR: HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO  
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO  
ALUNO VINÍCIUS RANGEL SOUTO E ORIENTADA PELO  
PROF. DR. HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO.

CAMPINAS

2024

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

So89r Souto, Vinícius Rangel, 1992-  
Refazendo os interiores : sertão e contracultura em Gilberto Gil / Vinícius Rangel Souto. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Hermilson Garcia do Nascimento.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Gil, Gilberto, 1942-. 2. Sertão - Brasil. 3. Contracultura. 4. Música popular brasileira - Análise, apreciação. I. Nascimento, Hermilson Garcia do, 1969-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

**Título em outro idioma:** Remaking the insides : 'sertão' and counterculture in Gilberto Gil

**Palavras-chave em inglês:**

Gil, Gilberto, 1942-

Sertão - Brazil

Counterculture

Brazilian popular music - Analysis, appreciation

**Área de concentração:** Música: Teoria, Criação e Prática

**Titulação:** Mestre em Música

**Banca examinadora:**

Hermilson Garcia do Nascimento [Orientador]

José Roberto Zan

Almir Côrtes Barreto

**Data de defesa:** 19-01-2024

**Programa de Pós-Graduação:** Música

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-3466-6321>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/6767820453775153>

## COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

VINÍCIUS RANGEL SOUTO

ORIENTADOR(A): DR. HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO

### **MEMBROS:**

1. PROF. DR. HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO
2. PROF. DR. JOSÉ ROBERTO ZAN
3. PROF. DR. ALMIR CÔRTEZ BARRETO

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 19/01/2024

## **DEDICATÓRIA**

À eterna incentivadora Maria da Glória dos Santos Rangel, *in memoriam*.

## AGRADECIMENTOS

À minha companheira de vida, Carol, por todos os sonhos compartilhados a dois. Esta dissertação é a realização de um deles.

Ao meu pai, Alexandre, e minha mãe Andréa, pelo amor e suporte incondicionais.

Aos meus irmãos, Matheus, Raíssa e José, pela parceria inabalável.

Ao meu padrinho, Tércio, e minha madrinha Mônica, presentes e participantes em minha vida desde sempre.

Ao prof. Dr. Hermilson Garcia do Nascimento, pela cooperação e dedicação constantes na orientação desta pesquisa.

Aos professores Dr. José Roberto Zan, Dr. Rafael dos Santos e Dr. Almir Côrtes, pela disponibilidade e interesse em participarem como membros das bancas do Exame de Qualificação e da Defesa da Dissertação, contribuindo de forma significativa ao desenvolvimento do trabalho com suas leituras e observações valiosas.

Aos professores Dr. Fabiano Araújo (UNIRIO) e Dr. Walter Garcia (USP), pelos ensinamentos prévios que guiaram o caminho ao Mestrado.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa *Música Popular: história, produção e linguagem*, pelos diálogos semanais que enriqueceram esta Dissertação.

A todas as pessoas que trabalharam e trabalham incansavelmente para que a UNICAMP seja esta referência em ensino e pesquisa que é hoje.

A todos os meus alunos, com os quais aprendo diariamente.

Aos queridos amigos e amigas que a música tem me presenteado ao longo desta jornada.

A CAPES, pelo auxílio financeiro que viabilizou esta pesquisa.

*O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Número do processo: 88887.672790/2022-00.*

*“Sertão é isto: o senhor empurra para trás,  
mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados.*

*Sertão é quando menos se espera: digo”.*

(João Guimarães Rosa - Grande Sertão: Veredas)

## RESUMO

A presente dissertação tem como objeto de estudo o álbum *Refazenda* (1975), de Gilberto Gil. Parte-se do entendimento de que há duas narrativas centrais ao longo do álbum, que podem ser sintetizadas no significante *interior*. A primeira delas diz respeito às origens de Gilberto Gil no sertão da Bahia, o interior compreendido em um senso geográfico, o local e sua respectiva cultura particular, que se evidencia em canções como *Lamento Sertanejo*, *Tenho Sede*, *Jeca Total*, *Ê, povo, ê* e *Refazenda*. Já na segunda narrativa estrutural do álbum, o significante *interior* é interpretado como o pessoal, o íntimo, o autoconhecimento do indivíduo, vinculado às experiências e percepções trazidas com a contracultura, vivenciada pelo compositor sobretudo no exílio em Londres. As canções *Pai e Mãe*, *Retiros Espirituais* e *Meditação* são exemplos representativos desse segundo eixo temático que compõe o álbum. Pretende-se, portanto, compreender de que modo Gilberto Gil articula esteticamente essas duas referências – o sertão e a contracultura – no *Refazenda*, considerando metodologicamente quatro dimensões fundamentais para a análise: os textos, os contextos, as poéticas e as condições de recepção e circulação do álbum. Por fim, embasados pelo procedimento analítico realizado, propõe-se uma interpretação do álbum *Refazenda* como a atualização do discurso de um imaginário de sertão sob a perspectiva da contracultura, no contexto sociopolítico brasileiro da década de 1970.

**Palavras-chave:** Gilberto Gil; Refazenda; Sertão; Contracultura; Análise de música popular brasileira.

## ABSTRACT

The main object of study on this dissertation is Gilberto Gil's album *Refazenda* (1975). We start from the understanding that there are two central topics throughout the album, which can be synthesized by the signifier *interior*. The first topic relates to Gilberto Gil's origins in the countryside (*sertão*) of Bahia. The interior here is understood in its geographical sense, the place and its culture, which is highlighted in songs such as *Lamento Sertanejo Tenho Sede*, *Jeca Total*, *Ê, povo, ê* and *Refazenda*. In the album's second narrative, the interior is interpreted as the personal, the intimate, the self-knowledge, linked to the perceptions brought by the counterculture, experienced by the composer especially during his exile in London. The songs *Pai e Mãe*, *Retiros Espirituais* and *Meditação* are representative examples of this second topic that makes up the album. Therefore, the aim is to understand how Gilberto Gil aesthetically articulates these two references - *sertão* and counterculture - in the album *Refazenda*, by considering four key dimensions for the analysis: the texts, the contexts, the poetics and the conditions of reception and circulation of the album. Finally, based on the analytical procedure implemented, we propose an interpretation of the album *Refazenda* as the *sertão's* imagery discursive updating guided by the counterculture's perspectives, in the Brazilian socio-political context of the 1970's.

**Keywords:** Gilberto Gil; *Refazenda*; *Sertão*; Counterculture; Brazilian Popular Music Analysis.

# SUMÁRIO

<b>I. INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
<b>Reflexões acerca da metodologia</b>	<b>14</b>
Antônio Cândido – Análise e interpretação	15
Hermilson Nascimento – Campo polifônico	17
Proposta aplicada	19
<b>II – MOMENTO DAS PARTES</b>	<b>21</b>
<b>II.i Os contextos (Voz 2, contralto)</b>	<b>21</b>
<i>Por ser de lá do sertão</i>	21
<i>Dentro de si mesmo, mesmo que lá fora - Contracultura</i>	24
<b>II.ii – As poéticas (Voz 3, tenor) - <i>Abacateiro, acataremos teu ato</i></b>	<b>28</b>
A Fazenda Guariroba	31
A turnê pré-Refazenda	33
<b>II.iii Os textos (Voz 1, soprano) – <i>Minha música, musa única</i></b>	<b>34</b>
As narrativas cantadas	37
<i>O êxodo e a sede</i>	38
<i>O Jeca e o povo</i>	41
<i>Conhece-te a ti mesmo</i>	45
<i>O fazer musical</i>	51
<i>A Fantasia</i>	53
Análise Musical	59
<i>Sons do sertão</i>	61
<i>Lamento Sertanejo</i>	61
<i>Tenho Sede</i>	63
<i>Jeca Total</i>	65
<i>Ê, povo, ê</i>	68
<i>Sons do contemporâneo</i>	72
<i>Ela</i>	72
<i>Essa é Pra Tocar no Rádio</i>	74
<i>Meditação</i>	76
<i>O Rouxinol</i>	78
<i>Pai e Mãe</i>	80
<i>Retiros Espirituais</i>	84
<i>Refazenda</i>	88

<b>II.iv – As escutas (Voz 4, baixo) – <i>Essa é pro querido ouvinte do interior</i></b>	<b>90</b>
<i>Refazenda</i> na estrada	90
<i>Refazenda</i> nos jornais	92
<b>III – MOMENTO DO TODO</b>	<b>100</b>
<b>A polifonia interpretativa – <i>Sou como <u>rês desgarrada</u></i></b>	<b>100</b>
<b>IV - BIBLIOGRAFIA</b>	<b>103</b>

## I. Introdução

Esta dissertação se propõe a realizar uma análise interpretativa do álbum *Refazenda*, lançado em 1975 por Gilberto Gil. O álbum está situado na discografia do compositor em um momento pós-exílio londrino e, naturalmente, pós-tropicália, e inaugura o que viria a ser conhecida posteriormente como a Trilogia Ré, junto a *Refavela* (1977) e *Realce* (1979).

A fim de formular os questionamentos que buscaremos articular no decurso da análise, iniciaremos a reflexão contemplando o álbum em uma perspectiva ampla, partindo das proposições temáticas gerais que as canções e o próprio título *Refazenda* nos sugerem de antemão.

Em caráter introdutório, podemos partir de que, em *Refazenda*, Gilberto Gil elabora uma narrativa que entremeia referências ao sertão nordestino junto à uma busca por autoconhecimento. Essas duas temáticas centrais e estruturantes do álbum podem ser condensadas no significante *interior*<sup>1</sup>. Em uma primeira acepção, o interior é entendido como a geografia, o lugar e sua respectiva cultura local. Nessa perspectiva, Gilberto Gil se volta às suas origens no sertão da Bahia, movimento evidenciado a partir de canções como *Lamento sertanejo*, *Ê, povo, ê*, *Jeca Total* e *Tenho sede*. Já na segunda possibilidade de significação, o interior é compreendido como o pessoal, o íntimo, o âmago do indivíduo. Essa leitura se faz presente no decorrer do álbum em composições tais como *Retiros espirituais*, *Pai e Mãe* e *Meditação*.

Assim como o significante *interior* nos revela as duas referências temáticas preeminentes no *Refazenda*, o próprio neologismo que intitula a obra também nos orienta nesse caminho. Um breve exame da palavra elaborada para nomear o álbum convém enquanto ponto de partida para a investigação analítica na qual nos aprofundaremos a seguir.

---

<sup>1</sup> Essa relação é adaptada da entrevista do jornalista Antônio Carlos Miguel ao programa Som do Vinil (Canal Brasil), que está disponível na íntegra em: [https://www.youtube.com/watch?v=K3d\\_9TkZkcU](https://www.youtube.com/watch?v=K3d_9TkZkcU). (O trecho citado ocorre em 1'17'').

Há distintas possibilidades de compreensão para a palavra *Refazenda*, nas quais o verbo *refazer* e o substantivo *fazenda* combinam-se de diferentes formas. Em uma primeira percepção, podemos pensar em *Refazenda* como uma corruptela de *refazendo*, forma gerúndio do verbo *refazer*. Nesse sentido, por analogia, é possível depreender de *Refazenda* um ato contínuo, em processo. Em uma segunda perspectiva, tendo por base agora o substantivo *fazenda*, pode-se ler o neologismo como sendo formado por derivação prefixal, por meio da adição do prefixo *-re* à *fazenda*<sup>2</sup>. Essa leitura soma uma ideia de repetição, reiteração, reforço, em consequência do sentido conferido pelo prefixo. Por fim, uma terceira apreciação morfológica de *Refazenda* se apresenta por meio da aglutinação do verbo *refazer* ao substantivo *fazenda*. Nessa acepção, pode-se inferir uma recriação, recomposição, reconstrução da fazenda, que por extensão pode significar o rural, o interior geográfico, o sertão.

Uma vez que se trata de um neologismo, todas essas leituras são igualmente possíveis e factuais, nos interessando propriamente a complementação de sentido que uma interpretação confere às outras. Tem-se na palavra *Refazenda*, portanto, a ideia de uma reformulação da fazenda, ou seja, de um posicionamento poético continuado e reiterativo de repensar o sertão e suas referências esteticamente.

A ressignificação dos valores nos costumes e comportamentos sociais suscitada com a contracultura, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970, será o fundamento ético pelo qual investigaremos a *Refazenda* estética de Gilberto Gil, a partir do segundo capítulo. Em outras palavras, veremos que o olhar para o sertão e para a cultura sertaneja dar-se-á pelas lentes do discurso fundamentalmente libertário da contracultura. O projeto de transformação cultural e comportamental germinado com a contracultura na vida social interessa também enquanto chave interpretativa que expande o *refazer* do interior lido como sertão, para o interior da individualidade do compositor, o que, enfim, une os registros temáticos que foram aventados anteriormente.

Tendo em vista as referências projetadas a partir dessa primeira reflexão sobre o álbum, surge a interrogação central à qual buscaremos responder com a análise, que, certa maneira, está sintetizada no título da dissertação: de que modo Gilberto Gil opera

---

<sup>2</sup> Cabe a observação de que o substantivo *fazenda* é um termo polissêmico e pode querer dizer: uma propriedade de terra rural; um conjunto de bens administrados pelo Estado; um sinônimo para tecido, pano, renda.

esteticamente o refazer dos interiores – do sertão e de si mesmo – no álbum *Refazenda*, considerando os seus textos, contextos, poéticas e condições de recepção e circulação? Amparados pela análise realizada, propomos uma leitura interpretativa do *Refazenda* como álbum que sugere uma atualização discursiva de um imaginário de sertão sob a perspectiva da contracultura, no contexto sociopolítico brasileiro da década de 1970. Contudo, antes de adentrarmos efetivamente o campo analítico do objeto da pesquisa, creio ser oportuna uma breve digressão com o intuito de apresentar a metodologia que estrutura e organiza a dissertação.

### **Reflexões acerca da metodologia**

Quando se trata de pesquisa em música popular, a definição de uma metodologia de trabalho se apresenta frequentemente como uma questão desafiadora. Esse fato se deve a diversos motivos, tal como o interesse relativamente recente das pesquisas acadêmicas no campo das músicas populares, em comparação com as pesquisas que tem a música de concerto enquanto objeto de investigação. Entretanto, acredito ser o caráter necessariamente transdisciplinar do objeto *música popular* a maior dificuldade no desenvolvimento de metodologias capazes de elucidá-lo de forma abrangente, perpassando, na medida do possível, suas diversas camadas.

Em sua multiplicidade, o objeto *música popular* pode ser compreendido, por exemplo, simultaneamente como um fenômeno cultural, social, artístico, histórico e antropológico, além de, evidentemente, musical. Cada uma dessas grandes áreas de estudo possui seus próprios suportes metodológicos independentes, tornando inviável, se não impossível, o conhecimento aprofundado dos variados métodos advindos das disciplinas supracitadas como exemplo.

No entanto, a despeito das dificuldades apresentadas, uma abordagem metodológica minimamente transdisciplinar faz-se imprescindível na pesquisa em música popular. Entendemos que a apropriação justificada de metodologias analíticas já canonizadas em outras áreas do conhecimento podem ser evocadas para conduzir o processo analítico com rigor. Ciente desse fato, a fim de realizar o trabalho de análise a que esta dissertação se propõe, baseio esta pesquisa em duas propostas metodológicas principais. A primeira é proveniente do campo dos estudos literários, adaptada da proposta hermenêutica de análise e interpretação de poemas desenvolvida por Antônio Cândido. A segunda, por sua vez, advém da proposta de análise transdisciplinar da música

popular apresentada por Hermilson Nascimento, na qual o autor elabora, baseado em uma leitura metafórica do *campo polifônico*, a relação entre os fatores textuais e contextuais do objeto musical a ser analisado.

Discorreremos brevemente a seguir sobre as duas propostas metodológicas e como ambas foram aplicadas em relação de complementaridade na análise do álbum *Refazenda*, objeto da presente pesquisa. Contudo, mais do que explicar as referências conceituais das quais nos valem, busca-se por meio desta sucinta discussão metodológica apresentar a estrutura narrativa do trabalho de modo a orientar a leitura da dissertação e justificar os parâmetros de análise utilizados. Em outras palavras, compreendemos a metodologia em seu sentido elementar de *caminho a ser percorrido*, derivado etimologicamente do grego *metá* (através de, ao longo de) + *hodós* (caminho) + *logos* (estudo) (RODRIGUES *et al.*, 2011, p.137). Desta forma, buscamos sobretudo elucidar a seguir o percurso que organizará progressivamente a análise, à qual incorporaremos outros referenciais teóricos conforme o avanço da discussão.

Por fim, vale ressaltar que não há por meio desta proposta analítica a pretensão de solucionar a problemática do debate metodológico em que a pesquisa em música popular está inserida. Esse método, como pretendemos demonstrar, mostrou-se eficiente para a análise/interpretação do álbum em questão, e aponta, portanto, tão somente uma possibilidade para guiar os recortes necessários a fim de se aproximar do objeto *música popular* de maneira transdisciplinar e ampla.

### **Antônio Cândido – Análise e interpretação**

Parti do seguinte princípio: quero aproveitar meu conhecimento sociológico para ver como isso poderia contribuir para conhecer o íntimo de uma obra literária. No começo eu era um pouco sectário, politizava um pouco demais minha atividade. Depois entrei em contato com um movimento literário norte-americano, a nova crítica, conhecido como *new criticism*. E aí foi um ovo de Colombo: a obra de arte pode depender do que for, da personalidade do autor, da classe social dele, da situação econômica, do momento histórico, mas quando ela é realizada, ela é ela. Ela tem sua própria individualidade. Então, a primeira coisa que é preciso fazer é estudar a própria obra. Isso ficou na minha cabeça. Mas eu também não queria abrir mão, dada a minha formação, do social. Importante então é o seguinte: reconhecer que a obra é autônoma, mas que foi formada por coisas que vieram de fora dela, por influências da sociedade, da ideologia do tempo, do autor. Não é dizer: a sociedade é assim, portanto a obra é assim. O importante é: quais são os elementos da realidade social que se transformaram em estrutura estética. (CÂNDIDO *apud* CANANI, 2013)

A citação transcrita de Antônio Cândido é bastante elucidativa. Orientado pelas ideias da *new criticism*<sup>3</sup>, Cândido parte do reconhecimento da possibilidade de se investigar os objetos artísticos sob variados pontos de vista, porém, partindo-se sempre da obra em si. Nessa perspectiva, os fatores externos à obra tornam-se elementos estéticos internos à mesma, e, portanto, apreensíveis na própria estrutura do objeto artístico. Texto e contexto estariam, deste modo, condensados internamente à obra e, por meio da análise do objeto artístico, poder-se-ia alcançar uma interpretação que se pretende coerente e justificada. De acordo com esta concepção hermenêutica de Antônio Cândido, duas etapas são fundamentais na configuração prática da metodologia, o momento da análise e o momento da interpretação, os quais identificaremos brevemente a seguir.

Em *O Estudo Analítico do Poema*, Cândido (1996) trabalha com a distinção entre análise-comentário e interpretação. O primeiro conceito propõe um “esclarecimento objetivo dos elementos necessários ao entendimento adequado do poema” e, portanto, passível de validação sob a ótica da metodologia científica. (CÂNDIDO, 1996, p.14)

A interpretação, por sua vez, consiste na impressão de sentidos e significados aos dados concretos materiais obtidos por meio da análise. Deste modo, o processo interpretativo acrescenta ao momento analítico uma carga mais subjetiva, de cunho pessoal, complementando-o por meio da identificação de sentidos possíveis baseados no levantamento de dados provenientes da análise. Em outras palavras, Cândido compreende a análise como o “momento da parte” e a interpretação como o “momento do todo”, complementando o círculo<sup>4</sup> hermenêutico onde a interpretação se faz inteligível pela análise e vice-versa.

O esquema conceitual proposto por Antônio Cândido destina-se majoritariamente à análise de obras literárias, sobretudo poemas. Em nosso trabalho, especificamente, propomos uma adaptação do modelo ao campo da música popular. Desta forma, compreendemos que a análise das estruturas formais da canção pode sugerir sentidos específicos, orientando assim o salto interpretativo que completa o círculo hermenêutico.

---

<sup>3</sup> Em Português, o movimento literário é também conhecido por *Nova Crítica* ou *Neocrítica*.

<sup>4</sup> Ressalta-se aqui a utilização do significante círculo para identificar este esquema conceitual analítico. A própria ideia de círculo já incute no modelo a hipótese de retroalimentação da análise pela interpretação e da interpretação pela análise, em um movimento contínuo e perene.

Tem-se, então, o processo de análise musical enquanto ferramenta metodológica, como um dos pontos de partida de onde se busca desvelar os significados da obra, e não como fim em si mesmo. No entanto, a análise musical é apenas um dos fatores que sustentam a interpretação de uma obra. Pode-se dizer, no campo da música popular, sobretudo da canção, que a análise das estruturas musicais somada à análise da letra compõe a parte textual do modelo interpretativo. Aos textos, é fundamental que se associem os contextos, a fim de conferir à interpretação múltiplas referências, construindo, assim, as camadas de significado com reflexos em estruturas internas à obra. Ou, novamente, nas palavras de Cândido:

[...] só podemos entender (*a obra*) fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos ainda que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (CÂNDIDO, 2006, p.9)

Mas como podemos identificar os textos da obra, ou melhor, suas estruturas formais constitutivas? E sobre os contextos, qual recorte devemos levar em consideração e incluir na análise? Como relacioná-los? Finalmente, trazendo para o campo da música popular, quais elementos dariam suporte à uma análise crítica da canção? Partindo desses questionamentos levantados por meio da adaptação do modelo analítico hermenêutico de Antônio Cândido à música popular chega-se, por fim, ao conceito de *campo polifônico* (NASCIMENTO, 2008), que, por sua vez, complementa o panorama metodológico que estrutura esta dissertação.

### **Hermilson Nascimento – Campo polifônico**

No artigo intitulado *Campo polifônico: modulando sem deixar o Tom*, Nascimento (2008) apresenta uma proposta metodológica de análise em música popular onde o esquema conceitual parte de uma compreensão metafórica do termo *polifonia*<sup>5</sup>. Faz-se importante enfatizar, de antemão, que a apropriação do conceito de polifonia se dá em termos metafóricos, isto é, não se refere de forma literal à prática musical caracterizada pela concomitância de linhas melódicas múltiplas. De outro modo, Nascimento se

---

<sup>5</sup> A apropriação do conceito musical de *polifonia*, em suas possibilidades de leitura metafóricas, também foi utilizada por outros autores em suas respectivas áreas de estudo. Dentre eles, pode-se destacar Lacan, na Psicanálise, e Bakhtin, na Linguística. Para maiores informações, ver Roman (1992).

baseia na prática polifônica para, por meio das relações de proximidade estabelecidas e justificadas pelos conceitos ali envolvidos, fundamentar sua proposta metodológica.

Em seu sentido musical amplo, a polifonia pode ser compreendida como a relação simultânea entre diferentes linhas melódicas – usualmente também chamada de vozes por conta de sua origem coral. No contexto polifônico, a relação principal que se estabelece entre essas diferentes vozes é de cunho contrapontístico. Por contraponto, pode-se partir da própria etimologia da palavra para alcançar uma definição: ponto contra ponto, nota contra/sobre nota. Nesse tipo de textura musical, pensa-se linearmente a construção de múltiplas melodias guiadas pela relação vertical de consonância ou dissonância que estabelecem entre si, de acordo com diretrizes estéticas específicas de um período estilístico. Todavia, mesmo sendo realizadas em simultâneo, as linhas melódicas em contraponto conservam sua independência particular. Em outras palavras, ainda que a obra musical polifônica só se configure como tal no conjunto das vozes, ao se destacar individualmente cada linha melódica, estas seguem resguardando certa autonomia individual identificável. Em síntese – e já nos aproximando da leitura metafórica indicada por Nascimento (2008) – as linhas melódicas sendo vistas independentemente significam, e, em conjunto, se ressignificam umas às outras.

É valendo-se dessa relação contrapontística no campo polifônico que Nascimento estabelece a leitura metafórica que norteia sua proposta de método analítico. O autor parte de uma ideia de “polifonia a quatro vozes”, as quais nomeia de acordo com as quatro vozes tradicionais de um coral misto, a saber: soprano, contralto, tenor e baixo. A cada uma destas vozes é atribuída, criteriosamente, uma dimensão analítica para a obra em estudo.

Na primeira voz, *soprano*, o enfoque é dado às qualidades textuais do objeto musical em análise. A segunda voz, *contralto*, busca pelo contexto sociocultural que envolve a obra. Ao *tenor*, ou terceira voz, cabe a investigação da perspectiva poética. Por fim, a quarta e última voz, o *baixo*, examina as condições de circulação e recepção do objeto musical. Estas quatro vozes autônomas entoam possibilidades de significação que se complementam quando em conjunto, desvelando o objeto musical em um todo factível.

### Proposta aplicada

Valendo-me também de uma metáfora musical, estabeleço um *encadeamento harmônico* entre Nascimento e Cândido. A relação contrapontística entre as quatro vozes, como proposto por Nascimento, é o que conduzirá o processo analítico, ou seja, a etapa que antecede a interpretação, na perspectiva hermenêutica de Cândido. Individualmente, as vozes elucidam os pontos relativos ao seu campo específico de estudo, o *momento da parte*. No conjunto, “afinadas”, essas mesmas vozes fundamentam o salto interpretativo, fim último da análise, o *momento do todo*.

No presente trabalho analítico, aplico estas ferramentas metodológicas ao álbum *Refazenda*, concebendo-o como um discurso que excede o conjunto das canções que o compõem e incorpora também outros textos. Em síntese, nesta pesquisa consideramos o álbum, como um todo, o objeto da análise. Assim sendo, busca-se identificar as *vozes em contraponto* (Nascimento) enquanto *estruturas estéticas* (Cândido) manifestadas no álbum.

Uma vez que temos o álbum *Refazenda* enquanto objeto de investigação, antes de lidarmos diretamente com o seu material textual – voz 1 (soprano), dentro da perspectiva analítica de Nascimento –, consideramos por bem examinar previamente seus contextos sociais (voz 2, contralto) e poéticas (voz 3, barítono), a fim de conduzir a análise de forma gradual e progressiva, posto que tanto os contextos quanto as poéticas permeiam os variados textos.

No primeiro recorte - *contralto* – destacamos, então, o contexto sociocultural no qual o álbum está inserido. Neste ponto, sobressaem-se fundamentalmente as duas chaves que guiam as leituras contextuais do *Refazenda*: o sertão e a contracultura. Ou melhor, o refazer de uma narrativa de sertão, de uma cultura sertaneja identitária, por meio das experiências da contracultura. A questão da sobreposição de temporalidades se apresenta aqui como contextualizações socioculturais possíveis de serem estabelecidas, considerando uma perspectiva diacrônica de narrativa musical que canta - e cantando - inventa o sertão, em relação a outra perspectiva sincrônica que se ancora no panorama

cultural estabelecido com as *estruturas de sentimento*<sup>6</sup> da contracultura na década de 1970.

Na sequência investigamos o *tenor*, que entoa a linha melódica que revela a poética do álbum. Em suma, procuramos situar o *Refazenda* dentro da obra mais ampla de Gilberto Gil, investigando seus escritos, entrevistas, falas durante apresentações e conferências, fotos e documentários que abordam o álbum por meio da perspectiva poética do autor. Esta terceira voz também carrega o canto de outros sujeitos que participaram da feitura do *Refazenda*, como os músicos que conduziram as gravações. Dentre eles, destaca-se sobremaneira a presença de Dominginhos, que além de tocar sanfona também assina a composição de duas faixas no álbum, *Tenho Sede* e *Lamento Sertanejo*, com letras de Anastácia e Gil, respectivamente.

Chegamos enfim à *voz soprano*, dedicada à parte estritamente textual do álbum, ou seja, aos materiais musicais das canções, como por exemplo os arranjos, instrumentação, estruturas melódicas, escolhas harmônicas e timbrísticas. Investigamos também as letras, considerando rimas, prosódia e outros recursos poéticos dos quais Gil se vale na construção do álbum. Os conteúdos imagéticos tais como a capa e o encarte do LP também fazem coro nesta primeira voz.

Completando as quatro vozes, temos o *baixo* dando sustentação às vozes superiores. Pela posição desta quarta voz, procura-se revelar como as condições de escuta e circulação do álbum se deram quando de seu lançamento. A perspectiva analítica aqui parte do álbum realizado, concretizado enquanto obra no mundo. Enfatizam-se, nesta linha melódica, questões materiais e objetivas ligadas à recepção do *Refazenda*, considerando as escutas do público e da crítica, alcançadas, sobretudo, por meio de excertos de jornais e revistas a respeito do álbum e sua turnê pelo país.

Consideramos, portanto, que a apreciação dos conteúdos advindos da investigação analítica das *quatro vozes* apontadas acima, proveram, com consistência e completude transdisciplinar, uma rede de significados possíveis para a interpretação do álbum *Refazenda* em sua complexidade polifônica. Vamos à escuta!

---

<sup>6</sup> O conceito de *estrutura de sentimentos* foi desenvolvido pelo teórico galês Raymond Williams e será explorado no capítulo seguinte.

## II – Momento das partes

### II.i Os contextos (Voz 2, contralto)

*O sertão é o distante e o distinto [...] O sertão é uma lonjura.*  
(Durval Muniz Albuquerque Junior, 2019)

#### *Por ser de lá do sertão*

Em junho de 1942, na cidade de Salvador (BA) nasce Gilberto Passos Gil Moreira, filho da professora primária Claudina e do médico José Gil, que além de Gilberto, tiveram também uma outra filha, Gildina. Apesar de nascido na capital baiana, Gilberto, sem sequer ter completado um mês de vida, se muda com a família para Ituaçu movidos pela necessidade do doutor José Gil em se consolidar como médico, movimento relativamente mais simples de se realizar em uma cidade do interior. Ituaçu, que dista em torno de 470 km da capital, foi o destino escolhido. Segundo o censo de 1950, o município do sudoeste da Bahia possuía à época menos de 900 habitantes e ainda não dispunha de distribuição de energia elétrica. É nesse meio rural, ao pé da Chapada Diamantina, onde Gilberto Gil viveu até os nove anos de idade, do qual rememora: “Nesse ambiente começamos a crescer, eu e minha irmã. Tinha quintal com pé de frutapão, jaqueira, mangueira, goiabeira, abacateiro” (GIL; ZAPPA, 2013, p. 15-16).

No documentário *Tempo Rei* (HOLLANDA; WADDINGTON; SILVERA, 1996), Gil, ao retornar à Ituaçu após mais de quarenta anos, discorre sobre as representações do município e suas memórias:

A Refazenda tudo, todo esse referencial no meu imaginário, no meu mundo, acaba se referindo aqui. Ituaçu é a base de toda essa permanência da imagem do mundo rural dentro de mim. Todos os lugares do interior que eu vi no mundo, aqui, na Europa, nos EUA, Japão... todos os lugares me remetiam para cá. Toda pequena margem de rio, toda montanha, tudo que eu fui vendo por aí pelo mundo afora, tudo me remetia a Ituaçu, a esse lugar aqui. Lugar que ocupa uma função mítica na minha vida. (HOLLANDA; WADDINGTON; SILVERA, 1996)

É também nesta primeira infância que Beto – apelido pelo qual o então pequeno Gilberto Gil respondia à família – através dos rádios à pilha, 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 influências 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 por 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 sertão baiano.

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, para além de um espaço físico, à um lugar sociocultural. De acordo com a autora, esse espaço simultaneamente físico e mítico, produz uma cultura sertaneja característica, ao mesmo tempo que também por ela é produzido.

O conjunto de representações culturais que se encontra na música de Luiz Gonzaga ilustra muito bem a idéia de cultura como produção histórica. Além disso, expressa a dinâmica cultural, à medida que, através dessa música, se observa que os valores, os símbolos, as representações, de um modo ou de outro, revelam a dinâmica das relações sociais, revelam também as relações campo-cidade, ao mesmo tempo em que “conferem” uma identidade à “cultura do sertão”. (VIEIRA, 1992, p.147)

Analisando as metáforas que identificam a “cultura do sertão” no cancioneiro de Luiz Gonzaga, Vieira (1992) expõe os paradoxos representativos desse lugar sociocultural, que é de onde se migra querendo retornar, que é lugar de sofrimento advindo das secas periódicas ao mesmo tempo que representa um refúgio de paz e alegria. Vieira demonstra que a construção da imagem do sertanejo no cancioneiro de Gonzaga está também ancorada em contradições, podendo ser concomitantemente o migrante fragilizado afugentado pela fome e o trabalhador destemido valente, *cabra macho*.

*“A seca fez eu desertar da minha terra  
Mas felizmente Deus agora se lembrou  
De mandar chuva pr'esse sertão sofredor  
Sertão das muié séria, dos home trabaiador”*  
(A volta da Asa Branca, Z. Dantas e L. Gonzaga)

Na tese “O engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste e outras artes” (1994, p. 217-219) Albuquerque Junior aponta para o fato de que Luiz Gonzaga assume a identidade de “voz do Nordeste [...] de intermediário entre o povo do Nordeste e o Estado”, com a ascensão de suas músicas às rádios do país. Ao dar voz ao sertão, Gonzaga o faz de uma maneira específica que excede os sentidos literais das letras e agencia igualmente significados por meio de um sotaque próprio, do uso de expressões populares locais, além de recursos imagéticos tais como sua vestimenta e o chapéu de couro característicos.

Este sertão nordestino enunciado por Gonzaga ecoa em Gilberto Gil e é por ele retomado em seu cancionário, sobretudo em *Refazenda*. No álbum, o movimento de voltar-se ao sertão se realiza em um diálogo diacrônico com a obra de Luiz Gonzaga, o principal propagador do sertão cantado, tendo em conta a perspectiva poética de que para *refazer* o sertão é preciso conhecer e dialogar com quem primeiro o fez.

Esta interlocução entre narrativas sertanejas espaçadas no tempo aparece no álbum em termos textuais, musicais e timbrísticos – destacando-se em especial a presença do exímio sanfoneiro Dominginhos. Retomaremos mais adiante os exemplos concretos dessa interlocução. Por ora, como já exposto, objetivamos tão só apresentar os sertões que contextualizam o *Refazenda*. No entanto, por fim, uma outra aproximação entre Gil e Gonzaga faz-se necessária.

Reavendo a tese de Albuquerque Junior (1994), o autor identifica a formação simbólica do Nordeste brasileiro como o *espaço da saudade*, marcado sobretudo pelo processo migratório, destacando o papel fundamental de Luiz Gonzaga na instituição dessa imagem:

O tema da saudade é constante em sua música. Saudade da terra, do lugar, dos amores, da família, dos animais de estimação, do roçado. O Nordeste parece estar no passado, na memória, evocado saudosamente para quem está na cidade, mesmo que esta seja na região. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1994, p. 223)

“*Lá no meu pé de serra  
Deixei ficar meu coração  
Ai que saudade eu tenho  
Eu vou voltar pro meu sertão*”  
(*No meu pé de serra – L. Gonzaga e H. Teixeira*)

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 migrar do 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, foi compelido a deixar o Brasil (GIL; ZAPPA, 2013, p.86 /145).

### ***Dentro de si mesmo, mesmo que lá fora - Contracultura***

Entre os anos de 1969 e 1972, Gilberto Gil viveu em Londres após ser preso e exilado pelo governo militar ditatorial no Brasil, junto a Caetano Veloso. A repressão ideológica e política atingira o seu ápice com o decreto do Ato Institucional nº05 (AI-5) pelo então presidente Costa e Silva em dezembro de 1968. No dia 27 do mesmo mês, apenas duas semanas após a instituição do AI-5, Gilberto Gil e Caetano Veloso foram presos sob a acusação ampla e genérica de *subversão*, com alguns veículos de comunicação noticiando uma suposta profanação do Hino Nacional. Permaneceram presos no Rio de Janeiro por um mês e meio e, após o período, foram transferidos para Salvador em caráter de prisão domiciliar, devendo ambos se apresentar diariamente à Polícia Federal da capital baiana. Este regime de detenção aberto perdurou até meados de 1969, quando foram enfim submetidos ao exílio. (GIL; ZAPPA, 2013, p. 131-136).

Para além da inevitável saudade de sua terra natal, o período do exílio foi marcado pelo contato estreito que Gil estabelece com a efervescente cena da contracultura londrina e suas reivindicações comportamentais (CARVALHO, 2013, p.130). Na Inglaterra, Gil e Caetano vivenciaram diretamente o auge do rock inglês moderno, de onde despontaram ao longo da década de 1960 bandas icônicas como *The Beatles*, *Rolling Stones*, *Pink Floyd* e *Led Zeppelin*. Carvalho (2013) já 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)

Para investigar a contracultura enquanto um fenômeno cultural com ramificações concomitantes em diversos países do ocidente global, evocamos o conceito de *estruturas de sentimento* proposto por Raymond Williams e já aplicado ao entendimento da contracultura por Diniz (2017; 2020).

Conceber a contracultura como estrutura de sentimentos é entender o conceito de forma abrangente, no esforço de compreendê-lo na dinâmica do que se apresenta em marcha, em tensão, contemplando o que é hegemônico e o que é emergente na conjuntura social. Deste modo, a estrutura de sentimentos partilhada pelas gerações de jovens adultos entre a década de 1960 e meados de 1970 compõe uma “consciência intersubjetiva” contracultural que é assimilada nas produções artísticas do período e manifestada enquanto conteúdo e, sobretudo, enquanto forma. (MIGLIEVICH, 2020, p.5-6)

Decompondo o termo com o intuito alcançar a ideia, têm-se em *estrutura de sentimentos* o significante *estrutura* que indica uma condição organizada, já estabelecida, e *sentimentos* que pode ser lido como afetos que ainda não necessariamente foram articulados de forma consciente. Em outras palavras, na dinâmica social de um determinado tempo e espaço pairam sentimentos que emergem no vão entre o hegemônico e o vindouro que podem ser, dada sua condição de estrutura, captados pelos sujeitos, sobretudo os artistas, e apropriados àquela cultura.

Há duas características constantes do conceito: em primeiro lugar, sua especificidade empírica histórica. A estrutura é sempre a do sentimento real, ligado à particularidade da experiência coletiva histórica e de seus efeitos reais nos indivíduos e nos grupos. [...] Em segundo lugar, este conceito está mais acessível na arte e na literatura de um período, embora ele possa ser encontrado também em livros de história social ou de cultura do pensamento, daqueles que nem dominam e nem cujos interesses são satisfeitos primariamente pela ordem social e institucional estabelecida. [...] A relação entre essas duas características quer dizer que as estruturas de sentimento são geradas através da interação imaginativa e das práticas culturais e sociais de produção e resposta – que são, em essência, práticas sociais de comunicação reflexiva de experiência que estão na raiz da estabilidade e da mudança das sociedades humanas. (FILMER, 2009, 373)

Cabem aqui duas indagações fundamentais: quais seriam os afetos suspensos que caracterizam a estrutura de sentimentos da contracultura e como eles foram absorvidos artisticamente pelo campo musical, no período. Para respondê-las recorreremos a Luiz Carlos Maciel, que vivenciou a contracultura internamente como sujeito e pensador, e expressa no excerto a seguir, de forma espontânea, um exemplo oportuno da *estrutura de sentimentos* da contracultura que definimos anteriormente:

Então esses meninos que inventaram a contracultura foram de uma geração determinada; isso não quer dizer que todos façam isso, porque os de hoje não fazem mais. Os de antes também não fizeram. Os daquela geração sessentista tiveram essa intuição. Por quê? De onde ela caiu na cabeça deles, no espírito deles? De onde veio? Ninguém sabe. Aconteceu simplesmente. É uma coisa que desafia as explicações racionais, as interpretações históricas e tudo mais. Aconteceu naquele momento. (MACIEL, 2014, p.46)

De acordo com Luiz Carlos Maciel, a contracultura pode ser percebida pelo amplo movimento, compreendido entre as décadas de 1960 e 1970, de ressignificação dos valores sociais vigentes em busca de maior liberdade. “O que se queria era uma vida saudável, uma vida feliz. E para ter uma vida saudável e feliz era preciso ser livre. Essa era a proposta fundamental: ser livre, a liberdade”. (MACIEL, 2007, p.66)

Enquanto *práxis*, modo de agir, a contracultura poderia ser sintetizada pelo *drop-out*, “cair fora” em tradução livre do próprio autor. “Você ‘cai fora’ do mundo organizado tal qual ele se apresenta para criar um outro mundo. Um mundo diferente, com valores diferentes” (*ibidem*, p.71).

A concepção da vida, do ser, a ontologia da contracultura também foi completamente livre. Não precisou de apoios teóricos, nem se desenvolveu teoricamente. Mas ela provocou uma mudança de postura em relação a todas as verdades eternas que estavam estabelecidas. (MACIEL, 2007)

Dentre os novos valores propostos e/ou ressignificados estariam, de maneira mais presente no discurso da contracultura, as possibilidades de manifestação sem tabus das diversas liberdades individuais, em termos de sexualidade, religião e moral, da equiparação sem preconceitos das drogas lícitas e ilícitas, da aversão ao capitalismo financeiro e suas instituições fundantes, e do agregar conhecimentos, preceitos e práticas das filosofias orientais:

Como se sabe, como nos ensina a verdadeira religião, o demônio é o nosso próprio pensamento, o adversário é o nosso próprio pensamento. É o nosso pensamento que nos induz ao mal. 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, podemos afirmar que essa estrutura de sentimentos contracultural, apesar de presente em sua obra desde a *tropicália* – como veremos adiante ao elaborar sobre a poética do álbum *Refazenda* – toma contornos mais evidentes após a experiência do exílio londrino. É na efervescência cultural de Londres do início da década 1970 que Gil vivencia a revolução comportamental da contracultura

inerentemente. O próprio Luiz Carlos Maciel também realiza uma leitura desse período de exílio londrino e o reflexo dessa vivência na obra subsequente de Gilberto Gil:

A experiência europeia aproximou Gil ainda mais da contracultura, especialmente nos seus aspectos mais mágicos, doutrinários e existenciais. [...] Os artistas são as antenas da raça — esta é uma crença que Gil traz desde a juventude. É ela que se manifesta no seu compromisso com a cultura jovem esboçada nos anos 70. [...] E um dos discos da época, *Refazenda*, de 1975, expressa o estágio maduro, aparentemente final, da busca espiritual de Gil, com uma simplicidade digna do Zen. (MACIEL, 2014, p.108-109)

O círculo de amizades dos baianos na capital britânica contava com figuras do meio musical local como David Gilmour, do *Pink Floyd*, e Jim Capaldi, do *Traffic*. Gil tem em Londres a oportunidade de assistir a grandes festivais de música, como o da Ilha de Wight. Neste festival, especificamente, esteve presente em duas ocasiões: na primeira para assistir a Bob Dylan e, no ano seguinte, para se apresentar junto a Caetano Veloso e Gal Costa, quando tiveram a feliz casualidade de se encontrar e conversar rapidamente com Miles Davis e Jimi Hendrix. O período do exílio é marcado também pelas recorrentes fruições de ácido lisérgico, cogumelos psicotrópicos e *cannabis*, além da prática de uma dieta alimentar macrobiótica. (GIL; ZAPPA, 2013, p.150-152)

Era uma época incrível. Os festivais, as *raves*, festas que duravam noites inteiras, dias inteiros, tudo aquilo era muito intenso, era uma vivência, um aprendizado muito grande, muito forte. E ao mesmo tempo tínhamos de manter família, manter trabalho e a cabeça no lugar. Era muito desafiador, mas muito rico. [...] Acho que foram elementos que deram base de sustentação estética, de visão musical para os meus dez anos seguintes. **É dali que saíram as bases *Refazenda*, *Refavela*, *Realce*, que marcaram a minha presença na música popular, com aquele território demarcado de liberdade, de experimentação.** Isso tudo vem, claro, do Tropicalismo, mas a sequência em Londres foi fundamental. (GIL; ZAPPA, 2013, p.175 – grifo nosso)

Gilberto Gil retorna ao Brasil definitivamente no início do ano de 1972, em meio à uma conjuntura social e política bem complicada e heterogênea, que oscilava entre a forte repressão e o desbunde contracultural. A censura às manifestações artísticas que eram consideradas ofensivas ao regime militar ditatorial ainda se fazia presente de maneira intensa. Um exemplo célebre é o episódio de censura na apresentação de Gilberto Gil e Chico Buarque no festival *Phono 73*, realizado um ano após o retorno de Gil ao Brasil. Na ocasião, Gil e Chico tiveram seus microfones desligados ao tentar apresentar a canção *Cálice*, que havia sido previamente censurada. Do retorno ao Brasil em 1972 a *Refazenda*, em 1975, há outros três álbuns de estúdio na discografia de Gil, *Expresso*

2222 (1972), *Cidade do Salvador* (1973) e *Gil Jorge Ogum Xangô* (1975), este último em parceria com Jorge Ben. (GIL; ZAPPA, 2013, p.177-180)

Voltando às balizas do nosso roteiro metodológico, completamos aqui o discurso da primeira voz analítica que comporá nossa interpretação polifônica, a voz contralto que entoa os contextos do nosso objeto de pesquisa. Temos, em suma, o álbum *Refazenda* contextualizado em uma perspectiva sincrônica na estrutura de sentimentos da contracultura e, em uma perspectiva diacrônica, no resgate de uma narrativa vinculada à cultura do sertão. A seguir, discutiremos sobre as aproximações dessas duas perspectivas ao analisar a concepção poética do álbum. Por ora, ao situar o compositor nesses dois tempos e espaços distintos, identificamos os dois eixos contextuais de *Refazenda*, álbum localizado na convergência do *recuo* com a *renovação*, de acordo com o próprio compositor:

[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, CANAL BRASIL, 2012, grifo nosso)

## II.ii – As poéticas (Voz 3, tenor) - *Abacateiro, acataremos teu ato*

[...]Vi terras de minha terra  
 Por outras terras andei.  
 Mas o que ficou marcado  
 No meu olhar fatigado  
 Foram as terras que inventei. [...]

“Testamento” - Manuel Bandeira

Em entrevista a Charles Gavin no programa televisivo *Som do Vinil* do *Canal Brasil*, Gil ilustra o álbum *Refazenda* da seguinte maneira:

Há vários elementos que convergem para o desejo e o gesto do Refazenda. Primeiro, as minhas origens propriamente ditas lá na infância, no sertão da Bahia, na região da Caatinga, vivendo profundamente essa cultura do homem sertanejo, do couro, da vida catingueira, da música folk nordestina, tudo isso está lá na minha origem primeira, a grande admiração, o grande encantamento com Luiz Gonzaga, os grandes mestres da música nordestina. E depois o desembocar disso tudo no tropicalismo. [...] Essa vertente [sertaneja] sempre foi a principal na minha expressividade. (GIL, CANAL BRASIL, 2012)

O excerto da fala de Gil nos indica algumas chaves de leitura fundamentais para compreendermos a poética do *Refazenda*. Além das referências sertanejas, do retorno

conceitual à essa vivência primeira no sertão baiano que exploramos na contextualização do álbum, aparece outra mais: o tropicalismo.

O empenho em reestabelecer os laços com a cultura do interior a partir da investigação estética de seus elementos, já havia sido empreendido por Gilberto Gil e seus companheiros no 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, como aponta Favaretto:

Este trabalho [tropicalista] consistia em redescobrir e criticar a tradição, segundo a vivência do cosmopolitismo dos processos artísticos, e a sensibilidade pelas coisas do Brasil. O que chegava, seja por exigência de transformar as linguagens das diversas áreas artísticas, seja pela indústria cultural, foi acolhido e misturado à tradição musical brasileira. (FAVARETTO, 2000, p.31-32)

Para pensar esta relação dicotômica entre o moderno e o tradicional, cara não somente ao tropicalismo como também ao álbum *Refazenda*, 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 prática poética no tropicalismo, a sobreposição de temporalidades e signos diversos, que deslocados de um lugar comum, possibilitam múltiplas reinterpretações. No tropicalismo, o movimento de recorrer ao passado, 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)

O procedimento poético que Albuquerque Junior chama de *reatualização* ao se referir ao tropicalismo, aproxima-se da proposta do *refazer* em Gil. A prática de visitar o passado a fim de atualizá-lo a partir das concepções do contemporâneo é também o procedimento poético ao qual 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, grifo nosso)

Em maio de 2023, Gil participou ao lado de José Miguel Wisnik de uma conferência *online*<sup>7</sup> promovida pelo Centro de Pesquisa e Formação do SESC-SP, mediada por Kelly Adriano e intitulada com a provocação: “O tropicalismo está vivo?”. Na ocasião, como havia a possibilidade de enviar perguntas por escrito, o indaguei a respeito da utilização de apropriações da estética tropicalista nos seus trabalhos pós-exílio, sobretudo a partir do álbum *Refazenda*, no que obtive a seguinte resposta:

O tropicalismo já tinha a ambição de incorporar, em sua palheta de tinturas várias, as tintas vindas da modernidade europeia, da modernidade norte-americana etc. Isso já aqui na adoção da parceria com os Mutantes, os grupos novos de São Paulo, com a observação atenta ao surgimento do *rock n' roll made in brazil* e essas coisas todas. O fato de depois termos sido obrigados a nos deslocar para a Europa e nos assentarmos em Londres, e ali presenciarmos toda a força, o fluir da música *pop* moderna, e tudo... tudo isso trouxe para nós um acréscimo de consciência, de convicção em relação à essa incorporação que havia sido proposta pelo tropicalismo aqui. E na minha volta, toda essa coisa, o disco, o *Expresso 2222*, o disco da minha volta, que antecede o *Refazenda*, já manifestava tudo isso, já dizia muito bem as novas invenções dos *riffs*, da guitarra elétrica misturados com os jogos de fole da sanfona de Luiz Gonzaga, das coisas nordestinas, essas coisas já diziam muito claramente o que estávamos propondo, o que deveríamos propor depois da volta do exílio seria uma continuidade das pesquisas, das invenções, das experiências do tropicalismo com as novas coisas, com as novas visões, com a ampliação dessa visão abrangente do *rock n' roll*, do *pop* mundial que haviam sido absorvidas por nós na nossa estada em Londres. Então, eu diria que sim, claro, óbvio que o *Refazenda* é um disco que reflete essa acumulação toda, a do tropicalismo, a do exílio e a da volta, do pós-exílio. (GIL, 2023 – transcrição minha).

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 esta breve reflexão sobre o tropicalismo respalda-se na apropriação do procedimento poético da atualização de discursos, do refazer para ressignificar, comum ao álbum aqui em

<sup>7</sup> A conferência está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tCUi1-0pJY&t=2240s>. (Acesso em 15/05/2023). A resposta transcrita acontece a partir de 1h01min.

análise. No *Refazenda*, a revisita/revisão é feita à uma narrativa de sertão, seus modos de vida, sua gente e sua cultura particular. Ou, nas palavras de Gil:

Havia, portanto, nesse trabalho, o *Refazenda*, uma vontade de retomar o tropicalismo interrompido e contribuir, digamos assim, com as novidades todas do mundo *rock*, do mundo *pop*, para uma revisão, uma **visão renovada da música nordestina**. (GIL, CANAL BRASIL, 2012, grifo nosso)

Conforme argumentamos, a *visão renovada da música nordestina* a que Gil se refere acima se estabelece, sobretudo, por meio da estrutura de sentimentos contraculturais que permeia o *Refazenda* e nele se manifesta tanto estética quanto poeticamente. Em termos práticos, duas vivências propriamente contraculturais circundam a feitura do álbum: a criação de uma comunidade rural alternativa e uma turnê de carro pelas estradas do interior do Brasil.

### A Fazenda Guariroba

*Refazendo tudo  
Refazenda  
Refazenda toda  
Guariroba  
(Gilberto Gil, Refazenda, 1975)*

No *site*<sup>8</sup> oficial de Gilberto Gil, em um comentário sobre o fonograma *Refazenda*, lê-se a seguinte passagem explicativa sobre a palavra *Guariroba*, encontrada na letra da canção:

Guariroba – Nome de uma palmeira do Planalto Central, a palavra dava nome também a uma fazenda que um grupo de amigos (Roberto Pinho, Pontual e outros) tinha a uns cem quilômetros de Brasília. Chegou-se a pensar em criar lá uma comunidade alternativa, onde nos juntássemos todos com nossas famílias. Não deu certo, e a fazenda foi vendida. (GIL, s.d.)

O projeto de estabelecer uma comunidade alternativa e autossustentável na região do Cerrado brasileiro foi uma ideia que teve início com Roberto Pinho, antropólogo e aprendiz do professor e filósofo português Agostinho da Silva. O propósito era organizar um coletivo fundado em uma economia autossuficiente sustentada por meio da agricultura, com a divisão equalitária dos meios de produção, da terra e da gestão do local, tendo o incentivo à produção cultural como norte. (SCAPINELLI, 2018, p.27)

---

<sup>8</sup> Disponível em: <https://gilbertogil.com.br/noticias/producoes/detalhes/refazenda/>  
Acesso em 14/10/2023.

Roberto Pinho era um amigo próximo de Gilberto Gil e Caetano Veloso, à época. Em 1969, já durante o exílio dos músicos brasileiros, Roberto esteve em Portugal e teve a oportunidade de estar com Gil. Na ocasião, como relata o antropólogo, conversaram sobre a proposta de criação de uma comunidade alternativa, fato que veio a suceder somente em 1972, por intermédio de outro amigo em comum, Luís Pontual. O espaço selecionado para a fundação do coletivo autônomo foi um sítio próximo à Brasília que levava o nome do riacho que o atravessava: São Sebastião da Guariroba.

Guariroba seria uma comunidade agrícola independente e autossuficiente onde o crescimento individual estaria pautado no autoconhecimento e no crescimento coletivo. Atuavam pelo rural em vez do urbano, da arte em vez da mercadoria, os alimentos integrais em vez dos químicos processados, o artesanato em vez da indústria, a fruição estética e a crítica social em vez da censura. (*Ibid.*, 2018, p.28)

Ainda de acordo com SCAPINELLI (2018), que entrevistou o idealizador da fazenda Guariroba, Roberto Pinho, o sítio foi ocupado e esteve ativo por quase três anos, quando problemas financeiros decretaram a falência da fazenda e, por conseguinte, do projeto idealizado. Em 1975, pouco antes do fim da comunidade, Gilberto Gil esteve no sítio que ajudara a arquitetar anos antes e, da visita, extraiu diversas referências que vieram a compor a letra da canção *Refazenda*, lançada no mesmo ano no álbum homônimo. (*Ibid.*, 2018, p.29)

Tendo em conta a ampla definição da estrutura de sentimentos contraculturais como o impulso de subversão dos valores ocidentais tomados hegemonicamente como verdades absolutas, têm-se na experiência da Fazenda Guariroba uma vivência contracultural típica. O projeto de um coletivo social organizado por ideais democráticos de partilha comum do trabalho e dos produtos que dele advêm, guiado concomitantemente pelo autoconhecimento individual e pela autogestão coletiva, está em concordância manifesta com as propostas contraculturais. O empreendimento da Fazenda Guariroba, portanto, de sua concepção ideal utópica à concretude real, se interpõe poeticamente ao *Refazenda* enquanto projeto artístico.

A segunda vivência essencialmente contracultural que circunda o *Refazenda* transcorre da turnê que veio a dar origem ao álbum, como apresentaremos a seguir.

## A turnê pré-Refazenda

“Eu já estou com o pé nessa estrada  
Qualquer dia a gente se vê  
Sei que nada será como antes, amanhã”  
(Nada será como antes - Milton Nascimento e R. Bastos, 1972)

“Qual é a sua estrada, homem? – a estrada do místico, a estrada do louco, a estrada do arco-íris, a estrada dos peixes, qualquer estrada... Há sempre uma estrada em qualquer lugar, para qualquer pessoa, em qualquer circunstância.” (KEROUAC, 2004.)

Gilberto Gil gravou o *Refazenda* após excursionar com sua banda durante os anos que antecederam o álbum, já explorando o repertório que viria a integrá-lo. *Refazenda* é, portanto, em boa parte, um álbum concebido e ensaiado durante a turnê que o precedeu, descrita por Dominginhos da seguinte maneira:

Ele [Gil] queria fazer os shows com esse grupo pequeno, e nós começamos a sair fazendo show por aí, antes de qualquer *Refazenda*. Nós andamos ensaiando por aí, por tudo quanto era canto. Era um tempo de vaca magra danada. Era um show pesado porque ele cantava 3, 4 horas todo dia, mas era também um trabalho de pouca gente, os auditórios nem sempre estavam lotados, fizemos muito show aí com 4 gatos pingados, e depois, foi crescendo, crescendo, crescendo e a gente terminou este trabalho com muito público e mostrando um trabalho bonito. Aí quando chegou no Rio, ele começou a querer fazer esse disco. Fizemos dentro de um sistema que tinha que ter naquele tempo, a sanfona, o violão e nosso modo de tocar. (Dominginhos *in* CANAL BRASIL, 2012)

Todavia, a experiência *pé na estrada* no *Refazenda* não foi inédita para Gil. Após o retorno do exílio, em 1972, o compositor baiano se lançou por dois meses em uma viagem de carro pelo interior do Nordeste brasileiro, junto a José Carlos Capinan e o técnico de som britânico Chris. A expedição culminaria no álbum *Expresso 2222*, lançado três anos antes do *Refazenda*. Sobre a jornada, Gil depõe:

Essa coisa de eu sair por aí, por exemplo, entrando no sertão adentro, não tem nenhuma característica vampíresca, é mais uma continuação daquela atitude humilde assumida em Londres. Estou com 29 anos e sou homem de dados, preciso de dados mais profundos, mais próximos, das coisas de onde provenho, do mundo de onde saí, pra saber exatamente até que ponto eu devo me afastar dele ou até que ponto eu devo chegar mais perto dele. (GIL *in* KAMINSKI, 2018, p. 176)

Na tese *A Revolução das Mochilas: contracultura e viagens no Brasil Ditatorial*, Leon Kaminski (2018) descreve o ato de viajar como uma prática relacionada à dinâmica contracultural da juventude entre meados da década de 1960, se estendendo também por 1970. Para esses jovens, viajar representava a afirmação de sua liberdade em diversos

aspectos da vida cotidiana. A estrada era, portanto, o espaço simbólico para o exercício de sua autonomia e livre-arbítrio em relação a instituições como a família, o trabalho e o Estado. Em outros termos, a cultura do *drop-out* (abandonar, *cair fora*) efetivada em ato prático, comportamento que ratifica os discursos da contracultura.

O álbum *Refazenda* está, portanto, trespassado por essas experiências advindas das longas e recorrentes viagens em grupo pelas estradas do país. Gilberto Gil, em entrevista para o documentário<sup>9</sup> *Dominguinhos+*, relata: “No *Refazenda*, a gente andou 20.000 km numa Veraneio. Era uma Veraneio e um caminhãozinho.” Sobre a mesma ocasião, Dominguinhos complementa em entrevista ao já citado programa<sup>10</sup> *Som do Vinil*, no Canal Brasil: “Ele [Gil] tinha comprado uma Veraneio, e a gente andava naquela Veraneio pra cima e pra baixo, ia pra Bahia, pra todo canto. E aí era bom demais rapaz, porque a estrada nos ensinou muita coisa”.

Em conjunto com a vivência da Fazenda Guariroba, a turnê do *Refazenda*, em seu molde *pé na estrada*, constitui, portanto, uma referência de contribuição de práticas atreladas à contracultura que dão forma à concepção poética do álbum.

### **II.iii Os textos (Voz 1, soprano) – *Minha música, musa única***

Chegamos, por fim, à escuta da voz que carrega consigo os textos do álbum. A voz que tece as matérias sonoras e visuais que narram o *Refazenda* e o constituem internamente. Possivelmente, a voz que se escuta de forma mais direta.

Optou-se deliberadamente por deslocar essa voz dos textos (soprano) para depois das vozes contextuais (contralto) e poéticas (tenor) – contrariando, presumivelmente, a expectativa do leitor – por questões de interdependência do que fora apresentado enquanto contexto e poética com a materialidade do texto, de acordo com a perspectiva metodológica que adotamos. Em outras palavras, as diversas referências que foram utilizadas até então para a construção dos argumentos desta dissertação, como falas do compositor do álbum em análise, trabalhos escritos sobre os temas que permeiam a pesquisa, excertos de jornais, documentários, entre outras, importam à interpretação do *Refazenda* conforme encontram respaldo textual concreto no álbum, na experiência de

<sup>9</sup> Trecho disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UfZKvqERDXI>  
Acesso 14/10/2023.

<sup>10</sup> Entrevista disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=K3d\\_9TkZkcU&t=1083s](https://www.youtube.com/watch?v=K3d_9TkZkcU&t=1083s)  
Acesso 14/10/2023.

fruição das canções. Esta apropriação não anula a independência das vozes na metodologia analítica proposta por Nascimento (2008). Pelo contrário, afirma desse modo a relação polifônica entre as vozes, onde o álbum, em sua manifestação textual há de validar a sustentação das outras vozes que o compõem externamente. Feito o breve esclarecimento, comecemos então a análise textual do macro para o micro, do álbum como um todo para as canções.

O primeiro texto com o qual se tem contato no *Refazenda* é a sua capa. 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 à uma malha de múltiplas referências presas à 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 familiares que aludem à sua origem no sertão da Bahia.

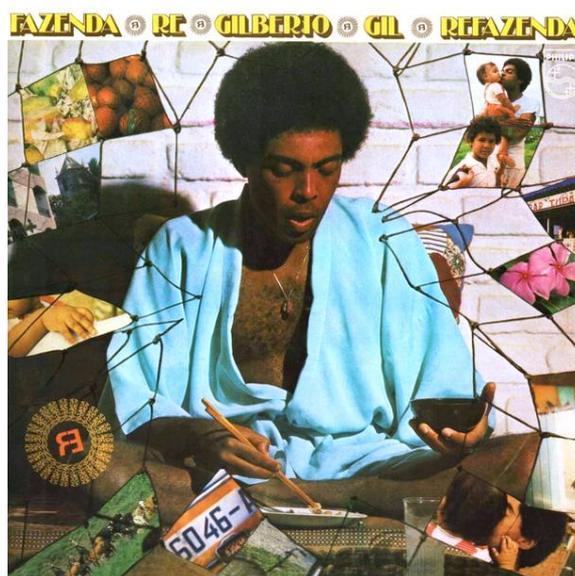


Figura 1: capa do álbum *Refazenda*<sup>11</sup>

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 amigos e músicos que participaram do *Refazenda*, tudo sobre um fundo onde figura um mar imponente. Vale ressaltar que as referências expressas na contracapa aparecem atadas à mesma rede que figura do lado oposto. Os signos visuais das capas do álbum anunciam a jornada para os interiores, do sertão e de si mesmo.

<sup>11</sup> A arte da capa do *Refazenda* é de Aldo Luiz, com fotografia de João Castrioto, de acordo com as informações do encarte do LP.



**Figura 2:** Contracapa do álbum *Refazenda*

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 preto de gratidão ao mundo *fáustico*, ao mundo da ciência com suas descobertas e avanços, em meio a essa coisa da “grana que ergue e destrói coisas belas” de que Caetano fala muito bem em *Sampa*. (FONTELES, 1999, p.152)

Esta justaposição tradicional/moderno já identificada por meio dos signos da capa se estende sonoramente para a estética do álbum. Os sons do sertão são revisitados no amálgama da novidade dos timbres processados por pedais de efeito do violão *ovation* de Gil com a sonoridade familiar da sanfona de Dominginhos:

No álbum *Refazenda* eu já trago a experiência com o violão *ovation*, com as novas tecnologias e com os novos pedais, para tocar coisas mais ligadas ao original nordestino. E o acordeão de Dominginhos serve para manter presente o espírito do baião. (GIL; ZAPPA, 2013, p.180)

Dominginhos ocupa um espaço fundamental no *Refazenda*. Sua sanfona contribui à poética do álbum ao evocar uma sonoridade expressiva do sertão nordestino idealizada e difundida por Luiz Gonzaga no mercado fonográfico. Em termos textuais, dos onze fonogramas do álbum, dois são de sua autoria. *Tenho Sede*, em parceria com Anastácia, e *Lamento Sertanejo*, com coparticipação do próprio Gil na composição.

No artigo *Dominguinhos e a “invenção” do Nordeste cosmopolita*, Alonso e Visconti (2018) apontam a capacidade de Dominguinhos transitar com desenvoltura e destreza por variados estilos musicais como uma das características distintivas do instrumentista: “Um sanfoneiro tradicional, oriundo do forró de Luiz Gonzaga, excursionava pela Europa, se misturando com uma artista *hippie* tropicalista, “moderna” [Gal Costa], sendo cortejado e aprendendo as novas linguagens do *jazz*.” (ALONSO, VISCONTI, 2018, p.204)

No *Refazenda*, portanto, a presença de Dominguinhos é em si mesma uma manifestação da justaposição tradicional/moderno em um caráter estético. A respeito da definição de músico versátil, o próprio sanfoneiro corrobora:

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)

### **As narrativas cantadas**

Nesta seção, examinaremos sobre o quê cantam as canções no *Refazenda*. De antemão, convém justificar a deliberação por analisar em etapas distintas as narrativas das letras e o discurso musical do álbum. Compreendemos que a canção se dá, necessariamente, no agrupamento da letra com elementos musicais. A apreensão de sentido em uma canção decorre, portanto, no complemento de significação que letra e música se conferem mutuamente. No entanto, tendo em consideração a perspectiva metodológica proposta de se tomar o álbum como um todo o objeto central da pesquisa, optou-se neste trabalho por analisar as narrativas e os textos musicais separadamente, com o objetivo de destacar como esses elementos se relacionam para além do contorno particular das canções. Em outros termos, a despeito de analisarmos o *Refazenda* a partir de suas canções, o que nos interessa propriamente é o discurso que elas sustentam em conjunto. Neste sentido, no presente capítulo buscamos identificar narrativas reincidentes e/ou complementares que se apresentam no decorrer do *Refazenda* e o constituem enquanto álbum. Na seção subsequente, dedicada à análise dos elementos musicais do *Refazenda*, estabeleceremos então as associações de sentido entre letra e música, mantendo a perspectiva de centralidade do álbum enquanto objeto

da pesquisa. Uma vez realizado o esclarecimento da orientação metodológica pela qual optamos, sigamos para a análise narrativa do *Refazenda*.

Dentre as narrativas construídas por meio das letras do álbum, quatro se destacam em especial: a formação de um personagem sertanejo, as canções de autoconhecimento, a reflexão sobre o fazer musical e a dimensão inventiva de narrativas fantásticas. Começamos, pois, pela caracterização deste novo homem do sertão, que aparece sobremaneira ao longo de quatro canções no *Refazenda*: *Lamento Sertanejo*, *Tenho Sede*, *Ê, povo, ê* e *Jeca Total*.

### **O êxodo e a sede**

Na primeira estrofe de *Lamento Sertanejo*, o narrador em primeira pessoa inicia a letra se descrevendo como vindo do sertão, do cerrado, do interior, do mato, da caatinga, do roçado e atrela a esse fato a justificativa para seu comportamento recluso, solitário. Essa autodescrição confere um contorno geográfico à origem interiorana do narrador do qual advém uma cultura característica, um modo de ser e estar no mundo que se revela de forma mais detalhada na segunda estrofe da canção.

#### *Lamento Sertanejo (Dominguinhos e Gilberto Gil)*

*Por ser de lá  
Do sertão, lá do cerrado  
Lá do interior do mato  
Da caatinga do roçado.  
Eu quase não saio  
Eu quase não tenho amigos  
Eu quase que não consigo  
Ficar na cidade sem viver contrariado.*

*Por ser de lá  
Na certa por isso mesmo  
Não gosto de cama mole  
Não sei comer sem torresmo  
Eu quase não falo  
Eu quase não sei de nada  
Sou como rês desgarrada  
Nessa multidão boiada caminhando a esmo*

As designações que identificam o sertanejo na canção se dão por repetidas negações, justificando presumivelmente o que o compositor batizou como um lamento. Tais definições, por consequência lógica, também acabam por retratar o outro sujeito tomado como referência comparativa, ou seja, o que age de modo oposto às práticas que singularizam o sertanejo. Entende-se este outro, portanto, como o homem citadino, moldado pelas experiências urbanas, que se porta culturalmente de forma a afirmar os comportamentos os quais o narrador sertanejo da canção nega. O outro seria, à vista disso, um sujeito urbano estereotipado como sociável, comunicativo e que acredita ser culto, mas que *caminha a esmo*, sem rumo, em uma multidão da qual o sujeito do sertão não faz parte. Ao mesmo tempo em que sertanejo reconhece faltar em si mesmo certos atributos, como expostos na letra, ele também declara ter consciência de um propósito, de um norte, desgarrando-se da massa amorfa sem direção. Podem faltar alguns predicados valorosos à vida urbana, mas não carecem de sentido.

Este embate cultural e ideológico entre o sertão e o urbano aparece como uma temática bastante explorada nas composições de Luiz Gonzaga, autor fundamental na criação do imaginário do sertão cantado, conforme apontado anteriormente. A exploração do sentimento de não pertencimento decorrente do deslocamento forçado que caracteriza o êxodo rural é frequente no cancionário de Gonzaga. Em *A Triste Partida*, por exemplo, Gonzaga entoa: *Chegaram em São Paulo / Sem cobre quebrado / E o pobre acanhado / Procura um patrão / Só vê cara estranha / De estranha gente / Tudo é diferente / Do caro torrão* (Patativa do Assaré, 1964).

No álbum *Refazenda*, o conflito rural/urbano permanece. Ao iniciar, por exemplo, a canção *Lamento Sertanejo* com o verso *Por ser de lá* /, o emprego do advérbio de lugar *lá* indica uma ideia de distanciamento do narrador ao local ao qual ele se refere, no caso, o sertão. Nos versos subsequentes o narrador revela estar na cidade, à contragosto: *Eu quase que não consigo / Ficar na cidade sem viver contrariado*. Vale destacar que esta crítica à vida citadina, apressada e sem perspectiva, pode ser considerada também como uma manifestação do discurso contracultural que estrutura a poética do álbum, como visto.

O tópico das secas recorrentes no sertão é outra temática constante nas letras de Luiz Gonzaga. A emblemática canção *Asa-Branca* diz: *Hoje longe, muitas léguas / Numa triste solidão / Espero a chuva cair de novo / Pra mim voltar' pro meu sertão* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 1947). Na já citada canção *A Triste Partida*, Luiz Gonzaga canta: *A seca terrível / Que tudo devora / Ai, lhe bota pra fora / Da terra Natal* (Patativa do Assaré, 1964).

No álbum *Refazenda*, o assunto da seca é recuperado na canção *Tenho Sede*, só que por um outro viés interpretativo, no entanto. Na canção – de autoria de Dominginhos e Anastácia, sendo, portanto, a única do álbum sem a participação de Gilberto Gil – o sentimento de sede é anunciado em tom de urgência já no primeiro verso, com o emprego do verbo no modo imperativo:

*Tenho Sede (Dominginhos e Anastácia)*

*Traga-me um copo d'água, tenho sede  
E essa sede pode me matar  
Minha garganta pede um pouco d'água  
E os meus olhos pedem teu olhar*

*A planta pede chuva quando quer brotar  
O céu logo escurece quando vai chover  
Meu coração só pede teu amor  
Se não me deres, posso até morrer*

O sentimento de sede, na canção, é apropriado em um sentido conotativo de demanda vital por algo tão indispensável como a água para a vida. Somente nos últimos dois versos o eu lírico revela, enfim, que a sede que o aflige obstinadamente é uma sede de amor, de ser correspondido pelo(a) seu interlocutor(a) na canção. O narrador declara, deste modo, que ser amado é tão essencial para sua vida quanto a água o é para a sobrevivência do ser humano e para o desabrochar das plantas.

Canções de Luiz Gonzaga como *Baião da Garoa*: “*Meu São Pedro me ajude / Mande chuva, chuva boa / Chuvisqueiro, chuvisquinho / Nem que seja uma garoa*” (Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil, 1952) e *Documento de Matuto*: “*Sol escaldante / A terra seca / E a sede de lascá / Sem ter jeito prá viver / Com dez*

*fió prá criar*” (Paulo Patrício, 1964) recorrem a representações características tais como a súplica por chuva e o sentimento de intensa sede. Essas mesmas imagens são também utilizadas na canção *Tenho Sede*, porém, por uma outra perspectiva, aproveitando um mote de apelo popular para cantar sobre o amor.

### **O Jeca e o povo**

No álbum *Refazenda*, o movimento de revisitar o sertão e o sertanejo para ressignificá-los, passa pela reformulação do emblemático personagem caipira Jeca Tatu, rebatizado como Jeca Total em uma canção do álbum.

Para se compreender o Jeca Total é necessário retomar brevemente a trajetória do Jeca Tatu, personagem que teve múltiplas representações, acompanhando a produção literária de seu autor, Monteiro Lobato. Em suma, o Jeca Tatu é o retrato alegórico do homem do campo brasileiro, matuto, ingênuo, iletrado e preguiçoso. Bragança (2009, p.107) aponta que a personagem é utilizada por Lobato na construção metafórica de suas críticas sociais e culturais, e, por isso, tem sua narrativa transformada ao longo do século passado. Em um primeiro momento, Jeca Tatu é apresentado em 1914 a partir de uma visão naturalista e preconceituosa como o caboclo, caracterizado sobretudo pela preguiça e incivilidade: “Este funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. [...] o caboclo é uma quantidade negativa” (LOBATO, 2004, p. 160-161 apud BRAGANÇA, 2009, p.107).

A descrição naturalista do Jeca Tatu daria lugar posteriormente à uma construção da personagem de acordo com os ideais higienistas característicos da política sanitária em voga no país na década de 1920. A preguiça do Jeca Tatu passaria então a ser justificada por meio de sua condição de saúde, acometido por ancilostomose. (FERREIRA, 2018, p.78)

Possui dentro de si grande riqueza em forças. Mas força em estado de possibilidade. E é assim porque está amarrado pela ignorância e falta de assistência as terríveis endemias que lhe depauperam o sangue, caquetizam o corpo e atrofiam o espírito. O caipira não “é” assim. “Está” assim. Curado, recuperará o lugar a que faz jus no concerto etnológico. (LOBATO, 1956, p. 285, apud FERREIRA, 2018, p.74)

Já na década de 1950, a personagem Jeca Tatu ganha uma representação no cinema por Amácio Mazzaropi em diversos filmes. Destaca-se em sua representação cinematográfica o tom caricato e estereotipado do caipira, ainda rústico e preguiçoso. No entanto, diferentemente do Jeca Tatu da literatura, o cenário que prevalece na maior parte dos filmes são os centros urbanos. A narrativa é explorada justamente no embate conflituoso dos valores do caipira dentro de uma organização social cidadina. O grande sucesso de público dos filmes de Mazzaropi pode ser compreendido em termos contextuais, entre outros fatores, pela identificação do grande número de migrantes que se deslocaram aos centros urbanos do país a partir do projeto nacional-desenvolvimentista na década de 1950 com a representação do Jeca Tatu e as situações de tensão entre as culturas urbana e rural, exploradas comicadamente nos filmes (BRAGANÇA, 2009, p.110).

Finalmente, na década de 1970, Jeca Tatu é rerepresentado como Jeca Total por Gilberto Gil no álbum *Refazenda*.

*Jeca Total (Gilberto Gil)*

*Jeca Total deve ser Jeca Tatu*  
*Presente, passado*  
*Representante da gente no senado*  
*Em plena sessão*  
*Defendendo um projeto*  
*Que eleva o teto*  
*Salarial no sertão*

*Jeca Total deve ser Jeca Tatu*  
*Doente curado*  
*Representante da gente na sala*  
*Defronte da televisão*  
*Assistindo Gabriela*  
*Viver tantas cores*  
*Dores da emancipação*

*Jeca Total deve ser Jeca Tatu*  
*Um ente querido*  
*Representante da gente no Olimpo*  
*Da imaginação*  
*Imaginacionando o que seria a criação*  
*De um ditado*  
*Dito pó-plural*

*Mito da mitologia brasileira  
Jeca Total*

*Jeca Total deve ser Jeca Tatu  
Um tempo perdido  
Interessante a maneira do tempo  
Ter perdição  
Quer dizer, se perder no correr  
Decorrer da história  
Glória, decadência, memória  
Era de Aquarius  
Ou mera ilusão*

*Jeca Total deve ser Jeca Tatu  
Jorge Salomão*

*Jeca Total Jeca Tatu Jeca Total Jeca Tatu  
Jeca Tatu Jeca Total Jeca Tatu Jeca Total*

Desde a primeira estrofe, evidencia-se a construção da representação de um Jeca Total bem diferente do Jeca Tatu. Enquanto Jeca Tatu, como visto anteriormente, era identificado por sua passividade e incivilidade, Jeca Total é o oposto, politizado e com consciência de classe, empenha-se ativamente no legislativo por melhores condições de vida para os sertanejos os quais representa. Na estrofe seguinte, Jeca Total aparece curado – o que pode ser uma referência ao Jeca Tatu acometido pelo “amarelão” – e está adaptado à vida urbana, assistindo à novela televisiva sentado ao sofá.

Na terceira estrofe, Jeca Total é apresentado como um “mito da mitologia brasileira”. Neste momento, Gilberto Gil revela sua intenção em refazer, recriar uma outra narrativa ao homem do sertão, que não se identifica mais com o antigo Jeca Tatu. Jeca Total é agora o “representante da gente”, no senado, na sala de televisão e no olimpo da imaginação. A narrativa mitológica é aqui compreendida como uma forma de conhecimento e apreensão da realidade de um outro Jeca, pertencente a outro tempo, onde o urbano e o rural coexistem em um grau de tensão diferente.

A quarta estrofe, por sua vez, apresenta uma reflexão sobre o passar do tempo e, com ele, a transformação das questões sociais, das formas de representação das identidades, em última instância, do caráter transitório da vida resumido no arco

narrativo “Glória, decadência, memória”. No penúltimo verso, Gil cita Jorge Salomão na letra. Sobre essa referência, Gil menciona em seu *site*<sup>12</sup>:

Jorge Salomão entra no final como uma síntese e um exemplo de Jeca Total. Menino do interior da Bahia, levado pelo impulso de uma geração, ele parte, como o irmão, Waly, de Jequié pra Salvador, de Salvador pro Rio, e daí pra Nova York, tornando-se como realizador um artista no plano do “*low profile*”, não uma celebridade, mas de todo modo um modelo nítido de emancipação própria. (GIL. s.d., site oficial)

Por fim, no último verso da canção, a reiteração enunciativa sugere a transformação do Jeca Tatu em Jeca Total: “*Jeca Total Jeca Tatu Jeca Total Jeca Tatu Jeca Tatu Jeca Total Jeca Tatu Jeca Total*”. O verso inicial “*Jeca Total deve ser Jeca Tatu*”, que à princípio indica uma hipótese ou possibilidade (Jeca Total talvez seja Jeca Tatu), passa, enfim, a poder ser lido em um sentido de necessidade de substituição (Jeca Total precisa ser Jeca Tatu). O termo “deve ser” se presta às duas possibilidades interpretativas.

De forma congênere à releitura da referência simbólica do Jeca Total como um sertanejo astuto, autônomo e capaz, a canção *Ê, povo, ê* – que abre o lado B do LP *Refazenda* – também se predispõe à renovação do imaginário popular em um convite generalizado à alegria. A letra cita uma grande e custosa espera por esse momento de júbilo, que enfim chega:

*Ê, Povo, Ê (Gilberto Gil)*

*Tão longe  
A alegria estava então  
Tão longe  
O seu sorriso de verão  
Eu sei  
Quanto custou ter que esperar  
Até  
Seu precioso bom humor voltar*

*Ê, povo, ê, povo, ê  
Desabafa o coração  
Ê, povo, ê, povo, ê*

*Viver  
É simplesmente um grande balão*

<sup>12</sup> <https://gilbertogil.com.br/noticias/producoes/detalhes/refazenda/>

*Voar*  
*Pro céu azul é a missão*

*Ê, povo, ê, povo, ê*  
*Pelo amor de deus, cantar*  
*Ê, povo, ê, povo, ê*  
*Pelo bom humor, dançar*  
*Ê, povo, ê, povo, ê*  
*Pelo céu azul voar*  
*Ê, povo, ê, povo, ê*

A respeito da canção, no livro *Todas as Letras*, Gil avalia: “Ê, povo, ê é exortativa. É uma exortação ao bom humor, à boa vontade, ao afeto generoso. É uma canção sobre estar bem” (GIL; RENNÓ, 2022, p.165). Em *Ê, povo, ê*, o eu lírico da canção reconhece um passado de angústia e descontentamento, mas, apesar disto, convoca “o povo” a um presente alegre, encorajando a busca por um bem-estar irrestrito. Essa comparação temporal de reconhecer o passado para ressignificar o presente é um mote reiterado no álbum *Refazenda*, verificado também nos dois versos iniciais da canção *Jeca Total*: “*Jeca Total deve ser Jeca Tatu / Presente, passado*”. Este último no passado, para que aquele se reconheça *total* no presente.

### **Conhece-te a ti mesmo**

Após percorrermos analiticamente as narrativas descritivas do sertão e dos sertanejos no *Refazenda*, seguiremos às letras autorreferenciais no álbum, que aludem ao exercício de conhecimento de si próprio. Passemos, pois, do interior geográfico, definidor de uma cultura, ao interior pessoal do compositor, definidor de um sujeito.

*Pai e Mãe*, *Retiros Espirituais* e *Meditação* são as canções que classificamos como estruturantes da narrativa de autoconhecimento no contexto do álbum. Começamos a análise pelo choro-canção do álbum *Refazenda*, *Pai e Mãe*.

*Pai e Mãe* é uma canção sobre afeto, que traz consigo diversas camadas discursivas representativas da oposição tradição/modernidade. A primeira estrofe é narrada em um caráter confessional, na tonalidade de Lá maior, enquanto a

segunda, no tom vizinho de Ré maior, organiza-se em um formato de carta endereçada à mãe:

*Pai e Mãe (Gilberto Gil)*

*Eu passei muito tempo  
Aprendendo a beijar outros homens  
Como beijo o meu pai  
Eu passei muito tempo  
Pra saber que a mulher que eu amei  
Que amo, que amarei  
Será sempre a mulher  
Como é minha mãe*

*Como é, minha mãe?  
Como vão seus temores?  
Meu pai, como vai?  
Diga a ele que não se aborreça comigo  
Quando me vir beijar outro homem qualquer  
Diga a ele que eu quando beijo um amigo  
Estou certo de ser alguém como ele é  
Alguém com sua força pra me proteger  
Alguém com seu carinho pra me confortar  
Alguém com olhos e coração bem abertos  
Pra me compreender*

Em um caráter de revelação íntima, Gilberto Gil principia a canção reconhecendo o tempo que fora necessário para que se sentisse confortável com a manifestação de afeto profundo entre si e outras pessoas. Tendo as figuras do pai e da mãe como referências simbólicas do masculino e do feminino, respectivamente, Gil compara a sua relação com outros homens e mulheres como uma reprodução calcada nesse vínculo afetivo primordial. Em um comentário no livro *Todas as Letras* (2022), Gil revela memórias sobre a origem da canção:

Composta no dia em que eu completei 33 anos, 26 de junho de 1975. Uma música de confissão de afeto profundo pelos pais, colocando todos os homens queridos como sendo um prolongamento do pai e todas as mulheres amadas como um prolongamento da mãe. Meus pais moravam em Vitória da Conquista na época e festejaram muito a canção. (GIL; RENNÓ, 2022, p.162)

Na segunda estrofe, Gil se dirige especificamente à mãe. Como se escrevesse uma correspondência, pergunta primeiramente se está tudo bem com eles para, na sequência, solicitar à mãe que transmita uma mensagem ao pai. Nesta mensagem, evidencia-se um receio por parte de Gil do que seria a reação de seu pai ao vê-lo

estabelecer relações de afeto com outro homem. O compositor, então, se vê na necessidade de justificar-se perante o pai, um homem de outro tempo e, aparentemente, de convicções comportamentais distintas.

Este embate geracional é um dos indícios que apontam o conflito tradicional/moderno na canção. Respaldo na revolução comportamental das experiências derivadas da estrutura de sentimentos contraculturais, o jovem Gilberto Gil, então com 33 anos de idade, dirige-se ao pai em uma conduta afirmativa das novas possibilidades de ser e estar no mundo, advogando pela liberdade plena de todos e todas, sobretudo em relação à diversidade de expressões afetivas.

No entanto, percebe-se na carta/letra, uma incontestável preocupação com os pais e o cuidado com a instituição familiar tradicional. Este fato demonstra, certa maneira, uma apropriação dos ideais contraculturais em uma configuração particular por parte de Gil, onde a máxima do *cair fora (drop out)* se estabelece também no retorno às instituições primárias e afetivas, tal qual a família e as raízes no sertão baiano.

A despeito das diferenças culturais, de crenças e condutas, a canção representa um ato de aproximação e apaziguamento com os pais, propiciado pela maturidade vinda com a idade, em uma espécie de conflito sem confrontação. Este comportamento de não enfrentamento revela-se no diálogo com o pai, que ocorre de forma indireta, tendo a presença da mãe como interlocutora e mediadora do recado, transmitido por meio de uma canção. É o ato da composição como recurso e instrumento para (re)conhecer a si mesmo.

Outras duas canções no *Refazenda* estabelecem um discurso voltado ao autoconhecimento, desta vez, vinculados à espiritualidade. São elas *Retiros Espirituais* e *Meditação*.

Consultando uma vez mais o livro *Todas as Letras*, Gilberto Gil tece o seguinte comentário a respeito de *Retiros Espirituais*:

Retiros Espirituais lança um olhar singelo, simplório, sobre a questão filosófica do ser e não ser; sobre o paradoxo do princípio da incerteza, do que é e não é. É uma das minhas músicas sobre o *wu wei*, a ação-

não-ação, a ideia de superação e alcance do ser, onde tudo é. [...] É uma das músicas minhas que mais prezo, por ser das primeiras que dão uma radiografia da minha subjetividade e visceralidade interior, álmica. E é dividida em três partes para apresentar o movimento de tese-antítese-síntese de que gosto muito. (GIL; RENNÓ, 2022, p. 166)

Conforme Gil apresenta por meio de sua fala, *Retiros Espirituais* é uma canção que explora conceitualmente percepções oriundas de filosofias orientais. Como demonstramos quando da argumentação poética do álbum, esta busca por referências nos conhecimentos de espiritualidades originárias do oriente global foi uma prática comum com a eclosão das novas sensibilidades suscitadas com a contracultura.

Em *Retiros Espirituais*, Gilberto Gil reivindica, em suma, a não-ação (*wu wei*) como modo de conduta pessoal fundamental: “*Como estar defronte de uma coisa e ficar / Horas a fio com ela / [...] / Retirar tudo o que eu disse / [...] / Que gente maluca gosta de fazer / [...] / Que gente maluca tem que resolver*”. O *wu wei*, princípio basilar do Taoísmo chinês, não almeja a omissão, mas sim o estímulo à abertura e à receptividade em uma postura de humildade perante o ineditismo da vida cotidiana.

Como apontado pelo compositor, a estrutura da canção se dá ao longo de três estrofes, simbolizando a tríade dialética tese, antítese e síntese:

*Retiros Espirituais (Gilberto Gil)*

*Nos meus retiros espirituais  
 Descubro certas coisas tão normais  
 Como estar defronte de uma coisa e ficar  
 Horas a fio com ela  
 Bárbara, bela, tela de TV  
 Você há de achar gozado  
 Barbarela dita assim dessa maneira  
 Brincadeira sem nexo  
 Que gente maluca gosta de fazer  
 Eu diria mais, tudo não passa  
 Dos espirituais sinais iniciais desta canção  
 Retirar tudo o que eu disse  
 Reticenciar que eu juro  
 Censurar ninguém se atreve  
 É tão bom sonhar contigo, ó  
 Luar tão cândido*

*Nos meus retiros espirituais  
 Descubro certas coisas anormais  
 Como alguns instantes vacilantes e só  
 Só com você e comigo  
 Pouco faltando, devendo chegar  
 Um momento novo  
 Vento devastando como um sonho  
 Sobre a destruição de tudo  
 Que gente maluca gosta de sonhar  
 Eu diria, sonhar com você jaz  
 Nos espirituais sinais iniciais desta canção  
 Retirar tudo que eu disse  
 Reticenciar que eu juro  
 Censurar ninguém se atreve  
 É tão bom sonhar contigo, ó  
 Luar tão cândido*

*Nos meus retiros espirituais  
 Descubro certas coisas tão banais  
 Como ter problemas ser o mesmo que não  
 Resolver tê-los é ter  
 Resolver ignorá-los é ter  
 Você há de achar gozado  
 Ter que resolver de ambos os lados  
 De minha equação  
 Que gente maluca tem que resolver  
 Eu diria, o problema se reduz  
 Aos espirituais sinais iniciais desta canção  
 Retirar tudo que eu disse  
 Reticenciar que eu juro  
 Censurar ninguém se atreve  
 É tão bom sonhar contigo, ó  
 Luar tão cândido*

A canção em forma triádica apresenta a cada estrofe uma reflexão distinta, mas que concluem em um ponto comum, o *signal inicial* que motivou a composição: *Eu diria tudo não passa dos espirituais, sinais iniciais desta canção / Eu diria sonhar com você jaz nos espirituais, sinais iniciais desta canção / Eu diria o problema se reduz aos espirituais, sinais iniciais desta canção*. A dimensão espiritual, portanto, assume o enredo central da canção, enfatizando a espontaneidade do agir natural à vista da engenhosidade típica da contingência da vida. Uma ode ao contemplar o destino tal qual se apresenta.

Destaca-se, ainda, em *Retiros Espirituais*, a citação à canção *Banho de Lua* (1960), composição dos italianos Franco Migliacci e Bruno De Filippi (*Tintarella*

*Di Luna*), adaptada à Língua Portuguesa por Fred Jorge e famosa na voz de Celly Campello<sup>13</sup>. Da canção *Banho de Lua*, Gil se apropria de três versos e os dispõe ao final de cada uma das três estrofes de *Retiros Espirituais*: “*Censurar ninguém se atreve / É tão bom sonhar contigo, ó / Luar tão cândido*”. Para além do jogo de possibilidades de sentido ao estabelecer uma relação dialógica intertextual com o sucesso comercial de Celly Campello, é curioso também notar a presença do verso “*censurar ninguém se atreve*” em meio à repressão da Ditadura Civil-Militar que governava o Brasil quando do lançamento do *Refazenda*. Como veremos no último capítulo desta dissertação, todas as canções do álbum foram submetidas à análise da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), por exigência do Ato Institucional nº 5 vigente à época. No entanto, a despeito do referido verso, *Retiros Espirituais* não foi censurada.

*Meditação*, a canção que consuma o discurso do álbum *Refazenda*, dá continuidade de certa forma à elocubração subjetiva iniciada em *Retiros Espirituais*, como o título prenuncia. “Eu estava terminando o repertório de *Refazenda* e queria usá-la como um fecho minimal que emblematizasse a ideia reflexiva, introspectiva, do disco.” (GIL; RENNÓ, 2022, p. 166)

A letra de *Meditação* baseia-se estruturalmente em antíteses que jogam com a formação de sentidos possíveis, em uma postura de ponderações intelectuais sucessivas. “A letra é muito visual mesmo, hologrâmica: um fracionamento lisérgico da imagem oculta, com partes essenciais ao todo e com o todo presente nas partes.” (Ibid., p. 166)

### *Meditação (Gilberto Gil)*

*Dentro de si mesmo*  
*Mesmo que lá fora*  
*Fora de si mesmo*  
*Mesmo que distante*  
*E assim por diante*  
*De si mesmo, ad infinitum*

---

<sup>13</sup> Vale apontar que Celly Campello já havia sido mencionada por Gil anteriormente na canção *Back in Bahia*, de 1972: “*Lá em Londres, vez em quando me sentia longe daqui / Vez em quando, quando me sentia longe, dava por mim / Puxando o cabelo / Nervoso, querendo ouvir Celly Campello pra não cair / Naquela fossa [...]*”.

*Tudo de si mesmo  
Mesmo que pra nada  
Nada pra si mesmo  
Mesmo porque tudo  
Sempre acaba sendo  
O que era de se esperar*

O princípio taoísta do *wu wei* (não-ação) orienta também o discurso de *Meditação*, como declara Gil em referência aos versos finais da canção:

O futuro como desdobramento de uma perspectiva colocada por um ser no presente (projeção); como o que era de se esperar: não só no sentido de vir a corresponder a uma expectativa ou a realizar um desejo que se tenha em relação a ele; mas também no sentido de que deve haver uma espera, uma passividade, uma ação da não-ação em relação ao que se espera dele; uma desarticulação do desejo, o não-desejo. (Ibid., p. 166)

Conclui-se, assim, a análise do conteúdo das letras que configuram o discurso de autoconhecimento no *Refazenda*. Em síntese, conforme buscou-se revelar, as três canções aqui examinadas meditam sobre o eu posto em relação tanto com a espiritualidade quanto com o seu universo afetivo particular, em uma jornada de subjetivação e constituição de referências e identidades.

### **O fazer musical**

A ponderação a respeito do próprio fazer musical e seus efeitos é o terceiro tema sobre o qual Gilberto Gil se dedica a formular no *Refazenda*. A faixa de abertura, *Ela*, e a faixa de encerramento do lado A do álbum, *Essa é pra tocar no rádio*, são duas canções que refletem acerca da criação musical. Aquela, em um sentido essencial da música em uma perspectiva existencialista, e, esta, por sua vez, em uma dimensão da música enquanto produto, partícipe de um mercado.

*Ela* é uma canção cuja letra alude à uma temática romântica em um primeiro momento, revelando-se, posteriormente, como um tributo à própria música de fato. Por meio de recursos metafóricos, Gil apresenta a música, musa do compositor, como ilhas que resguardam faróis que iluminam a navegação no mar turbulento, revolto.

#### *Ela (Gilberto Gil)*

*Ela  
Eu vivo o tempo todo com ela*

*Ela*  
*Eu vivo o tempo todo pra ela*

*Minha música*  
*Musa única, mulher*  
*Mãe dos meus filhos, ilhas de amor*  
*Cada ilha, um farol*  
*No mar da procela, ela*  
*Ela*  
*Ela que me faz um navegador*  
*Sobretudo ela*  
*Ela que me faz um navegador*

A música, portanto, aparece para o eu lírico como um amparo, que orienta o rumo, dá sentido e movimento à vida. Como música de abertura, *Ela* prenuncia o caráter conceitual do álbum, conferindo centralidade às próprias canções vindouras.

*Essa é pra tocar no rádio*, em contrapartida, estabelece uma crítica às estruturas mercadológicas de veiculação da música enquanto mercadoria que dinamiza a cadeia produtiva das rádios. Na letra da canção, Gil elenca uma série de funcionalidades para a música, atribuindo-lhe serventia e aplicabilidade concreta:

*Essa é pra tocar no rádio (Gilberto Gil)*

*Essa é pra tocar no rádio*  
*Essa é pra tocar no rádio*

*Essa é pra vencer o tédio*  
*Quando pintar*  
*Essa é um santo remédio*  
*Pro mau humor*  
*Essa é pro chofer de táxi*  
*Não cochilar*  
*Essa é pro querido ouvinte*  
*Do interior*

*Essa é pra tocar no rádio*  
*Essa é pra tocar no rádio*

*Essa é pra sair de casa*  
*Pra trabalhar*  
*Essa é pro rapaz da loja*  
*Transar melhor*  
*Essa é pra depois do almoço*  
*Moço do bar*

*Essa é pra moça dengosa*  
*Fazer amor*

*Essa é pra tocar no rádio*  
*Essa é pra tocar no rádio*

Em relação ao mote inicial para a feitura da canção, Gil esclarece:

*Essa é pra tocar no rádio* foi feita para brincar com o fato de que a execução de música no rádio é demasiadamente seletiva em função de uma série de valores próprios do veículo, de sua própria cultura interna e da cultura dos *mass media*, principalmente nessa fase de extrema especialização dos meios de comunicação; para fazer piada, blague, com essa ideia seletiva das "dez mais", da parada de sucesso – daquilo que só toca no rádio porque é sucesso e só é sucesso porque toca no rádio, esse círculo vicioso, essa coisa fechada da comunidade dos eleitos do sucesso paradístico. (GIL; RENNÓ, 2022, p.127)

*Essa é pra tocar no rádio* é um amálgama de diversas referências. Em termos musicais, a canção combina ideias cromáticas que remetem ao *jazz* com o timbre da sanfona de Dominginhos – como veremos no próximo capítulo – em uma sonoridade de parco apelo popular. Concomitantemente, a letra evoca “ingredientes tirados como amostra do universo semântico radiofônico: a menina, a balconista, o motorista de táxi, o rapaz da loja, o bairro de Bangu” (*ibid.*, p.128). A canção estrutura-se, desse modo, por meio da justaposição de uma estética não radiofônica com personagens tradicionalmente vinculados ao consumo de rádio, atribuindo à música predicados propriamente utilitaristas.

Em síntese, por meio dessas duas canções Gil reflete sobre o próprio fazer musical posicionando-o tanto como ofício, desígnio, quanto produto de consumo. Nestas narrativas, a música, musa única que o faz navegador, também é feita para vencer o tédio, o sono e o mau humor.

## **A Fantasia**

Concluimos a leitura analítica das letras que compõem o álbum *Refazenda* com duas canções de proposta narrativa imagética, repletas de figuras de linguagem e originalidade poética. Refiro-me à *Refazenda* e *O Rouxinol*. Começamos pela última.

*O Rouxinol* é uma parceria entre Gilberto Gil, responsável pela música, e Jorge Mautner, autor da letra. A canção, de forte traço quimérico, narra, em tom de

fábula, a jornada de um rouxinol “pescado” por engano enquanto voava que, após ser devidamente socorrido, presenteia o cuidador com um canto e se vai.

*O Rouxinol (Gilberto Gil e Jorge Mautner)*

*Joguei no céu o meu anzol  
Pra pescar o sol  
Mas tudo que eu pesquei  
Foi um rouxinol  
Foi um rouxinol*

*Levei-o para casa  
Tratei da sua asa  
Ele ficou bom  
Fez até um som  
Ling, ling, leng  
Ling, ling, leng, ling  
Cantando um rock com um toque diferente  
Dizendo que era um rock do oriente pra mim  
Cantando um rock com um toque diferente  
Dizendo que era um rock do oriente pra mim*

*Depois foi embora  
Na boca da aurora  
Pássaro de seda  
Com cheiro de jasmim  
Cheiro de jasmim*

Por conta da linguagem propositalmente não direta empregada, distintas interpretações para a letra são possíveis. A interpretação que proponho parte da compreensão do rouxinol, pássaro reconhecido por ser um exímio “cantor” de melodias variadas, como metáfora para simbolizar a poesia e a figura do poeta. Ou seja, o eu lírico mira no sol, mas “pesca” uma centelha de poesia que, uma vez tratada, revela-se em canção como um *rock* diferente, um *rock* do oriente.

Na gravação do disco ao vivo *O Poeta e O Esfomeado*, de 1987, Jorge Mautner e Gilberto Gil cantam juntos *O Rouxinol*. A canção no álbum é precedida pela intervenção poética introdutória de Mautner, que declama: “Os ideogramas em chinês para designar alegria e para designar música são quase idênticos, quase iguais. Isto dá muito o que pensar, não é? Eis porque o rouxinol ir pescar o sol com seu anzol, seja em sol menor ou seja em sol maior.”

Na fala de Mautner, letrista da canção, o rouxinol é referido simultaneamente como o pescador e a pesca, desvelando o pássaro como representação simbólica do poeta, como sugestionamos. Indo adiante neste caminho interpretativo da narrativa da canção, o poeta rouxinol, ao buscar a iluminação (o sol), se encontra consigo mesmo.

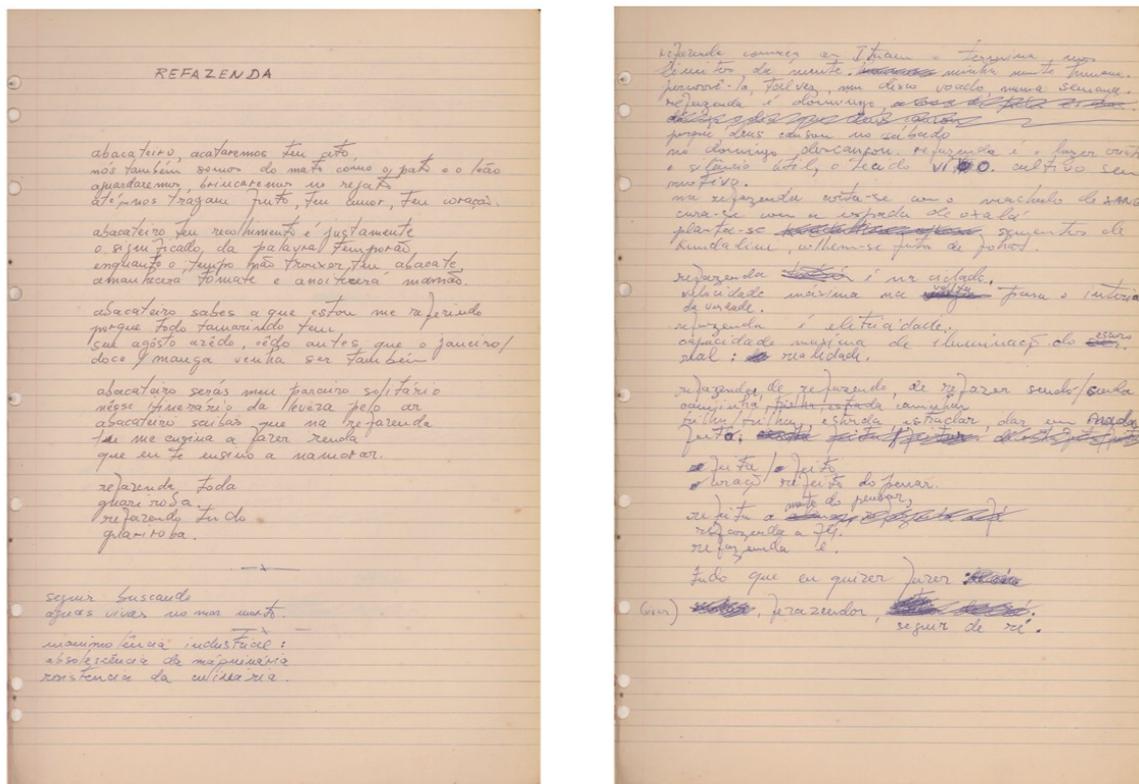
A despeito das possibilidades interpretativas, *O Rouxinol* é uma canção que traz ao *Refazenda* a dimensão do fantástico, com a expansão do uso da linguagem e a consequente capacidade de significação das palavras. *Refazenda*, a canção, também se vale desses recursos, como veremos na sequência.

Em entrevista à Fernanda Torres no *podcast* “A *playlist* da minha vida” – disponível na plataforma de *streaming* Deezer – Gilberto Gil é indagado pela apresentadora sobre qual seria sua primeira composição filosófica, e a ela responde: “*Refazenda, talvez. É filosofante [...] alcançando um sentido profundo para além da superficialidade das palavras.*”

Em um manuscrito do acervo de Gilberto Gil disponibilizado *online* no Instituto Antônio Carlos Jobim<sup>14</sup>, encontra-se a íntegra da letra da canção *Refazenda* (à esquerda), seguida de alguns rascunhos de ideias. Na imagem ao lado (à direita), vê-se uma reflexão conceitual a respeito do álbum:

---

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.jobim.org/gil/search?query=refazenda>. Acesso em 28/10/2023.



**Figura 3: Manuscritos da letra de Refazenda**

Fonte: Acervo Gilberto Gil – Instituto Antônio Carlos Jobim

No documento manuscrito à direita, se lê:

*Refazenda começa em Ituaçu e termina nos limites da mente. Minha mente humana. Percorrê-la, talvez, num disco voador, numa semana. Refazenda é domingo porque Deus cansou no sábado, no domingo descansou. Refazenda é o lazer criativo, o silêncio útil, o tecido vivo, cultivado seu motivo. Na Refazenda, corta-se com o machado de Xangô e cura-se com a espada de Oxalá [...].*

*Refazenda é na cidade. Velocidade máxima na volta para o interior da verdade. Refazenda é eletricidade. Capacidade máxima de iluminação do escuro real, realidade.*

*Refazenda, de refazendo, de refazer (sem dó) caminho, (trilha, estrada) caminhar, trilha/trilhar, estrada, estradar, dar em nada feito.*

*Feita/feito*

*oração refeito do pensar*

*refeita a morte do pensar*

*refazendo a fé*

*Refazenda é*

*tudo que eu quiser fazer (viver), (...), seguir de ré.*

O manuscrito acima relaciona poeticamente o significante “refazenda” a variados significados por meio de pares que nos auxiliam a compreender as narrativas que

identificamos até então: Ituaçu (sertão onde Gil nasceu) e cidade; eletricidade e iluminação do real; seguir de ré, e assim por diante.

A letra de *Refazenda* dá continuidade à essa perspectiva poética. Com um discurso em primeira pessoa repleto de referências ao sertão e a si mesmo, construído por meio de uma combinação pouco comum de palavras em uma narrativa constituída na conversa com um abacateiro, *Refazenda* condensa, certa maneira, a proposta poética do álbum o qual nomeia, em uma espécie de canção-síntese.

*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*

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

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

*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*

*Refazendo tudo  
Refazenda  
Refazenda toda  
Guariroba*

Os próximos cinco parágrafos com a análise da letra de *Refazenda* foram publicados pelo autor da dissertação na comunicação “A *Refazenda* de Gilberto Gil: uma

interpretação” (SOUTO, 2021), no XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), como um texto parcial decorrente da presente pesquisa.

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*”).

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.

As referências à cultura do sertão vão para além das imagens da letra já comentadas e se manifestam também em 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)

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 se apropria em *Refazenda*. A respeito do processo de composição da canção, Gil comenta em seu site 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 conseqüente multiplicidade de sentidos e não-sentidos. (GIL, s.d, *site* oficial.)

Isto posto, conclui-se que *Refazenda*<sup>15</sup>, a canção, incorpora em si as referências poéticas fundamentais que identificam também o álbum homônimo, como visto no capítulo anterior, validando a sua condição de canção-síntese. Uma vez analisadas as narrativas, avancemos para o exame do material musical do nosso objeto de pesquisa.

### **Análise Musical**

Nesta seção, examinaremos mais especificamente a música do *Refazenda*. Se no item anterior exploramos sobre *o quê* se canta no álbum, neste aqui apreciaremos o *como* se canta, o modo conforme o qual se constrói a trama sonora que o delineia.

Faz-se válido enfatizar, de antemão, que buscaremos examinar trechos dos fonogramas do *Refazenda* à medida que interessam à interpretação do álbum. Ou seja, não se pretende investigar cada uma das canções em minúcias analíticas, uma vez que nos interessa particularmente o conjunto que elas representam ao compor o álbum *Refazenda*, este sim, nosso objeto de estudo.

Em relação às transcrições realizadas, procuramos ser o mais fiel possível à escrita do material musical do álbum partindo diretamente dos fonogramas como fonte de pesquisa. No entanto, passagens com complexas conduções rítmicas ao violão, subdivisões da melodia vocal e a escrita de instrumentos de intrincada notação musical – como a sanfona, por exemplo – foram transcritos de modo a facilitar a consulta do leitor, assumindo ocasionalmente riscos de incompletude. Realizadas as necessárias ressalvas, sigamos para a análise.

---

<sup>15</sup> Para uma análise mais aprofundada da canção *Refazenda* em termos poéticos e gramaticais, ver SOUTO, 2021.

Assim como as narrativas analisadas no item anterior apontam, as escolhas dos materiais musicais que compõem o *Refazenda* também sugerem sonoridades que ora são associadas ao sertão cantado e ora manifestam um caráter mais moderno ao álbum. Mas o que caracterizaria uma sonoridade descritiva do sertão? E o que poderia ser considerado musicalmente moderno no *Refazenda*?

Na tese de doutorado “Procedimentos Modais na Música Brasileira: Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960”, o pesquisador Paulo Tiné (2008) analisa canções de tradição oral originárias do nordeste do país, também conhecidas popularmente como cantoria. Fundamentado nas análises de Tiné (2008), Côrtes (2014), ao estudar o baião, encontra uma continuidade na utilização de certos procedimentos composicionais comuns a ambas as manifestações musicais. São elas:

1. Utilização dos modos mixolídio e dórico;
2. Começo das frases em anacruse ou sem o primeiro tempo (compasso acéfalo);
3. Arpejo em posição fundamental seguido da sétima menor do modo como ponto de apoio;
4. Ênfase dada a sétima e uso da sexta e quinta para dar continuidade à melodia;
5. Padrões em intervalos de terça ou sextas;
6. Uso de notas repetidas na elaboração melódica. (CÔRTEZ, 2014, p.186)

À vista disso, podemos considerar, por extensão, tais procedimentos de elaboração musical como identificadores de uma sonoridade que, culturalmente, percebemos como nordestina, uma vez que sua utilização se dá desde a prática oral da cantoria perpassando também sua influência ao baião, gênero difundido pela figura central de Luiz Gonzaga a partir da década de 1940. Tendo em conta a notável influência que Gonzaga representa para Gil e a expressa manifestação destas referências estéticas no *Refazenda*, como anteriormente mencionado, fundamentamo-nos nestes mesmos procedimentos musicais listados com o intuito de encontrar indícios desta sonoridade nordestina nas canções do álbum.

## Sons do sertão

Iniciemos, pois, com a análise das canções do álbum que, no capítulo anterior, identificamos como constitutivas da narrativa de um novo sertão e de novos sertanejos.

### Lamento Sertanejo

Em *Lamento Sertanejo*, pode-se encontrar todas as características musicais apontadas por Côrtes (2014) e acima listadas. Na apresentação do tema principal da canção, temos uma inclinação ao modo dórico ocorrendo tanto na harmonia quanto na melodia:

The musical score for 'Lamento Sertanejo' is presented in a four-staff format. The top staff is for the voice (Voz), with lyrics: 'Por ser de lá do ser-tão lá do cer-ra do lá do'. The second staff is for the accordion (Acordeon), showing a treble and bass clef with a key signature of two flats and a common time signature. The third staff is for the guitar (Violão), with a key signature of two flats and a common time signature, and a series of slash marks indicating chords. The fourth staff is for the bass (Baixo), with a key signature of two flats and a common time signature, showing a simple bass line. The guitar staff includes the following chord symbols: Gm/F, Em7(b5), Eb7M, and Gm/D.

**Figura 4:** Lamento Sertanejo (Fonograma: 0'20" a 0'29")<sup>16</sup>  
**Fonte:** transcrição nossa

O contorno melódico passando pela nota Mi natural e o acorde de Em7(b5) no terceiro compasso da figura acima caracterizam o modo dórico da canção, que está na tonalidade de Sol menor. Na mesma Figura 4, podemos notar o início da frase musical com um compasso acéfalo.

Os padrões em intervalos de terça são utilizados no *riff* da introdução da canção, realizado pelo violão de Gil:

<sup>16</sup> Preferiu-se indicar nas transcrições a minutagem do fonograma à qual o trecho se refere, a fim de facilitar a localização e a escuta do excerto transcrito. Todas as indicações de tempo se referem aos fonogramas do álbum *Refazenda* (1975).

Violão

Baixo

**Figura 5:** Lamento Sertanejo (Fonograma: 0'00" a 0'09")

**Fonte:** transcrição nossa

Destaca-se neste trecho a utilização da *blue note* Ré bemol (quinta diminuta) na introdução do violão, além do já citado Mi natural (sexta maior, definidora do modo dórico). Com a utilização dessas duas notas no *riff*, gera-se um movimento cromático paralelo no violão típico do álbum *Refazenda*, como veremos adiante. Esta mesma *blue note*, que em uma via interpretativa pode suggestionar a sonoridade de lamento à canção, é utilizada por Dominginhos no desenvolvimento melódico do contracanto, como demonstrado no terceiro compasso da Figura 6 a seguir:

Voz

eu qua-se que não con - si - go fi - car na ci - da - de sem vi - ver con - tra ri - a - do

Acordeon

Violão

Baixo

Gm Em7(b5) Eb7 D7 Gm

**Figura 6:** Lamento Sertanejo (Fonograma: 0'49" a 0'57")

**Fonte:** transcrição nossa

Na conclusão do tema da canção, temos o arpejo característico contornando os graus 1, b3, 5, b7, em movimento ascendente, seguido dos graus 6 (distintivo do modo dórico) e 5, em movimento descendente. O trecho em questão ocorre no primeiro compasso da figura acima, sobre a frase “eu quase que não consigo”. Ambos os procedimentos composicionais são apontados por Tiné (2008) e Côrtes (2014) como representativos da cantoria nordestina e do baião, respectivamente. Na mesma Figura 5, localizamos a utilização de notas repetidas na elaboração melódica, mais precisamente nos dois últimos compassos do tema.

A alternância entre as sonoridades do modo Dórico e do *Blues* em Lamento Sertanejo pode ser percebida também como mais um exemplo da fricção tradição/modernidade recorrente ao longo do *Refazenda*.

### *Tenho Sede*

*Tenho Sede* é outra canção do álbum que apresenta inclinações modais. A parte A da canção, na tonalidade de dó maior, tende ao modo lídio harmônica e melodicamente:

$\text{♩} = 95$

Voz

Flauta

Acordeon

Violão

Voz

Flauta

Acordeon

Violão

Tra-ga-me/um co - po d'á gua te-nho se de e es-sa

se - de po - de me ma-tar

F C Am

D F G C D/C

**Figura 7:** Tenho Sede (Fonograma: 1'20" a 1'32")

**Fonte:** transcrição nossa

Tem-se o modo lídio evidenciado pelo repouso da melodia na nota Fá sustenido, no primeiro compasso do segundo sistema da Figura 7. A passagem é harmonizada com o acorde de Ré maior, tríade de empréstimo modal do modo lídio. Fazendo um paralelo com a análise da letra realizada, destaca-se que o aparecimento da quarta aumentada – nota característica do modo lídio – na melodia se dá, justamente, em conjunto com a entoação da palavra *sede* na letra, como pode-se notar na transcrição acima. O modalismo e a temática da sede se complementam e reafirmam o discurso sertanejo da canção.

A parte B, por sua vez, é uma seção da composição elaborada no modo mixolídio:

The musical score for 'Tenho Sede - Parte B' is presented in three staves. The top staff is for the voice (Voz) in a 2/4 time signature, with lyrics: 'Aplan-ta pe - de chu - va quan-do quer bro-tar'. The middle staff is for the guitar (Violão), showing a sequence of chords: Bb, Fm, Bb, Fm. The bottom staff is for the bass (Baixo), featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with slurs and accents.

**Figura 8:** Tenho Sede – Parte B (Fonograma: 0’37” a 0’44”)

**Fonte:** transcrição nossa

A parte B apresenta uma organização modal em Si bemol mixolídio. A cadência reiterada Bb – Fm (I-Vm) é uma cadência característica do modo. O contorno melódico também é distintivo do modo mixolídio e aparece justamente como previsto por Côrtes (2014): arpejo 1, 3, 5, b7 com repouso na sétima menor e continuidade da construção melódica pelos graus 6 e 5.

### Jeca Total

*Jeca Total* é uma canção cuja narrativa constrói um novo personagem sertanejo, como visto. A música é organizada sobre um único ostinato realizado pelo violão e o bombardino, como segue:

The musical score for the ostinato in 'Jeca Total' consists of two staves. The top staff is for the guitar (Violão) in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is for the bombardino, also in 2/4 time with the same key signature. Both instruments play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

**Figura 9:** Ostinato em Jeca total (A partir de 0’04” até o fim do fonograma)

**Fonte:** transcrição nossa

Deste ostinato transcrito, que perdura por todo o fonograma, depreende-se um movimento harmônico que sugere uma alternância entre os graus I e V, na tonalidade de Ré maior (D – A). A essa estrutura constante sustentada pelo violão junto ao bombardino, somam-se adornos melódicos realizados pela flauta e pela sanfona de Dominginhos. Essas interações de flauta e sanfona reaparecem

também nos intervalos entre as estrofes da letra, quando há uma pausa na melodia principal da voz.

A respeito do arranjo, destaca-se a escolha da instrumentação. Além da sanfona e da flauta já mencionados, que podem sugerir um caráter idílico à canção, a presença do bombardino sobressai na escuta do fonograma. Jeca Total é a única canção de todo o álbum que conta com a participação do instrumento. A ficha técnica contida no encarte do LP aponta para a presença do bombardino na faixa em análise, como destacado:

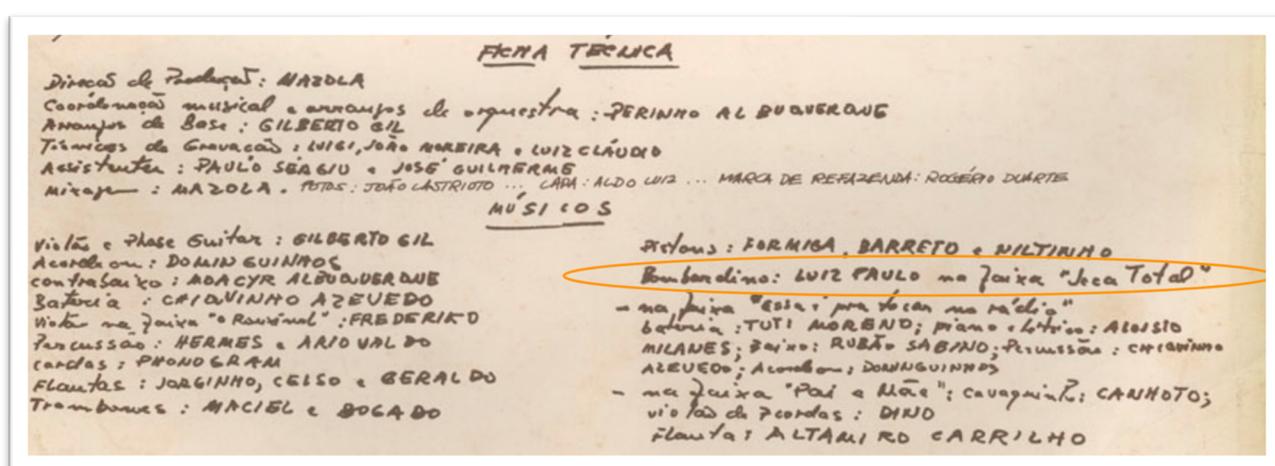


Figura 10: Ficha técnica do álbum *Refazenda*, disponível na contracapa do LP.

A escolha pelo bombardino no arranjo, executando um papel de base que sustenta o ostinato estruturante do fonograma, confere à gravação um aspecto marcial, típico das bandas de coreto.

8 Je - ca To - tal de - ve ser Je - ca Ta - tu pre - sen - te pas - sa - do

8 re - pre - sen - tan - te da gen - te no Se - na - do em ple - na ses -

8 são de - fen - den - do / um pro - je - to que e - le - va / o te - to sa - la - ri - al no ser - tão

Figura 11: Jeca Total (Fonograma: 0'18" a 0'38")

Fonte: transcrição nossa

Como podemos notar, a melodia é desenvolvida por meio da utilização de notas repetidas, construída a cada estrofe em um grande arco descendente, percorrendo o âmbito de uma oitava. Vale observar, também, a recorrente divisão dos tempos do compasso em tercinas, o que pode conceder uma intenção de preguiça, morosidade à interpretação da voz cantada, condizente à descrição do Jeca Tatu, como abordado anteriormente.

No artigo *Elementos para a análise da canção popular*, Luiz Tatit (2003) apresenta uma síntese de sua pesquisa em Semiótica aplicada à música popular. O autor argumenta, sobretudo, a respeito das possibilidades de construção de sentido na interação entre letra e melodia, indicando três princípios de compatibilização possíveis: a tematização, a passionalização e a figurativização. Este último é o procedimento caracterizado pela presença de elementos da fala na canção, muito comum em estilos como *rap*. Na tematização, por sua vez, verifica-se a reiteração de padrões melódicos e rítmicos na elaboração da canção. Em *Jeca Total*, por exemplo, é possível identificar um caráter temático na construção melódica, muito utilizado em situações em que a letra propõe uma representação descritiva. A reiteração do conjunto melodia-letra favorece a fixação desta caracterização:

A qualificação de um personagem (a baiana, a mulata, o folião, o jovem, o próprio narrador) ou de um objeto (o samba, a dança, o país, etc.) é uma das principais formas de manifestação da reiteração na letra. [...] Reiteração da melodia e reiteração da letra correspondem à tematização. (TATIT, 2003, p.09)

A passionalização, por fim, é identificada em construções melódicas com grandes tessituras e compostas por notas de maior duração temporal, assinalando “um estado passional de solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção, indiferença, etc.” (*ibid.* p.09)

Permanecendo com a temática da constituição narrativa de um Jeca, pode-se aproveitar como exemplo de passionalização a canção *Tristeza do Jeca* (1918), de Angelino de Oliveira. A fim de retratar o estado afetivo do narrador da canção, no caso, o sofrimento e a tristeza do Jeca, faz-se uso de uma melodia com caráter passional, com valorização das notas longas e expansão das vogais:



Desde a apresentação do tema inicial da canção, pode-se identificar o movimento harmônico cadenciando para a tonalidade de Mi bemol maior, mas com o acorde de III grau, Sol bemol maior, derivado de empréstimo do modo menor de Mi bemol.

Verifica-se, de igual modo, a elaboração melódica construída também com inclinações para o modo menor, com a utilização recorrente das notas Sol bemol e Ré bemol, respectivamente a terça menor e a sétima menor no contexto escalar de Mi bemol. Na ponte que antecede o refrão, pode-se identificar no contorno melódico a nota Dó bemol, distinguindo o modo eólio:

Voz

8

Ê po - vo ê po - vo ê de - sa - ba - fa / o co - ra - ção

Bb Ab Gb

Harmonia

**Figura 14:** *Ê, povo, ê* (Fonograma: 0'50" a 0'56")

**Fonte:** transcrição nossa

No refrão, o acorde de Ré bemol maior, também de empréstimo modal de Mi bemol eólio, é utilizado para harmonizar a melodia:

**refrão**

The musical score is arranged in four staves. The top staff is for Flauta (Flute), the second for Metais (Brass), the third for Voz (Vocal), and the bottom for Harmonia (Harmony). The key signature has two flats (Bb and Eb) and the time signature is 4/4. The vocal line includes the lyrics: 'vi - ver é sim-ples-men-te/um gran-de ba - lão' and 'vo - ar no céu a - zul é a mis - são'. The harmony staff shows chords Db and Ab. The flute and brass parts have specific melodic and rhythmic patterns, with the flute playing a melodic line and the brass providing harmonic support.

Flauta

Metais

Voz

8 vi - ver é sim-ples-men-te/um gran-de ba - lão

Db Ab

Harmonia

Flauta

Metais

Voz

8 vo - ar no céu a - zul é a mis - são

Db Eb

Harmonia

**Figura 15:** *Ê, povo, ê* (Fonograma: 1'01" a 1'12")  
**Fonte:** transcrição nossa

Em um nível interpretativo, ressalta-se que a escolha estética de utilizar somente tríades maiores na harmonia, com um contorno melódico que se inclina ao modo menor de forma recorrente, constrói uma sonoridade que vai ao encontro da narrativa de encorajamento do povo para o tempo vindouro, com a memória viva do passado árduo, como ilustramos com a análise da letra de *Ê, povo, ê*. Destaca-se, também, que esta narrativa de temática popular brasileira está sobreposta a elementos musicais que apontam para o *rock/pop* internacionais, como a formação triádica dos acordes e a recorrência dos empréstimos modais. Estas justaposições de referências são um recurso fundamental na proposta estética do *Refazenda*, como estamos argumentando.

Por fim, transcrevemos a introdução instrumental de *Ê, povo, ê*. Nela, podemos reconhecer os aspectos harmônicos e melódicos já apresentados e, sobretudo, a

utilização de convenções rítmicas no arranjo e de movimentos paralelos cromáticos como estrutura da elaboração melódica:

The musical score is organized into three systems, each with four staves: Acordeon, Violão, Baixo, and Bateria. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor).

- System 1 (4/4 time, tempo = 90):**
  - Acordeon:** Melodic line in the right hand, accompaniment in the left hand. Chords: B $\flat$ , A $\flat$ , G/B, A $\flat$ /C.
  - Violão:** Chords: B $\flat$ , A $\flat$ , G/B, A $\flat$ /C.
  - Baixo:** Bass line.
  - Bateria:** Drum pattern.
- System 2 (7/8 time):**
  - Acordeon:** Melodic line in the right hand, accompaniment in the left hand. Chords: A/C $\sharp$ , B $\flat$ /D, F7, E7.
  - Violão:** Chords: A/C $\sharp$ , B $\flat$ /D, F7, E7.
  - Baixo:** Bass line.
  - Bateria:** Drum pattern.
- System 3 (4/4 time):**
  - Acordeon:** Melodic line in the right hand, accompaniment in the left hand. Chords: E $\flat$ , F, B $\flat$ , E $\flat$ .
  - Violão:** Chords: E $\flat$ , F, B $\flat$ , E $\flat$ .
  - Baixo:** Bass line.
  - Bateria:** Drum pattern.

Figura 16: Introdução de *Ê, povo, ê* (Fonograma: 0'00" a 0'14")

Fonte: transcrição nossa

Finalizamos, assim, a análise musical das canções que sustentam, de forma mais direta, a narrativa de (re)construção de um imaginário sertanejo, dos interiores do Brasil, seu povo e suas culturas próprias, como observamos anteriormente na análise dos discursos das letras. No que se refere ao material musical, percebe-se que as escolhas composicionais e de arranjo dessas quatro canções dialogam estreitamente com essa narrativa sertaneja, valendo-se dos atributos característicos de uma sonoridade culturalmente percebida como vinculada ao nordeste, tal como especificado por Côrtes (2014) e aqui adaptado.

Destaca-se, especialmente, nas quatro canções analisadas, as inclinações modais sendo aplicadas em contextos harmônicos e melódicos, conferindo às narrativas uma sonoridade que lhes é distintiva. Somado a essa característica composicional, temos a instrumentação dos arranjos como determinante da sonoridade interiorana do *Refazenda*, marcada sobretudo pela presença fundamental de Dominginhos e sua sanfona, como já destacamos.

Nas canções que analisaremos a seguir, apontaremos outras escolhas estéticas que outorgam ao álbum um matiz mais moderno, tais como os arranjos de cordas e metais, além dos cromatismos que observamos também na análise destas primeiras canções. Em conjunto com a sanfona de Dominginhos e as outras referências de uma música nordestina consolidada, esses procedimentos conferem à sonoridade do *Refazenda* o amálgama peculiar entre o tradicional e o moderno que o caracteriza.

### **Sons do contemporâneo**

#### *Ela*

De forma similar ao apresentado na introdução de *Ê, povo, ê*, na canção *Ela*, temos também um movimento paralelo cromático que abre o discurso musical do álbum, apresentado inicialmente pelo violão de Gil e, na sequência, ampliado no arranjo para uma instrumentação mais completa com metais e flautas:

$\text{♩} = 85$

Flauta

Metais

Violão

Baixo

Flauta

Metais

Violão

Baixo

Flauta

Metais

Violão

Baixo

Flauta

Metais

Violão

Baixo

Figura 17: Introdução de *Ela* (Fonograma: 0'00" a 0'22")

Fonte: transcrição nossa

Esta introdução, que é também recuperada posteriormente no fonograma como interlúdio antes da repetição do tema, é construída sobre um *riff* de violão estruturado em um movimento cromático paralelo descendente idiomático do instrumento. A

presença deste *riff* confere ao fonograma uma sonoridade *rock* e *pop* que é acentuada pela interpretação de Gil ao violão, utilizando a mão direita – responsável pela condução rítmica do instrumento – simulando um toque com palheta. Valemo-nos de setas indicativas da direção do toque da mão direita para destacar, na transcrição, este aspecto característico da sonoridade do fonograma. Observa-se que os movimentos de mão direita seguem um padrão alternado, com os sons percussivos soando sempre no toque para baixo, ou seja, no sentido das notas graves para as agudas.

Em relação ao tema, dois acordes harmonizam a melodia em uma cadência V-I na tonalidade de Fá maior. Vale ressaltar o deslocamento do acorde de resolução da cadência, Fá maior, em relação à estrutura da melodia. A quadratura da introdução gera essa antecipação que persiste por todo o fonograma:

The musical score for 'Ela' is presented in three staves. The top staff is for the voice (Voz), the middle for guitar (Violão), and the bottom for bass (Baixo). The key signature is one flat (F major) and the time signature is 2/4. The lyrics are: 'E - la eu vi-vo/otempo to-do com e - la'. The guitar accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with chords C7, F, C7, and F. The bass line follows a similar rhythmic pattern with eighth and quarter notes.

**Figura 18:** *Ela* (Fonograma: 0'22" a 0'28")

**Fonte:** transcrição nossa

Outra canção cujo procedimento de composição baseia-se essencialmente sobre um cromatismo é *Essa é pra tocar no Rádio*, como analisaremos a seguir.

### *Essa é Pra Tocar no Rádio*

*Essa é pra tocar no rádio* é uma canção não inédita, relançada no álbum *Refazenda*. Há dois fonogramas dessa canção anteriores ao álbum: um no LP *Gil & Jorge: Ogum, Xangô*, também de 1975, mas anterior ao *Refazenda*, e outro gravado no álbum *Cidade do Salvador*, de 1973. O álbum *Cidade do Salvador* não foi lançado à época, sendo disponibilizado comercialmente apenas em 1999. Na ficha técnica compartilhada no site oficial de Gilberto Gil, constam os seguintes créditos para o fonograma de *Essa é pra tocar no rádio* no *Cidade do Salvador*: voz e violão – Gilberto Gil, baixo – Rubens Sabino (Rubão), bateria – Tutty Moreno, teclado – Aloisio Milanez.

No álbum *Refazenda*, por sua vez, nota-se que o fonograma em questão utiliza as mesmas pistas de áudio gravadas para o álbum *Cidade do Salvador*. No entanto, há o

acréscimo da sanfona de Dominginhos ao fonograma, sobrepondo-se ao que já havia sido gravado. Apesar do timbre da sanfona de Dominginhos operar no sentido de uma aproximação de timbres do *Refazenda*, percebe-se que persiste ainda um deslocamento da sonoridade deste fonograma em relação aos outros do álbum, sobretudo por ter sido gravado por músicos diferentes dois anos antes da gravação do *Refazenda*.

A sonoridade ímpar de *Essa é pra tocar no Rádio* no contexto do álbum *Refazenda* é, também, como visto na reflexão sobre a letra, proposital no sentido da crítica realizada pelo compositor à dinâmica de seleção de repertório das rádios no panorama da cultura de massa da indústria fonográfica na década de 1970. Em termos composicionais, Gil diz, em entrevista ao programa Som do Vinil, que a faixa foi inspirada na sonoridade do álbum *On the Corner*, lançado por Miles Davis em 1972. (GIL; CANAL BRASIL, 2012)

Em *Essa é Pra Tocar no Rádio*, uma sequência cromática reiterada estrutura o fonograma. A transcrição a seguir é do violão de Gil, que serve como um ostinato base sobre o qual interagem os outros instrumentos:



Voz

Es-sa/é pra to-car no rá- dio

Violão

Voz

Es-sa/é pra to-car no rá- dio

Violão

**Figura 20:** *Essa é pra tocar no rádio* (Fonograma: 0'14" a 0'21")

**Fonte:** transcrição nossa

Transcrevemos aqui a melodia inicial do tema da canção, que vem a ser também a melodia do refrão. O desenvolvimento melódico das outras partes se dá sobre variações desse mesmo motivo, com interações pontuais dos outros instrumentos delineando pequenas variações ao arranjo. Há ainda na forma da canção um interlúdio com convenções rítmicas realizadas pela banda.

Outra faixa do *Refazenda* cuja sustentação melódico-harmônica se realiza sobre um ostinato<sup>18</sup> do violão é *Meditação*, canção que detalharemos em seguida.

### Meditação

*Meditação* é uma canção também presente no repertório do álbum *Cidade do Salvador*, de 1973, a exemplo de *Essa é pra tocar no rádio*. No entanto, diferentemente desta última, *Meditação* ainda era uma composição apenas instrumental à época do álbum que antecede o *Refazenda*, e, de seu fonograma, não se aproveita a gravação de nenhuma das pistas, visto que a instrumentação entre as versões é distinta.

Como analisamos previamente, *Meditação* propõe um desfecho contemplativo ao discurso do *Refazenda*. A canção é em si uma meditação, como profetiza o título, e seu arranjo é pensado de maneira minimalista, com uma formação instrumental reduzida que conta apenas com violão (com pedais de efeitos), baixo e voz.

<sup>18</sup> Utilizamos o termo *ostinato* para nomear o *riff* do violão que se repete ao longo de todo o fonograma de *Meditação* com o intuito de evidenciar o seu caráter constante e reiterativo. Ainda que module, conserva-se a estrutura do arpejo estabelecido desde o início da canção.

$\text{♩} = 95$

The image displays a musical score for Viola (Violão) and Bass (Baixo) in 4/4 time, with a tempo of 95 beats per minute. The score is divided into six systems, each with a measure number (3, 7, 11, 13, 15) indicating the start of a new section. The first system shows the initial notes for both instruments. The subsequent systems feature a complex, rhythmic ostinato pattern in the Viola, which is supported by the Bass. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) across the systems. The score concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

**Figura 21:** Parte instrumental de *Meditação* (Fonograma: 0'00" a 0'50")

**Fonte:** transcrição nossa

A introdução anuncia o estado contemplativo da canção: duas notas apenas, reverberando pelo tempo que as cordas soltas do violão permitem, *ad libitum*. Na sequência, a canção apresenta um ostinato ao violão, que é reproduzido ao longo do fonograma em distintas tonalidades, mas sempre com o mesmo motivo melódico-rítmico. A transposição tonal do ostinato ocorre por meio do movimento paralelo das

vozes do violão, sendo esse deslocamento<sup>19</sup> por intervalo de um tom na parte A da música e cromático na parte B.

Gil apresenta o tema completo integralmente por duas vezes, a primeira apenas em formato instrumental e, na repetição, com a adição da letra. A melodia vocal é uma dobra da melodia tocada ao violão.

### *O Rouxinol*

*O Rouxinol* é outra faixa com instrumentação reduzida no *Refazenda*. No fonograma figuram apenas o violão de Gil e a *phase guitar* de Frederica, guitarrista conhecido por ser integrante da banda Som Imaginário na década de 1970.

A canção é mais uma que tem a composição essencialmente alicerçada em cromatismos realizados ao violão. A exemplo de *Essa é pra tocar no rádio*, os movimentos cromáticos elaboram um discurso tonal ambíguo, que vem ao encontro das imagens fantásticas e em tom de devaneio enunciadas pela letra já analisada anteriormente:

---

<sup>19</sup> Este movimento paralelo é idiomático no violão por consistir no deslocamento de uma mesma fôrma (disposição intervalar dos acordes) pela escala do instrumento.

$\text{♩} = 95$

Voz  
8 Jo - guei no céu o meu an - zol

Violão

Voz  
8 pra pes - car o sol

Violão

Voz  
8 mas tu - do que eu pes - quei

Violão

Voz  
8 foi um rou - xi - nol

Violão

**Figura 22:** *O Rouxinol* (Fonograma: 0'22" a 0'32")  
**Fonte:** transcrição nossa

As linhas de guitarra conferem uma sonoridade *blues* ao fonograma, sobretudo pelo uso da terça menor (*blue note*) sobre o acorde de Lá maior, como demonstra o exemplo a seguir:

Voz  
8 foi um rou - xi - nol

Violão

Guitarra  
*Swing de semicolcheia*

**Figura 23:** Linha de guitarra - *O Rouxinol* (Fonograma: 0'30" a 0'36")  
**Fonte:** transcrição nossa

As últimas três canções que analisaremos na sequência possuem uma formação instrumental mais densa sonoramente, dispondo de arranjos de cordas friccionadas, flautas e, no caso particular da canção *Pai e Mãe*, de um Regional de choro. Começemos, pois, com esta última.

### *Pai e Mãe*

Diferentemente das outras canções do álbum, *Pai e Mãe* é um choro-canção, gravada com o auxílio de um Regional típico formado por instrumentistas renomados da cena do choro carioca, como Dino no violão 7 cordas, Altamiro Carrilho na flauta, e, Canhoto, no cavaquinho. A sonoridade trazida por essa formação instrumental *sui generis* no álbum remete à uma reverência à tradição, de maneira similar ao movimento que Gil realiza ao dirigir-se aos pais na letra da canção.

Observa-se, mais uma vez no *Refazenda*, uma canção ser introduzida por uma frase cromática, realizada em simultâneo por diversos instrumentos, inclusive a voz:

$\text{♩} = 75$

Voz

Eu pas - sei mui - to tem - po

Flauta

Acordeon

Violão

Violão 7

5

Voz

a-pren - den - do/a bei - jar ou-tros ho - mens

Flauta

Acordeon

Viol.

Viol. 7

11

Voz

co-mo bei - jo meu pai

Flauta

Acordeon

Bm F7 E7 A7M

Viol.

Viol. 7

17

Voz

eu pas - sei mui-to tem - po pra sa -

Flauta

Acordeon

A#° C#° E°

Viol.

Viol. 7

3

22

Voz

ber que/a mu - lher que a - mei que/ - mo que a - ma - rei se - rá

Flauta

Acordeon

Viol.

Viol. 7

27

Voz

sem-pre/a mu - lher — co - mo é mi-nha mãe

Flauta

Acordeon

Viol.

Viol. 7

**Figura 25:** Parte A – *Pai e Mãe* (Fonograma: 0'00" a 0'48")

**Fonte:** transcrição nossa

*Pai e Mãe* apresenta um arranjo planejado dentro da linguagem do choro, com os distintivos fraseados do violão de 7 cordas em contraponto, popularmente referidos como “baixarias”. A sanfona e a flauta, instrumentos geralmente solistas em um Regional, compõem aqui os contracantos do fonograma, uma vez que se trata de um choro cantado. A forma da canção possui uma parte A na tonalidade de Lá maior e uma parte B no tom vizinho de Ré maior, modulação característica da prática do choro.

Se na letra da canção evidencia-se a fricção tradicional/moderno por meio do conflito de ideais geracionais em debate, como apontamos anteriormente, a divergência é aqui reafirmada pela sonoridade tradicional do choro – dentro de um álbum onde o gênero destoa – em relação ao conteúdo da letra vinculado às concepções difundidas pela contracultura.

### Retiros Espirituais

*Retiros Espirituais*, assim como *Pai e Mãe*, apresenta um percurso tonal bem definido, na tonalidade de Lá maior. No entanto, o discurso harmônico só se conclui em uma cadência perfeita no último compasso da canção, onde o *riff* apresentado ao violão na introdução – e reiterado entre cada uma das estrofes – se consuma no acorde de tônica:

The musical score for the introduction of "Retiros Espirituais" is written for Violão (7-string guitar) and Baixo (bass) in 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 95. The key signature is two sharps (F# and C#). The score consists of two staves. The Violão staff features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with a "C IX" marking above the first measure. The Baixo staff provides a bass line with chords indicated below the notes: C#m7, F#7(b9), Bm7, G#°, C#7(b9), F#m7, Am7, and Bm7.

**Figura 26:** Introdução – *Retiros Espirituais* (Fonograma: 0’00” a 0’10”)  
**Fonte:** transcrição nossa

The musical score for the final cadence of "Retiros Espirituais" continues from the previous figure. It shows the Violão and Baixo staves. The Violão staff has a "C IX" marking above the first measure and a "rall." marking above the final measure. The Baixo staff has chords indicated below the notes: C#m7, F#7(b9), Bm7, G#°, C#7(b9), F#m7, Am7, Bm7, E7, and A. The final measure of the Baixo staff also has a "rall." marking below it.

**Figura 27:** Cadência final – *Retiros Espirituais* (Fonograma: 4’33” a 4’50”)  
**Fonte:** transcrição nossa

Até o último compasso da canção, as resoluções harmônicas ora se dão no acorde subdominante (IV grau), ora no acorde de tônica (I) mas com a sétima menor, gerando um intervalo de trítono entre as vozes internas que apontam também para o IV grau, ao invés de completar a cadência perfeita na tônica. No excerto a seguir, observa-se esse fato. Além disso, nota-se, no trecho, a tensão harmônica crescente gerada pela utilização de dominantes estendidos:

Voz

8

vo - cê há de/a-char go-za-do Bar-ba-re-la di-ta/as-sim des-sa ma - nei-ra brin-ca-dei-ra sem

B7(9) E7

Violão

Voz

8

nexo que-gen-te ma-lu-ca gos-ta de fa-zer

E7 A7(9) D7M(6) A7(9)

Violão

**Figura 28:** *Retiros Espirituais* (Fonograma: 0'41" a 0'59")

**Fonte:** transcrição nossa

Considerando a narrativa que analisamos, temos mais uma vez um discurso musical coeso, onde letra e harmonia dialogam e constroem-se mutuamente em prol de um sentido comum. As cadências não resolvidas prolongam o desenvolvimento da canção até estar estabelecida a trinca dialética – tese, antítese e síntese – que estrutura a forma da canção, de acordo com o compositor. Afinal, como interpela a letra, “que gente maluca tem que resolver”?

*Retiros Espirituais* se destaca também pelo elaborado arranjo de cordas, que realiza uma textura de acompanhamento harmônico na canção, e pelos contracantos da flauta, que preenchem os espaços onde a melodia vocal repousa.

Voz

meus re - ti - ros es - pi - ri - tu - ais des - cu - bro cer - tas coi - sas tão nor -

Flauta

Cordas

Violão

A7(9) D7M(9)

Voz

mais co - mo / es - tar de - fron - te de / u - ma coi - sa e fi - car

Flauta

Cordas

Violão

E7 F° F#m(7M/9) F#m7(9) B7(9#11) Em(7M/9)

Voz

ho - ras a fi - o com e - la

Flauta

Cordas

Violão

A7(9) D7M(6) E/D

The musical score is arranged in four systems, each with four staves: Voice (Voz), Flute (Flauta), Guitar (Cordas), and Bass (Violão). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 8/8.

**System 1:**  
 Voz: "bár-ba-ra be-la te-la de te - vê" (with a triplet of eighth notes) "vo-cê há de/a-cha-go-za-do"  
 Flauta: Rest, then a melodic line starting on the second measure.  
 Cordas: Chords C#m7, F#m7, and B7(9).  
 Violão: Rhythmic accompaniment indicated by slashes.

**System 2:**  
 Voz: "Bar-ba-re-la di-ta/as-sim des-sa ma - nei-ra brin-ca-dei-ra sem nexo"  
 Flauta: Rest, then a melodic line starting on the second measure with a triplet.  
 Cordas: Chords E7 and E7.  
 Violão: Rhythmic accompaniment indicated by slashes.

**System 3:**  
 Voz: "que-gen-te ma-lu-ca gos-ta de fa-zer"  
 Flauta: Rest, then a melodic line starting on the second measure with two triplets.  
 Cordas: Chords A7(9), D7M(6), and A7(9).  
 Violão: Rhythmic accompaniment indicated by slashes.

**Figura 29:** *Retiros Espirituais* (Fonograma: 0'10" a 0'59")

Fonte: transcrição nossa

## Refazenda

Por fim, chegamos à análise de *Refazenda*, a canção. Assim como identificamos nesta faixa a conjunção das perspectivas poéticas e narrativas propostas no álbum *Refazenda* em um sentido amplo, observamos fato semelhante no que se refere ao material musical.

A canção *Refazenda* é composta a partir de dois ostinatos executados pelo violão sobre os quais se desenvolve a canção. O primeiro ostinato, referente à parte A, está em Ré maior:

**Figura 30:** Ostinato Parte A – *Refazenda* (Primeira ocorrência no fonograma de 0’00” a 0’07”)  
**Fonte:** transcrição nossa

E o ostinato da parte B, por sua vez, em Ré dórico:

**Figura 31:** Ostinato Parte B – *Refazenda* (Primeira ocorrência no fonograma de 0’08” a 0’15”)  
**Fonte:** transcrição nossa

Comparando os dois ostinatos acima, observamos que a linha do contrabaixo é construída a partir das mesmas três notas apesar do deslocamento do modo maior para o menor, conferindo um senso de continuidade entre as partes.

A parte B, estruturada em um arpejo no modo dórico ao violão – modo que pode ser associado à sonoridade da música nordestina, como visto no início deste capítulo – tem no arranjo das cordas uma ratificação de sua condição modal, com o repouso do contracanto na nota característica, 6ª maior (em Ré dórico, a nota Si natural):

The image shows a musical score for the song 'Refazenda' (Part B). It consists of four staves: Voz (Vocal), Cordas (Strings), Violão (Guitar), and Baixo (Bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The vocal line has the lyrics: 'a-ba-ca - tei-ro sa-bes ao que/es-tou me re-fe-rin-do por-que to-do ta-ma-rin - do tem'. The string accompaniment features a melodic line in the Violão and a bass line in the Baixo, both using repeated notes and chromatic passages.

**Figura 32:** Arranjo de cordas parte B - *Refazenda* (Fonograma: 0'43" a 0'50")  
**Fonte:** transcrição nossa

Na mesma Figura 32 acima, podemos visualizar a melodia sendo elaborada por meio da utilização de notas repetidas, fato que ocorre também na parte A:

The image shows a musical score for the song 'Refazenda' (Part A). It consists of three staves: Voz (Vocal), Violão (Guitar), and Baixo (Bass). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. A box labeled 'A' is placed above the first measure of the vocal line. The vocal line has the lyrics: 'a - ba - ca tei-ro a-ca-ta-re-mosteu a-tonóstm-bémso-mosdo ma-to-co-mo/o-pa-to/e o le - ão a-guar-da'. The guitar accompaniment features a melodic line with repeated notes and chromatic passages. The bass line is labeled 'deixar as notas soarem...' and consists of a simple bass line with repeated notes.

**Figura 33:** *Refazenda* Parte A (Fonograma: 0'15" a 0'23")  
**Fonte:** transcrição nossa

Tendo em vista os recursos poéticos e musicais que a análise da canção *Refazenda* nos oferece, pode-se reafirmar a sua condição de canção-síntese<sup>20</sup> do álbum. A combinação de elementos que remetem à uma sonoridade nordestina, como melodias repletas de notas repetidas e trechos com inclinação modal, se misturam ao arranjo de cordas elaborado por Perinho Albuquerque sobre os arpejos com passagens cromáticas do violão de Gil, que junto ao singular timbre da sanfona de Dominginhos ressoam a *Refazenda*, o refazer de um sertão, ao mundo. Compreender como este projeto se concretiza, é recebido e circula, é o objetivo principal do próximo capítulo.

<sup>20</sup> Para uma análise específica e mais detalhada da canção *Refazenda*, consultar SOUTO, 2021.

## II.iv – As escutas (Voz 4, baixo) – *Essa é pro querido ouvinte do interior*

Alcança-se, enfim, a quarta voz e, portanto, a última da polifonia a quatro vozes que orienta metodologicamente a análise desta pesquisa. Até este ponto, investigamos o álbum *Refazenda* considerando seus contextos, suas poéticas e seus textos imagéticos, escritos e musicais. Neste capítulo, nos concentraremos em examinar especificamente as circunstâncias de circulação e recepção do álbum. O *Refazenda* é, aqui, por conseguinte, investigado como um produto cultural no mundo, realizado em seu modo de existência fundamental. O foco da análise passa, portanto, da concepção do compositor para a dimensão concreta, da poética inventiva para a escuta social da obra quando de seu lançamento.

Com esse intuito, utilizaremos duas fontes de pesquisa principais para compreender as condições de recepção e distribuição do *Refazenda* em 1975: as críticas dos jornais e a turnê de apresentação do álbum.

### ***Refazenda na estrada***

Já analisamos previamente a turnê, estilo *pé na estrada*, realizada por Gil, Dominginhos e seus companheiros de banda, que veio a gerar a ideia do *Refazenda* enquanto disco de estúdio. Agora, nos interessa, precisamente, averiguar a turnê do álbum após a sua gravação e lançamento, a fim de compreender as dinâmicas de escuta e recepção do *Refazenda* à época.

Na exposição virtual permanente “O Ritmo de Gil”<sup>21</sup> veiculada *online* no *Google Arts and Culture*, o pesquisador Lucas Vieira menciona que “a turnê de *Refazenda* fez 130 shows em 45 cidades. Segundo o cantor [Gil], foi sua excursão mais longa”. (VIEIRA, 2023)

Vieira (2023) cita que Gilberto Gil não era um sucesso comercial hegemônico na cena da indústria fonográfica quando do lançamento de *Refazenda*. As apresentações ao vivo eram, portanto, a forma mais efetiva de fazer chegar o seu trabalho ao público. Rodando pelas estradas do país na já citada Veraneio, a turnê do álbum foi realizada de forma independente: “Não tinha patrocínio, era bilheteria com dinheiro contado e

---

<sup>21</sup> Disponível para consulta em: <https://artsandculture.google.com/story/GQVBO629v7Aukg?hl=pt-BR#>. Acesso em 10/11/2023.

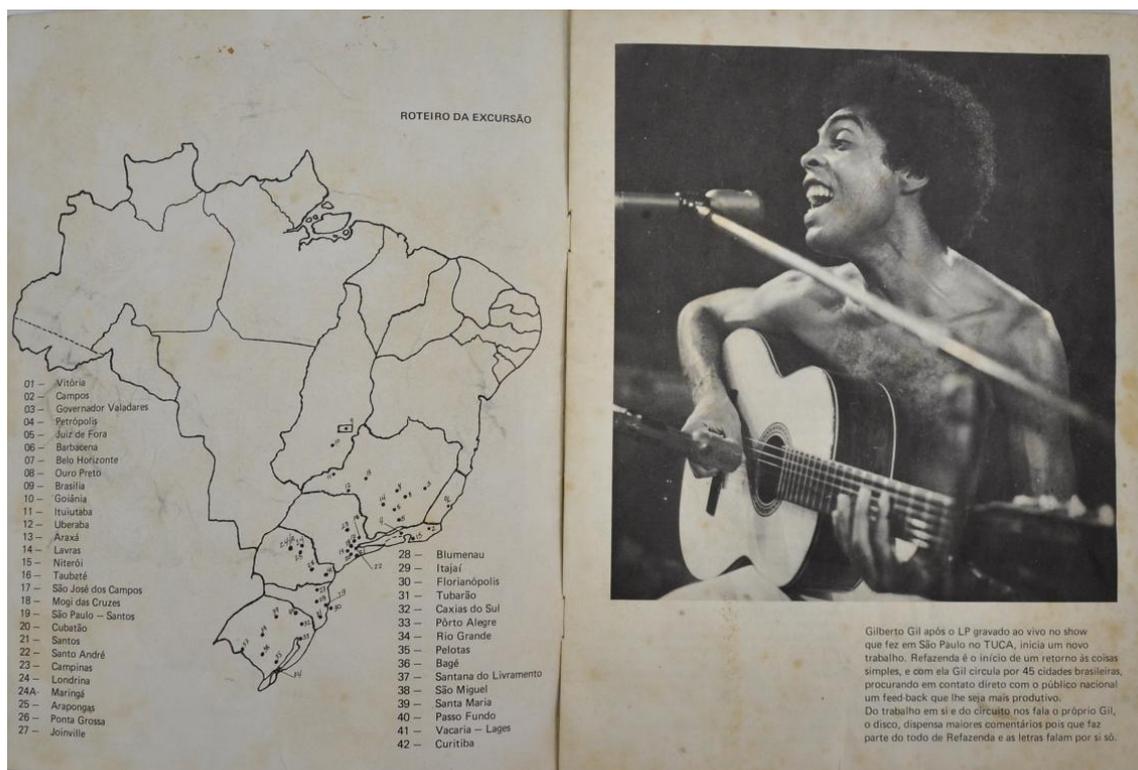
dividido no quarto do hotel. Era um pouco o sistema nordestino, dos artistas de forró”. (GIL in VIEIRA, 2023)

Durante a pesquisa de documentos de época sobre o *Refazenda*, deparei-me, em um site de leilões, com fotografias do prospecto da turnê do álbum elaborado pela *Phonogram* para divulgação comercial:



**Figura 34:** Prospecto de divulgação do *Refazenda*

O folheto de divulgação apresenta uma breve biografia dos músicos que participam do *Refazenda*, ao lado de Gilberto Gil. Na sequência, o prospecto traz uma sucinta descrição do álbum: “*Refazenda* é o início de um retorno às coisas simples, e com ela Gil circula por 45 cidades brasileiras, procurando um contato direto com o público nacional e um feedback que lhe seja mais produtivo”. As cidades pela qual a turnê passaria aparecem mapeadas no documento:



**Figura 35:** Prospecto da turnê de Refazenda

Como se pode notar pela indicação do mapa, a turnê divulgada no prospecto se concentrou no centro-sul do país e contemplou diversas cidades de interior, fora do grande eixo das capitais dos Estados.

Apesar das condições financeiramente incertas em um momento prévio ao lançamento do *Refazenda*, realizando turnês em formato autônomo, com muitas viagens e numerosas apresentações, o álbum foi o primeiro da discografia de Gil a ser contemplado com um Disco de Ouro, atingindo mais de 100.000 cópias vendidas, de acordo com o produtor e engenheiro de áudio do *Refazenda*, Marco Mazzola. (MAZOLLA, 2021)

### **Refazenda nos jornais**

Nesta seção, buscaremos elucidar a dinâmica de recepção crítica do *Refazenda*, utilizando resenhas de jornais como fontes principais. Dentre as diversas matérias veiculadas à época, selecionamos aqui quatro artigos do Jornal O Globo que circundam temporalmente o álbum, formando uma cronologia que contempla desde o anúncio que antecede a sua gravação até uma crítica escrita mais de um ano após o seu lançamento. Salienta-se, desde já, que os excertos de reportagens utilizados a seguir

foram escritos por Nelson Motta<sup>22</sup> e consultados no acervo digital<sup>23</sup> do Jornal O Globo.

Para além da crítica jornalística que detalha particularidades da recepção do *Refazenda*, percebe-se que os excertos de jornais informam também muito de sua poética, uma vez que trazem citações do próprio Gil definindo os contornos criativos de seu trabalho.

Começamos pela edição do Jornal O Globo de 04/07/1975, que noticia o *Refazenda* como o vindouro trabalho de Gilberto Gil:



Figura 36: Jornal O Globo, 04/07/1975

<sup>22</sup> Nelson Motta (1944) é um jornalista especializado em música popular brasileira, compositor, letrista e produtor musical.

<sup>23</sup> O acervo digital do referido veículo de imprensa está disponível para consulta em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 14/11/2023.

A reportagem, em clima de expectativa, anuncia a chegada do *Refazenda*. Por meio do texto, somos informados de que o álbum foi gravado no decorrer de apenas duas semanas, fato este viabilizado pela turnê independente que o precedeu e maturou o repertório do disco entre os músicos, como já mencionado.

Em termos poéticos, ao explicar o álbum Gil sobrepõe referências sertanejas e de modernidade em jogos de palavras que vislumbram imagens instigantes: “leveza do trator [...] sacas de sessenta quilos de caminhões [...] sob a supervisão do Jeca Total, refazendeiro, super-rural”. O tom provocativo da fala de Gil mais suscita a curiosidade à escuta do que explica o projeto poético do álbum ao leitor, em um primeiro momento. No entanto, percebe-se de forma nítida a consciência da concepção conceitual e poética que Gil tinha sobre o *Refazenda*, antes mesmo da existência do álbum enquanto registro gravado.

Na sequência, avançamos à uma reportagem do mês seguinte, de agosto de 1975:



**Figura 37:** Jornal O Globo, 05/08/1975

O tom do texto agora é de surpresa. Com base nos discos que antecederam o *Refazenda*, sobretudo o *Expresso 2222* (1972) e *Gil & Jorge: Ogum, Xangô* (1975), a expectativa da crítica, como demonstra o artigo, era por uma sonoridade mais robusta, com seções de improvisos e instrumentações mais densas. Entretanto, a sonoridade com a qual se depararam é a de um “conjunto convencional”, onde o novo encontra-se justamente na simplicidade e no comedimento. A reportagem indica ainda a dimensão da turnê do *Refazenda*: “maratona” de *shows* apresentados em mais de setenta cidades do país.



Figura 38: Jornal O Globo, 05/10/1975

Na reportagem de outubro, alguns meses portanto após o lançamento comercial do *Refazenda*, a compreensão crítica do álbum já aparece mais ponderada pelo distanciamento temporal. No texto, Nelson Motta localiza o *Refazenda* dentro da obra de Gilberto Gil, considerando a experiência do exílio como definitiva dos novos comportamentos que se refletem em sua música.

A crítica exalta novamente a simplicidade em suas diversas manifestações no *Refazenda*: na estética sonora do disco, na formação dos *shows* da turnê com somente três músicos e na concepção criativa e poética do álbum: “Um trabalho de significados densos, que fluem através das formas mais doces da leveza e do simples”.

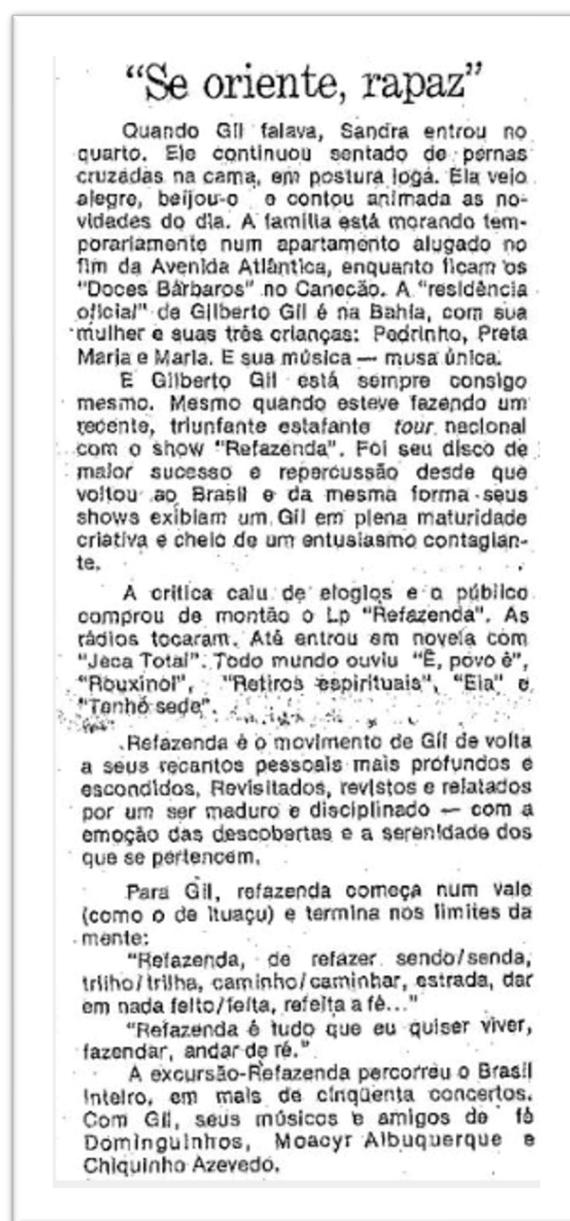


Figura 39: Jornal O Globo, 20/09/1976

A reportagem que completa a cronologia de recepção do *Refazenda* dista temporalmente mais de um ano da estreia do álbum. Nesta matéria, ressalta-se mais uma vez a “triumfante estafante *tour* nacional” do projeto e, a ele, adiciona-se agora o êxito comercial, de público e de crítica alcançado. Um símbolo deste sucesso do *Refazenda*, como demonstra o texto, é a participação da canção *Jeca Total* na trilha sonora da telenovela *Saramandaia*, produzida pela TV Globo e veiculada no canal ao longo do ano de 1976<sup>24</sup>.

Embasados nos relatos a respeito da turnê de divulgação do *Refazenda* e das críticas jornalísticas que abordam o álbum, pode-se apreender uma síntese das condições de escuta e recepção do projeto em 1975. Identificamos neste capítulo, portanto, que o *Refazenda* foi marcado por uma longa turnê, que passou por diferentes cidades do país, dos mais diferentes portes. Em relação à recepção, o álbum descumpriu certas expectativas estéticas por ser sonoramente discrepante em comparação aos trabalhos que o antecederam, mas não por isso deixou de ser um projeto de sucesso. Pelo contrário, por meio da simplicidade e o despojamento das canções, *Refazenda* conquistou o seu público e atingiu êxito comercial.

No entanto, antes de seguirmos para a conclusão interpretativa do trabalho, cabe aqui um breve comentário a respeito da circulação do álbum no contexto político do país na época de seu lançamento.

Em 1975, o Brasil vivia sob o regime antidemocrático da Ditadura Civil-Militar que teve início com o Golpe de Estado em 1964. No momento de lançamento do álbum *Refazenda*, o Ato Institucional nº5 ainda estava em vigor e previa a submissão compulsória das letras das canções para análise da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), vinculada ao Departamento de Polícia Federal do Brasil.

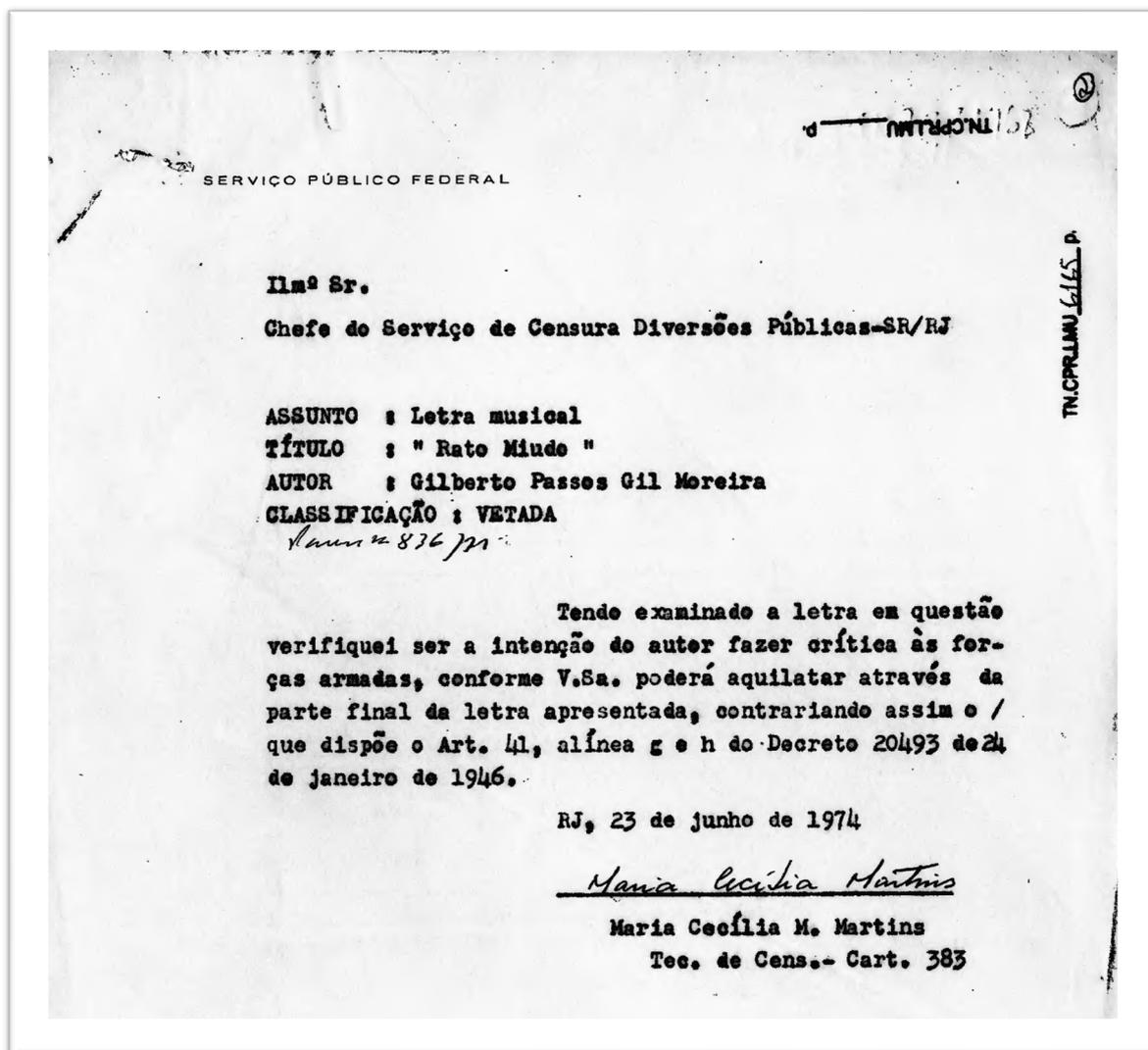
Neste contexto, uma canção que fazia parte da turnê do *Refazenda* e, ao que tudo indica, entraria no repertório do álbum, foi censurada. Trata-se da faixa *Rato Miúdo*, uma composição de Jorge Alfredo Guimarães que, em 2016, disponibilizou em seu canal no

---

<sup>24</sup> Para mais informações sobre a novela *Saramandaia*, consultar: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/saramandaia-1a-versao/noticia/saramandaia-1a-versao.ghtml>. Último acesso em 12/01/2024.

YouTube a gravação<sup>25</sup> vetada. A produção e a sonoridade do fonograma se aproximam bastante do álbum *Refazenda*.

O motivo do veto foi “a intenção do autor em fazer críticas às Forças Armadas”, como escreve a Técnica de Censura no documento oficial que outorga a proibição:

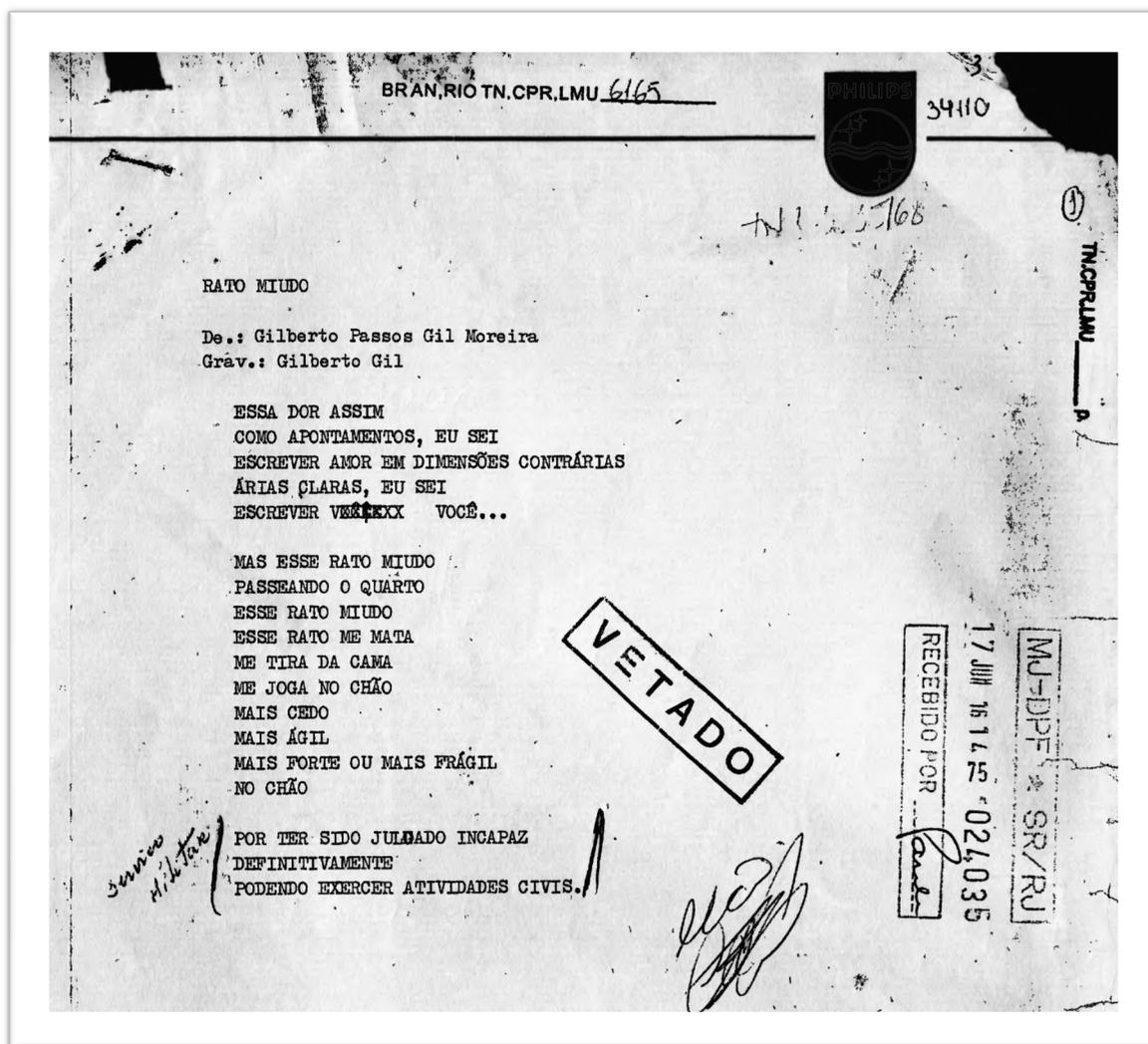


**Figura 40:** Parecer de censura à canção Rato Miúdo

**Fonte:** Registro Oficial dos Arquivos de Censura (Ministério da Justiça - Arquivo Nacional)

O pretexto para a censura ocorre pela citação, nos três últimos versos da canção, da justificativa padrão vinculada à dispensa do Serviço Militar obrigatório: “*Por ter sido julgado incapaz / Definitivamente / Podendo exercer atividades civis*”

<sup>25</sup> A gravação censurada pode ser consultada em: <https://www.youtube.com/watch?v=FW34qpaapDs>  
 Acesso em 19/11/2023.



**Figura 41:** Letra de Rato Miúdo Censurada

**Fonte:** Registro Oficial dos Arquivos de Censura (Ministério da Justiça - Arquivo Nacional)

Todas as canções que compõem o *Refazenda* são também encontradas no Registro Oficial dos Arquivos de Censura e datam de submissões próximas ao envio de *Rato Miúdo*, o que leva a crer que a canção eventualmente poderia entrar no álbum.

### III – Momento do todo

#### A polifonia interpretativa – *Sou como rês desgarrada*

*Na busca de um só sentido, na procura de uma única definição, o encontro com o diverso, com o disperso, com o divergente, o encontro com o ambíguo, com o ambivalente. Na busca de ver e de dizer o sertão, o encontro com os sertões. Na escavação incessante em busca do ser do sertão, autores e obras foram e são tragados pelo vórtice de sentido que é o enunciado sertão, rodopiam no oco de sua significação, são capturados pelo redemoinhar de sua realidade, de sua identidade.*

*Durval Muniz Albuquerque Junior  
Escavando o oco do sentido ou o que significa ser-tão?*

Chegamos, enfim, ao desfecho da jornada analítica que propusemos percorrer metodologicamente nesta dissertação. Ao longo deste percurso, abordamos o nosso objeto de estudo por quatro diferentes perspectivas: pelos aspectos contextuais, poéticos, textuais e de recepção e circulação. Nessas quatro etapas analíticas que se complementam, o objetivo fundamental era reconhecer na materialidade estética e contextual do álbum, argumentos, reflexões, especificidades e atributos que sustentassem o salto interpretativo que completa o círculo hermenêutico que aponta uma compreensão do *Refazenda*.

Ainda que o momento da interpretação, no planejamento metodológico que seguimos, estivesse reservado a esta etapa pós-analítica, notamos que o processo investigativo naturalmente indica perspectivas interpretativas, na medida em que os discursos poéticos, contextuais e textuais analisados encontram correspondências entre si. Por conseguinte, é presumível que as linhas de interpretação que sustento já tenham se manifestado de maneira mais ou menos nítidas ao leitor. Se for este o caso, o exercício neste último capítulo será de organização do raciocínio. Se não for, eis aqui a minha interpretação.

O argumento central que proponho, desde o início da dissertação, é que Gilberto Gil no álbum *Refazenda* efetiva a renovação de um discurso a respeito do sertão brasileiro. E, ao fazê-lo, reinventa o sertão e um novo sertanejo, uma vez que o sertão é, sobretudo, um conceito simbólico construído na cultura.

No *Refazenda*, Gil se reconhece novamente no lugar inabalável de sertanejo, fruto da terra longínqua de Ituaçu (BA). Do sertão, Gil recupera a figura central de Luiz

Gonzaga com toda a carga simbólica que o Rei do Baião traz consigo. Toda a reverência poética e musical a quem primeiro cantou o sertão, manifesta-se no *Refazenda*. Além das narrativas e dos procedimentos composicionais que aludem ao sertão nordestino, como demonstramos, o *Refazenda* dispõe também da participação preponderante de Dominginhos.

Dominginhos, no *Refazenda*, simboliza com sua presença a atualização do imaginário do sertão a que o álbum se dedica. O sanfoneiro é, simultaneamente, aprendiz de Luiz Gonzaga, a quem respeita e celebra, e um improvisador nato que circula com naturalidade e fluência nas mais variadas estéticas da música popular. Dominginhos representa, ele mesmo, uma abertura do homem sertanejo à novas possibilidades e oportunidades. Um *Sanfoneiro Total*, assim como o Jeca feito no *Refazenda*.

No entanto, na mesma medida em que Gilberto Gil é um sertanejo de origem, ele também é um cidadão do mundo, especialmente após a experiência do exílio londrino. Do exílio, Gil traz consigo principalmente as experiências advindas da estrutura de sentimentos da contracultura. Esse conjunto de vivências e novos conhecimentos se refletem tanto na estética quanto na poética do *Refazenda* de maneira direta, como constatamos, tornando-se a via fundamental por meio da qual o sertão é revisitado no álbum.

O *Refazenda*, então, circunscreve poeticamente duas temporalidades que coexistem: o sertão em uma perspectiva diacrônica e a estrutura de sentimentos da contracultura, sincronicamente. Este fato conduz a um ponto primordial da sonoridade e da narrativa do álbum, apontada diversas vezes no decorrer da análise: a fricção entre o tradicional e o moderno.

Como analisamos, as composições no *Refazenda* revelam essa fricção ao intercalar, por exemplo, modalismo com tonalismo, elaborações melódicas repletas de notas repetidas com trechos cromáticos, bombardino com arranjos de cordas, o chorinho de *Pai e Mãe* com *Essa é pra tocar no rádio* inspirada no jazz de Miles Davis, a sanfona sertaneja com o timbre distorcido da *phase guitar*. Enfim, o tradicional e o moderno se justapõem para compor a sonoridade própria do álbum.

Visualmente, os signos da capa do *Refazenda* operam também nessa descrição conflituosa: de um lado, as flores, os frutos, o gado, a igreja, os filhos. Do outro, os amigos músicos, um poste de eletricidade, um transformador, um caminhão, um maquinário agrícola, tudo ligado por uma grande rede de pesca que enlaça todas as referências a Gilberto Gil, no centro da capa se alimentando com *hashi*.

Em relação às narrativas, temos o mesmo atrito em evidência: o *Lamento Sertanejo* com a exortação de *Ê, povo, ê*, o Jeca Tatu com o *Jeca Total*, a defesa da liberdade afetiva com a reverência à instituição familiar em *Pai e Mãe*, e por aí segue.

Do atrito, pode-se, eventualmente, encontrar pontos de contato comuns: a cultura do sertão resguarda alguns ideais simbólicos representativos que também se encontram nas filosofias orientais difundidas no ocidente a partir da contracultura: o respeito ao tempo cíclico da natureza, a apreciação da intuição em conjunto com a razão e o não deslumbramento com bens materiais.

O refazer se dá, portanto, a partir desse ponto de fricção mútuo onde o tradicional confere sentido ao moderno e, o moderno, por sua vez, atualiza o tradicional. Como se o refazer do interior de si mesmo dependesse do retorno às origens, e o refazer do interior geográfico, o sertão, carecesse de uma renovação em que se considere o sertanejo emancipado e plenamente capaz de adaptar-se às dimensões técnicas e tecnológicas pertinentes ao mundo moderno do qual ele também participa.

E, assim, completamos o círculo hermenêutico analítico que propõe uma leitura interpretativa para o *Refazenda*. Digo uma leitura pois estou certo de que existem várias possíveis. Na condição de círculo, a análise não tem início e nem fim e, enquanto um processo circular, retroalimenta, com o mesmo rigor crítico, múltiplas possibilidades de interpretações. Proponho aqui, como haveria de ser necessariamente, o meu contorno para o *Refazenda*, na expectativa de que sirva como contribuição, de alguma forma, para girar essa roda de (re)interpretações sobre a obra de Gilberto Gil.

## IV - Bibliografia

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 março 2023.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Escavando o oco do sentido ou o que significa ser-tão?** 2019. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/artigo/escavando-o-oco-do-sentido-ou-o-que-significa-ser-cao/>. Acesso em: 13 mar. 2023.

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.

ARQUIVO NACIONAL. **Divisão de Censura de Diversões Públicas**. Disponível em: <https://dibrarq.arquivonacional.gov.br/index.php/divisao-de-censura-de-diversoes-publicas-3>. Acesso em: 16 nov. 2023.

BRAGANÇA, Maurício. *A tradução de Jeca Tatu por Mazzaropi: um caipira no descompasso do samba*. In: IPOTESI, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, jan/jul 2009, p. 103-116 GIL, Gilberto. *Refazenda*. Warner Music, 1975.

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](https://www.youtube.com/watch?v=K3d_9TkZkcU). Acesso em 11 jun. 2022.

CANANI, Ney A. G. *Crítica Estética e Cultural na Tradição Literária Latino-americana: A Hermenêutica de Antonio Candido e Angel Rama*. Tese de Doutorado. Universität Berlin. 2013. Disponível em: [https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/4926/Cananix\\_Ney\\_diss-online.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/4926/Cananix_Ney_diss-online.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

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

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

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.

DINIZ, Sheyla Castro. *Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974)*. Tese (Doutorado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2017.

DINIZ, S. C.. “*Esquecer Williams?*”: *materialismo cultural, estruturas de sentimento e pesquisas sobre música popular no Brasil*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 77, p. 168–183, set. 2020.

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

FERREIRA, Silvana de Fátima Costa. *Caminho da roça: as (trans)formações de Jeca Tatu nas metamorfoses de Monteiro Lobato*. Tese de doutorado. Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. – Juiz de Fora : 2018. 118 p.

FILMER, Paul. A estrutura do sentimento e das formações socioculturais: o sentido de literatura e de experiência para a sociologia da cultura de Raymond Williams. Tradução de Leila Curi Rodrigues Olivi. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v. 14, n. 27, 2009, p. 371-396.

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

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

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

GIL, Gilberto. *Site oficial Gilberto Gil*. [20--]. Disponível em: <https://gilbertogil.com.br/noticias/producoes/detalhes/refazenda/>. Acesso em: 19 set. 2022.

GIL, Gilberto; RENNÓ, Carlos. *Todas as letras Gil: nova edição ampliada*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

HOLLANDA, Lula Buarque de; WADDINGTON, Andrucha; SILVERA, Breno. *Tempo Rei*. [Longa metragem/ sonoro/ não ficção] , 35mm, 106 minutos. Rio de Janeiro, 1996. (Trecho citado a partir de 14:45min).

Instituto Antônio Carlos Jobim. **Acervo Gilberto Gil**. Disponível em: <https://www.jobim.org/gil/>. Acesso em: 15 nov. 2023.

KEROUAC, Jack. *On The Road – Pé na Estrada*. Porto Alegre: L&PM pocket, 2004.

KAMINSKI, Leon. *A revolução das mochilas: contracultura e viagens no Brasil ditatorial*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

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, 64-75.

- MACIEL, Luiz Carlos. *O Sol da Liberdade*. [S.L.]: Vieira e Lentz, 2014. 296 p.
- MAZZOLA, Marco. **Gilberto Gil: A Produção e Gravação de Refazenda (Episódio 7)**. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qGv9owN8iZY>. Acesso em: 10 nov. 2023.
- MIGLIEVICH, Adelia. Raymond Williams e “estruturas de sentimentos”: os afetos como criatividade social. *Resgate, Revista Interdisciplinar de Cultura*, Campinas, v. 28, 2020, p. 1-22.
- NASCIMENTO, H. G. Campo polifônico: modulando sem deixar o Tom. In: UFU ano 30. Uberlândia: UdUFU, 2008, pp-71-89.
- OLIVEIRA, Ana; GIL, Gilberto. *Disposições amoráveis*. São Paulo: Iyá Omin, 2015.
- O GLOBO, Jornal. **Acervo Digital**. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 14 nov. 2023.
- RODRIGUES, Auro de Jesus; GONÇALVES, Hortência de Abreu; MENEZES, Maria Balbina de Carvalho; NASCIMENTO, Maria de Fátima. *Metodologia científica*. 4. ed. Aracaju: Grupo Tiradentes, 2011.
- ROMAN, Artur Roberto. *O conceito da polifonia em Bakhtin – O trajeto polifônico de uma metáfora*. **Revista Letras**, [S.l.], v. 42, dez. 1993. ISSN 2236-0999. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19126>>. Acesso em: 08 abr. 2022. doi:<http://dx.doi.org/10.5380/rel.v42i0.19126>.
- SCAPINELLI, Gabriel Pundek. REFAZENDA: JARDINAGEM E MICROPOLÍTICA. 2018. 230 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.
- SESC SP. **PERGUNTAS SOBRE O BRASIL: o tropicalismo está vivo?. O TROPICALISMO ESTÁ VIVO?.** Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_tCUi1-0pJY](https://www.youtube.com/watch?v=_tCUi1-0pJY). Acesso em: 22 nov. 2023.
- SOUTO, Vinícius. A Refazenda de Gilberto Gil: uma interpretação In: XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2021, João Pessoa (PB). Anais do XXXI Congresso da ANPPOM. , 2021. v.31. p.1 – 16.
- TATIT, Luiz. *Elementos para a análise da canção popular*. **Casa: Cadernos de Semiótica Aplicada**, [S.L.], v. 1, n. 2, p. 7-24, 10 mar. 2003. <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v1i2.623>. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/623/538>. Acesso em: 14 maio 2023.
- 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.

VIEIRA, Lucas. **Refazendo tudo: Os shows da trilogia "Re"**. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/GQVBQ629v7Aukg?hl=pt-BR#>. Acesso em: 10 nov. 2023.

WILLIAMS, Raymond. A política e as letras. Entrevistas da New Left Review: São Paulo: Edunesp, 2013