

# Do 'ser só' ao 'só ser': uma análise da canção *Preciso aprender a só ser* de Gilberto Gil e seus (con)textos

**Vinicius Rangel Souto**

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

Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-graduação em Música

[viniciusrsouto@gmail.com](mailto:viniciusrsouto@gmail.com)

**Almir Côrtes Barreto**

<https://orcid.org/0000-0002-8760-5939>

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Instituto Villa-Lobos

[almircortes@gmail.com](mailto:almircortes@gmail.com)

SCIENTIFIC ARTICLE

Submitted date: 30 may 2021

Final approval date: 23 aug 2021

**Resumo:** O presente trabalho realiza uma análise da canção *Preciso aprender a só ser* (1973), de Gilberto Gil, explicitando o paralelo estabelecido pelo mesmo entre sua composição e a canção *Preciso aprender a ser só* (1965), dos irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle. Por meio da análise da letra, da harmonia e de referências advindas dos estudos da intertextualidade, procura-se esclarecer como Gil operou sobre essas estruturas com o intuito de realizar a substituição semântica do 'ser só' para o 'só ser' em diferentes camadas da canção. Investiga-se, também, a canção *Preciso aprender a só ser* situada no simbólico *show* de Gilberto Gil na USP em 1973, a fim de contextualizar seus discursos a partir da realidade sócio-política inerente à apresentação.

**Palavras-chave:** Gilberto Gil; Intertextualidade; Análise de canção.

**TITLE: FROM 'BEING ALONE' TO 'JUST BEING': AN ANALYSIS OF THE SONG "PRECISO APRENDER A SÓ SER" BY GILBERTO GIL AND ITS (CON)TEXTS**

**Abstract:** This paper undertakes an analysis of the song *Preciso aprender a só ser* (1973) by Gilberto Gil, evincing the links established by him between his composition and the song *Preciso aprender a ser só* (1965), by Marcos and Paulo Sérgio Valle. Through the analysis of the lyrics, the harmony and concepts from intertextuality studies, we seek to understand how Gil operated on these structures, aiming to replace the 'being alone' (*ser só*) for 'just being' (*só ser*) in different levels of the song. *Preciso aprender a só ser* is also construed in the context of the symbolic *show* Gilberto Gil presented at USP in 1973, in order to contextualize the song from the socio-political reality inherent in the presentation.

**Keywords:** Gilberto Gil; Intertextuality; Song analysis.



# Do 'ser só' ao 'só ser': uma análise da canção *Preciso aprender a só ser* de Gilberto Gil e seus (con)textos.

Vinícius Rangel Souto, Universidade Estadual de Campinas, [viniciusrsouto@gmail.com](mailto:viniciusrsouto@gmail.com)

Almir Côrtes Barreto, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, [almircortes@gmail.com](mailto:almircortes@gmail.com)

## 1. Introdução

*Preciso aprender a ser só* é uma composição dos irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle, estreada em 1964. A canção teve boa aceitação no meio musical, recebendo diversas gravações já nos anos seguintes à sua estreia. Nomes como Flora Purim, Elis Regina, Sylvia Telles e Alaíde Costa interpretaram a canção, que também foi gravada por conjuntos instrumentais como Meirelles e os Copa 5, Rio65Trio e Roberto Menescal<sup>1</sup>. Pouco tempo depois, no álbum do próprio Marcos Valle voltado ao mercado internacional *Samba'68*, a canção recebeu também uma letra em Inglês, sendo intitulada como *If you went away* —versão que seria posteriormente gravada por Sarah Vaughan' já na década de 1970.

Por sua vez, a canção *Preciso aprender a só ser*, de Gilberto Gil, data de 1973. O fonograma foi disponibilizado comercialmente apenas no ano seguinte, em um compacto simples junto a *Maracatu Atômico* (composição de Nelson Jacobina e Jorge Mautner), pela Philips. A canção foi gravada para o álbum *Cidade do Salvador*, projeto que fora renunciado à época, sendo lançado integralmente apenas em 1998<sup>2</sup>. Apesar dos nove anos que separam *Preciso aprender a ser só* de *Preciso aprender a só ser*, Gil, ao propor já no título da sua composição uma alusão direta à canção a que se refere, estabelece com ela um diálogo que é compreendido prontamente pelo seu público. Esse fato pode ser verificável a partir de uma versão<sup>3</sup> de *Preciso aprender a só ser* registrada ao vivo em 1973 — posteriormente lançada no álbum *Umeboshi*. Nessa gravação, Gil, antes de começar a cantar, conta que havia composto a música para Maria Bethânia há apenas duas semanas,

---

<sup>1</sup> Discografia consultada:

*Flora é m.p.m* - Flora Purim (RCA/BMG, 1964)

*Samba eu canto assim* - Elis Regina (CBD-Philips, 1965)

*It might as well be spring* - Sylvia Telles (Elenco, 1966)

*Alaíde Costa* - Alaíde Costa (Som Maior, 1965)

*O novo som* - Meirelles e os Copa 5 (Philips, 1965)

*Rio65Trio* - Rio65Trio (Philips/Universal Music, 1965)

*Surfboard* - Conjunto de Roberto Menescal (Elenco, 1966).

<sup>2</sup> A informação pode ser verificada em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/cidade-do-salvador> e <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq05039923.htm>. Acesso em 14 set. 2021.

<sup>3</sup> A gravação está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JTPEdonqv9E>. Acesso em 28 jul. 2021.

apresentando o nome da então inédita canção. A resposta praticamente instantânea da plateia se dá por meio de risadas, reação espontânea de quem captou o jogo de palavras ali proposto.

Ainda em 1973, Gil interpreta *Preciso aprender a só ser* no encerramento do show realizado na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo<sup>4</sup>, também lançado em formato integral posteriormente sob o nome de *Ao Vivo na USP*. A apresentação fora convocada após o sequestro, seguido de tortura e morte do aluno de Geologia da USP, Alexandre Vannucchi Leme, nas dependências do Destacamento de Operações de Informação — Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) do II Exército de São Paulo, comandado à época por Carlos Alberto Brilhante Ustra, como aponta Diniz (2018, 161). Além de intercalar canções de seu repertório e de outros artistas, Gil abriu espaço durante a apresentação para diálogos com a plateia, propondo temas diversos desde comunicação de massa e censura até macrobiótica, filosofias orientais e culturas afro-brasileiras (Diniz 2018, 168). Após quase três horas de *show* e de extensa discussão sobre esses assuntos com o público, Gil encerra a noite com *Preciso aprender a só ser*. A escolha dessa canção em particular para concluir a apresentação é simbólica, pois demonstra em termos práticos a atualização do discurso que se pretende com esse artigo ilustrar.

Partindo-se, portanto, da premissa de que os textos poéticos e musicais de *Preciso aprender a ser só* e *Preciso aprender a só ser* dialogam entre si, busca-se compreender como essa relação se estabelece entre as canções. Com esse fim, mobilizam-se os conceitos de citação, alusão e estilização, advindos primariamente dos estudos da intertextualidade e adaptados para aplicação em textos musicais por Manfrinato, Quaranta e Dudeque (2013). Soma-se a esse referencial, quando se faz oportuno, uma análise harmônica funcional amparada em ideias apresentadas por Freitas (2010), em sua tese. Recorre-se também a uma interpretação dos conteúdos das letras, tendo em vista a conjuntura política e os respectivos contextos sociais que localizam cada canção em seu tempo. A primeira, inserida em um momento pré-golpe militar de 1964 no país, e, a segunda, já permeada pelos valores da contracultura na década de 1970. Para além do jogo de palavras, a inversão sintático-semântica do "ser só" para o "só ser" implica uma mudança significativa de visão de mundo.

## 2. Do 'ser sozinho' para o 'somente ser'

*Preciso aprender a ser só* pode ser considerada um samba-canção — gênero de samba com andamento mais lento e enfoque na melodia, que se popularizou no Brasil a partir da década de 1930 (Tinhorão 1991, 151). Contudo, por ter sido composta em 1964, após o surgimento e a consolidação da bossa nova no mercado musical brasileiro, é possível verificar na canção dos irmãos Valle algumas estilizações características trazidas pela estética bossa-novista, tais como a interpretação vocal mais contida e a harmonia baseada em tétrades, com exploração de dissonâncias (Naves 2000, 36). Como exemplo, nota-se já nos primeiros compassos de *Preciso aprender a ser só* — representados na Figura 1 — uma harmonia construída a partir de acordes com ao menos quatro sons e o repouso reiterativo da melodia na nota de (ex)tensão décima primeira (T11) dos acordes menores destacados:

---

<sup>4</sup> Este artigo é uma das produções derivadas do projeto de pesquisa: "Gilberto Gil ao vivo na USP, 1973: voz e violão em contexto" — projeto cadastrado no Portal da Pesquisa da UNIRIO e coordenado pelo Prof. Dr. Almir Côrtes. Agradecemos a contribuição do pesquisador Gabriel Gonzaga, com seus apontamentos precisos sobre os contextos históricos em análise no presente artigo.

Figura 1: Notas de tensão nos acordes menores em *Preciso aprender a ser só*, adaptado de Chediak (1994, 112)

A temática da letra, por sua vez, remete ao romantismo exacerbado de um amor desafortunado, conteúdo bastante recorrente nos sambas-canção anteriores à bossa nova (de Matos 2015, 128). A letra referente à melodia da Figura 1 diz: “Ah, se eu te pudesse fazer entender / sem teu amor eu não posso viver / que sem nós dois, o que resta sou eu”.

Para além das questões poéticas e estéticas destacadas, é pertinente contextualizar a canção em seu tempo. *Preciso aprender a ser só* foi lançada em 1964, ano marcado pelo golpe militar que instauraria até 1985 um regime ditatorial no Brasil. Nessa conjuntura, a dicotomia alienação *versus* engajamento político demandava um posicionamento por partes do artistas, como relata o próprio Marcos Valle em entrevista<sup>5</sup> para a revista *ARTE!Brasileiros*:

Quando lancei o Samba Demais, em 1963, vivíamos os últimos dias de Brasil democrático. Ainda havia aquele espírito de um Brasil moderno, herdado do Juscelino, e a expectativa de transformações ainda maiores com o Jango. Tudo acontecia de bonito no cinema, no teatro, na música, e eu, tipicamente bossa nova, só falava de coisas boas, do amor, da natureza, aquele espírito contemplativo, só que chegamos a 1964 e tudo isso mudou completamente. [...] Quando chegou a ditadura começou a haver uma obrigação de posicionamento, porque o momento exigia isso. Nossa liberdade estava cerceada e a gente tinha, de alguma maneira, que combater aquilo tudo. No início, isso se tornou um grande problema para mim, pois havia essa espécie de obrigação, e quem não assumisse uma posição era tachado de alienado. (Pinheiro, 2017)

*Preciso aprender a ser só* pode, então, ser situada nesse entre-lugar gerado pela frustração da promessa de um Brasil moderno instaurado a partir do golpe militar, em 1964. Em outro trecho da entrevista cedida a Marcelo Pinheiro, Marcos Valle demonstra as contradições características inerentes a esse entre-lugar acima exposto. Discorrendo a respeito da canção *A resposta*: “Se alguém disser / Que teu samba / Não tem mais valor / Porque ele é feito / Somente de paz e de amor / Não ligue não / Que essa gente / Não sabe o que diz [...]”, do álbum *O compositor e o cantor Marcos Valle* — onde também foi lançada *Preciso aprender a ser só* — Marcos Valle diz:

[...] como o disco toma um certo tempo para ser concluído, acabei compondo coisas, como *Gente*, que diz: “Gente na vida que não deve dar / Porque nunca na vida sofreu por

<sup>5</sup> Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/cultura/marcos-valle-aberto-para-balanco/>. Acesso em 28 jul. 2021.

*não ter*". Ambas estão no mesmo disco, e é engraçado, porque parece uma contradição. (Pinheiro, 2017)

Os impasses a respeito das contradições e da necessidade de engajamento apontados na fala de Marcos Valle também são desenvolvidos por Napolitano (2010), em sua tese de doutorado<sup>6</sup>. A respeito da produção artística e intelectual no pós-golpe de 1964, Napolitano ressalta: "a questão da consciência política envolvia diretamente as tarefas culturais e, neste sentido, podemos ter uma ideia da responsabilidade que recaiu sobre os artistas e intelectuais" (Napolitano 2010, 39). A fim de introduzir o outro eixo da análise comparativa proposta neste artigo, adiantamo-nos para 1973.

Nove anos separam *Preciso aprender a ser só* de *Preciso aprender a só ser*. Gilberto Gil compõe essa última em 1973, já de volta do exílio em Londres imposto pelo regime militar. Como mencionado anteriormente, a canção de Gil estabelece um diálogo direto com a quase homônima canção dos irmãos Valle, no entanto, é enunciada a partir de um outro contexto sócio-histórico. Apesar de elaborada sob a repressão da ditadura militar que assolava o país, a canção de Gil é também marcada pelos valores libertários trazidos pela contracultura.

De acordo com Luiz Carlos Maciel, o movimento da contracultura, tal qual experienciado aqui no Brasil entre as décadas de 1960 e 1970, pode ser caracterizado principalmente pela resignificação 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, 66). Enquanto 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" (Maciel 2007, 71). Dentre os novos valores propostos a partir dos discursos da contracultura destacavam-se a liberdade de expressão das escolhas comportamentais individuais e a investigação dos preceitos e práticas das filosofias orientais. Esse último é central em *Preciso aprender a só ser*. Para elucidar esse ponto, vale aqui antecipar brevemente a análise da letra que será investigada com mais detalhes na próxima seção do trabalho.

De uma maneira geral, Gil apresenta em *Preciso aprender a só ser* uma situação recorrente de dúvida perante as múltiplas possibilidades da existência: "*O que cantar, como andar, onde ir / O que dizer, o que calar, a quem querer*". Essas reflexões a respeito de como agir — repensando desde o básico 'caminhar' até o complexo 'querer' — podem ser identificadas como um comportamento característico de quem busca reorientar valores, proposta difundida pelo movimento da contracultura, amparada, por sua vez, no pensamento da liberdade plena e responsável em Sartre<sup>7</sup>. A respeito da influência das ideias do filósofo francês na contracultura, Maciel afirma: "A liberdade interna em Sartre é absoluta. Você é inteiramente responsável por tudo o que você faz porque você é inteiramente livre" (Maciel 2007, 67).

Contrapondo-se a essa pluralidade de incertezas cantadas na letra, há dois momentos na canção onde Gilberto Gil conclui seus versos com afirmações objetivas: "*É só do coração dizer não quando a mente / Tenta nos levar pra casa do sofrer*" e "*Reagir / E ouvir / O coração responder / Eu preciso aprender a só ser*". Em

<sup>6</sup> Esta obra foi publicada, originalmente, pela Editora *Annablume*, com apoio da FAPESP, em 2001.

<sup>7</sup> O pensamento existencialista de Sartre é uma referência direta para Gilberto Gil, como o próprio artista afirma em entrevista ao programa de televisão *Roda Viva* em 1987: "Sartre para mim é assim, um paradigma de referência literária, filosófico-literária [...]". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LL0yblVuaPo> [a partir de 14'40"]. Acesso em 23 jul. 2021.

ambas as passagens, o coração — símbolo do sensível, da intuição, do espontâneo — é a solução para as questões provocadas pela mente — símbolo da racionalidade, da lógica, da cultura ocidental. Esse modo de ser e estar no mundo, que reconhece os pensamentos em sua abundância e fugacidade como algo a ser moderado e balanceado, está identificado com o que, de maneira geral, as filosofias das culturas orientais propagam. Evocando Luiz Carlos Maciel, uma vez mais, percebe-se a estreita afinidade do pensamento do mesmo com a letra de Gilberto Gil na canção aqui analisada. Ao concluir o texto intitulado *O Tao da contracultura* — que por meio da ambiguidade gerada pela paronomásia Tao/tal faz referência ao Taoísmo (filosofia tradicional da cultura chinesa) — Maciel escreve:

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, 75)

A partir da breve contextualização introdutória das canções aqui em análise, dentro dos limites aos quais esse artigo objetiva, segue-se para a investigação de como Gilberto Gil estabeleceu em *Preciso aprender a só ser* um diálogo direto com *Preciso aprender a ser só*, dos irmãos Valle. Recorrendo-se à análise comparativa das letras, dos encadeamentos harmônicos das canções e de recursos intertextuais, pretende-se evidenciar a atualização do discurso e, conseqüentemente, os valores nele fixados, do 'ser sozinho' para o 'somente ser', proposto por Gilberto Gil.

## 2.1. As letras

Um primeiro ponto em comum ao se analisar as letras revela que ambas retratam uma situação de sofrimento e angústia. Na canção dos irmãos Valle, esse sofrimento está relacionado a um sentimento amoroso esmorecido, a falta do ser amado ("*sem teu amor eu não posso viver*", "*amor quando é demais ao findar leva a paz*", "*sem nós dois, o que resta sou eu*", etc.). Já em *Preciso aprender a só ser*, a angústia é de caráter existencial, do indivíduo diante das tantas possibilidades e responsabilidades a respeito de como colocar-se no mundo ("*sabe, gente / é tanta coisa pra gente saber*", "*sabe, gente / é tanta coisa que eu fico sem jeito*").

A solidão também perpassa enquanto tema a letra das duas canções, apesar de ser compreendida de maneira distinta em cada uma delas. Enquanto *Preciso aprender a ser só* opera recorrendo a uma solidão relacionada à ausência do par, à carência, *Preciso aprender a só ser* propõe a solidão como local de recolhimento, de liberdade, como explica Gilberto Gil em entrevista a Bené Fonteles, discorrendo sobre a composição em questão: "resgate do prazer dessa solidão, como um grande refúgio, igual a um grande casulo onde você é você" (Fonteles 1999, 161). Sintetizando, poder-se-ia dizer que a primeira canção compreende a solidão como 'solidão-abandono' — o "ser só" — enquanto a segunda, por sua vez, reconfigura o sentimento em 'solidão-abrigo' — o "só ser".

***Preciso aprender a ser só***  
**(Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle - 1964)**

*Ah, se eu te pudesse fazer entender  
sem teu amor eu não posso viver  
que sem nós dois, o que resta sou eu*

*Eu assim tão só  
E eu preciso aprender a ser só  
Poder dormir sem sentir teu amor  
a ver que foi só um sonho e passou*

*Ah, o amor quando é demais,  
ao findar leva a paz  
Me entreguei sem pensar que a saudade existe  
E se vem é tão triste*

*Vê, meus olhos choram a falta dos teus  
Estes teus olhos que foram tão meus  
Por Deus, entenda que assim eu não vivo  
Eu morro pensando no nosso amor*

***Preciso aprender a só ser***  
**(Gilberto Gil - 1973)**

*Sabe, gente  
É tanta coisa pra gente saber  
O que cantar, como andar, onde ir  
O que dizer, o que calar, a quem querer*

*Sabe, gente  
É tanta coisa que eu fico sem jeito  
Sou eu sozinho e esse nó no peito  
Já desfeito em lágrimas que eu luto pra esconder*

*Sabe, gente  
Eu sei que no fundo o problema é só da gente  
É só do coração dizer não quando a mente  
Tenta nos levar pra casa do sofrer*

*E quando escutar um samba-canção  
Assim como  
'Eu Preciso Aprender a Ser Só'*

*Reagir  
E ouvir  
O coração responder  
Eu preciso aprender a só ser*

*Preciso aprender a só ser* discursa a partir do campo das incertezas e se dirige a um grupo de pessoas (“*Sabe, gente*”). As questões de caráter existencial trazidas por Gil são de certa forma universais, compartilhadas socialmente, levando o compositor a pensar com o coletivo por meio da letra (“*O problema é só da gente*”). Por outro lado, em *Preciso aprender a ser só* o sujeito se apresenta por meio de um discurso autocentrado e pleno de certezas, demonstrado ora por afirmações enfáticas (“*E eu preciso aprender a ser só*”), ora pela necessidade de fazer seu interlocutor entender algo que para ele parece claro (“*se eu te pudesse fazer entender / que sem teu amor eu não posso viver*”, “*Por Deus, entenda que assim eu não vivo*”).

Por fim, as conclusões para onde as letras das duas canções se encaminham são opostas. Enquanto *Preciso aprender a ser só* finaliza com um clichê de romance trágico, característico de uma 'solidão-abandono' ("*Eu morro pensando no nosso amor*"), *Preciso aprender a só ser* arremata seu desfecho com uma exaltação da vida em suas possibilidades, a 'solidão-abrigo': "*O coração responder: eu preciso aprender a só ser*".

## 2.2. Intertextualidade

Para os fins dessa pesquisa, entende-se por intertextualidade a definição dada por José Luiz Fiorin (1994, 30): "A intertextualidade é o processo e incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo". A intertextualidade, como sua própria etimologia demonstra, opera entre textos, que são entendidos aqui como a materialidade linguística de discursos. Essa seção se propõe, portanto, a identificar relações materiais diretas utilizadas por Gilberto Gil no diálogo que o compositor constrói com *Preciso aprender a ser só*, dos irmãos Valle. Com esse objetivo, utilizam-se as categorias intertextuais para se trabalhar com textos musicais propostas por Manfrinato, Quaranta e Dudeque (2013, 235) a partir dos estudos de Fiorin, a saber: a citação, a alusão e a estilização.

A citação firma-se por mostrar a relação discursiva explicitamente e todo o discurso citado é, basicamente, um elemento dentro de outro já existente. Por sua vez, a alusão não se faz como uma citação explícita, mas sim, como uma construção que reproduz a ideia central de algo já discursado e que, como o próprio termo deixa transparecer, alude a um discurso já conhecido do público em geral. Por fim, a estilização é uma forma de reproduzir os elementos de um discurso já existente, como uma reprodução estilística do conteúdo formal ou textual, com o intuito de reestilizá-lo. (Zani 2003, 123 *apud* Manfrinato, Quaranta, Dudeque 2013, 235)

As três categorias intertextuais propostas para se analisar a canção como texto podem ser encontradas ao longo de *Preciso aprender a só ser* em relação a *Preciso aprender a ser só*. Começando pela estilização, demonstrou-se anteriormente nesse trabalho que a composição dos irmãos Valle pode ser identificada como um samba-canção que se apropria de elementos estéticos associados à bossa nova. Gilberto Gil, utilizando *Preciso aprender a ser só* como mote para sua composição, compõe também um samba-canção, caracterizado não apenas pela levada característica do violão — composta pelas figuras rítmicas formadas por "semicolcheia/colcheia/semicolcheia", em compasso dois por quatro — como também pela temática da letra, que manifesta uma situação de solidão, no caso uma 'solidão-abrigo' ressignificando uma 'solidão-abandono', como visto. Vale ressaltar, ainda no campo da estilização, que Gil além de compor um samba-canção, o faz na mesma tonalidade (Lá maior) da música com a qual dialoga.

No âmbito das alusões, a primeira, e provavelmente a mais explícita, está exposta já no título de *Preciso aprender a só ser*. Por meio da inversão dos dois últimos vocábulos de *Preciso aprender a ser só*, Gilberto Gil deixa claro, desde o princípio, a relação direta com a mesma. Há outros momentos em que Gil faz alusão à canção dos irmãos Valle, tanto na letra quanto no violão. Na letra, destaca-se a presença da relação causa (solidão) e efeito (choro) apropriada por Gil — com outra semântica, como descrito — de *Preciso aprender a ser só*:

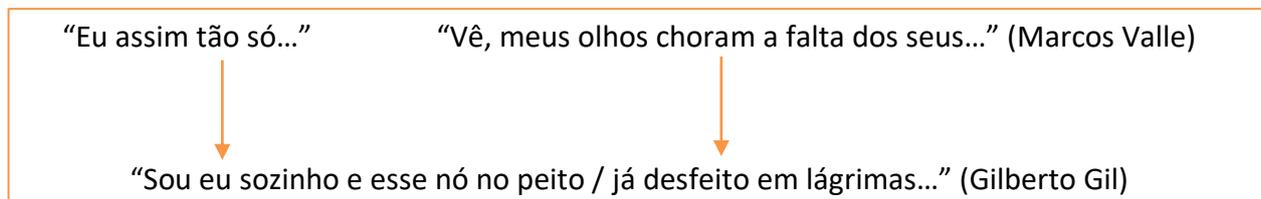


Figura 2: Esquema comparativo entre trechos das letras

Em termos técnico-musicais, por sua vez, pode-se identificar o cromatismo feito ao violão utilizado de maneira recorrente como anacruse por Gil em *Preciso aprender a só ser*, aludindo ao cromatismo melódico característico do tema da canção referência:



Figura 3: Movimento cromático no trecho inicial da melodia de *Preciso aprender a ser só*, adaptado de Chediak (1994, 112)



Figura 4: Movimento cromático na anacruse realizada por Gil ao violão em *Preciso aprender a só ser*<sup>8</sup>

A citação, por sua vez, aparece como um elemento bastante característico em *Preciso aprender a só ser*, sendo realizada simultaneamente na letra, na melodia e na harmonia. Reservando sua ocorrência para o final da canção, Gil deixa explícita a interlocução estabelecida com *Preciso aprender a ser só* citando o próprio título do samba-canção com o qual dialoga, se utilizando, para isso, da mesma melodia e harmonia<sup>9</sup> da canção referência:

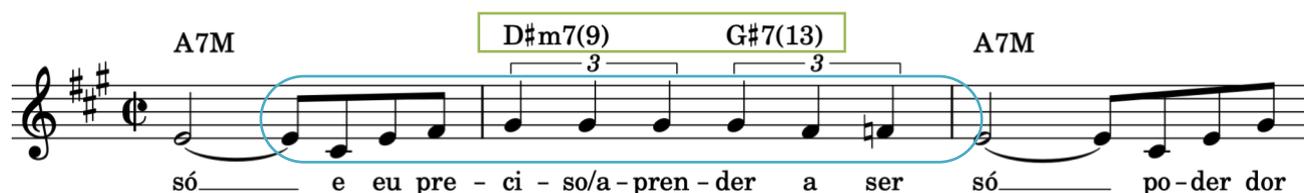


Figura 5: Apresentação do título da canção na letra de *Preciso aprender a ser só*, adaptado de Chediak (1994, 112)

<sup>8</sup> A Figura 4 é um trecho da transcrição de *Preciso aprender a só ser* como registrada em 1973 no show de Gilberto Gil na USP. Essa e todas as imagens subsequentes da partitura de *Preciso aprender a só ser* referem-se à mesma transcrição, que está disponível de maneira integral como anexo ao final do texto.

<sup>9</sup> Em relação à harmonia, cabe uma observação. O acorde D#m7(9) em *Preciso aprender a ser só* é executado ao violão em uma disposição de notas muito usual no instrumento, na qual a 5ª justa do acorde é omitida (da nota mais grave à mais aguda: Ré#, Fá#, Dó# e Mi#). Por conta dessa omissão da 5ª do acorde na canção de Marcos Valle, pode-se caracterizar a harmonia de *Preciso aprender a só ser*, na qual é empregado o acorde de ré sustenido meio diminuto, como uma citação.

Figura 6: Exemplo de citações em *Preciso aprender a só ser* (compassos 29-31)

### 2.3. Harmonia

Como demonstrado anteriormente, ambas as canções aqui em análise empregam harmonias baseadas em tétrades com exploração de dissonâncias em pontos de repouso da melodia — práticas apropriadas a partir de procedimentos recorrentes na bossa nova. No entanto, o *percurso* harmônico em *Preciso aprender a só ser* é mais intrincado, se visto em relação a *Preciso aprender a ser só*. Para essa análise harmônica entendida como *percurso*, foi utilizado o conceito metafórico de “lugares de chegada”, definido como segue por Freitas (2010):

A metáfora “lugares de chegada” procura representar a noção bastante genérica de que as escolhas e combinações dos acordes, regiões e tonalidades se fazem por meio de dois comportamentos (ou funções, ou vontades de construção) complementares e essencialmente distintos. Alguns acordes, regiões ou tonalidades cumprem o papel de “meta” (o ponto de mira que se procura atingir; o objetivo a ser alcançado; a razão de ser; o princípio e o fim, etc.) e outros são “meios” (aquelas harmonias que possibilitam a preparação e o alcance da meta; os passos que nos tiram de um estado de repouso e nos dirigem a um determinado fim, etc.). (Freitas 2010, 01)

Como já mencionado, o centro tonal em *Preciso aprender a só ser* está em Lá maior, assim como na canção referência. No entanto, as cadências utilizadas por Gilberto Gil ao longo da maior parte da música não são conclusivas, e, quando o são, ou não vem de um acorde dominante diatônico ou apontam para outra região tonal, emaranhando assim o *percurso* harmônico e os *lugares de chegada*. O movimento cadencial conclusivo (dominante - tônica) para a tonalidade de Lá maior ocorre em apenas dois momentos da canção, justo nos pontos onde Gilberto Gil chega a conclusões na letra, a partir da terceira estrofe:

1) "É só do coração dizer não / quando a mente tenta nos levar / pra casa do sofrer":

The musical score for Figure 7 consists of two staves. The top staff is for the voice (Voz) and the bottom staff is for the guitar (Violão). The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. The lyrics are: "quan-do/a men - te ten-tanos le - var pra-ca - sa do so-frer". The guitar accompaniment shows a progression of chords: Bm7, E7(b9), A, and G#7. Below the guitar staff, a diagram indicates the progression from IIIm to V to I.

Figura 7: Cadência IIIm-V-I para a tonalidade de Lá maior em *Preciso aprender a só ser* (compassos 24-26)

2) E, ao final: "o coração responder / eu preciso aprender a só ser":

The musical score for Figure 8 consists of two staves. The top staff is for the voice (Voz) and the bottom staff is for the guitar (Violão). The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. The lyrics are: "der eu pre - ci-so/a-pren-der a só ser sa-be". The guitar accompaniment shows a progression of chords: C#m7, F#7, B7, E7, A6, and E7(b9). Below the guitar staff, a diagram indicates the progression from IIIm to V to V to V to I.

Figura 8: Dominantes estendidos em *Preciso aprender a só ser* (compassos 33 a 35)

Uma observação já apontada que vale ser reiterada, por ser significativa ao unir as análises intertextuais e da letra com os paradigmas da contracultura já apresentados, é o fato de ser o coração a fonte das respostas, nos momentos conclusivos do percurso da harmonia: "É só do coração dizer não quando a mente / tenta nos levar pra casa do sofrer" e "Reagir / e ouvir / o coração responder".

Dentro da perspectiva de percurso harmônico e *lugares de chegada*, ressalta-se a estabilização momentânea da canção de Gilberto Gil na região de Fá maior (submediante de Lá maior), curiosamente alcançada e afirmada junto ao texto "onde ir?":

Figura 9: Região tonal de Fá maior em *Preciso aprender a só ser* (compassos 6 a 9)

Com exceção dos dois momentos conclusivos já apontados, onde a harmonia reforça o sentido da letra (Figuras 7 e 8), o que perdura na canção de Gil são as diversas possibilidades, a dúvida, a inconclusão. Destacam-se três momentos de aumento gradativo de tensão no percurso harmônico, vindo ao encontro do que sugere a letra inconclusiva antes da terceira estrofe, quando o desfecho e as resoluções começam a ser encaminhados.

O primeiro aumento de tensão no percurso harmônico acontece logo nos primeiros compassos da música. Gil inicia a melodia sobre o antirrelativo da tonalidade principal (acorde de Dó sustenido menor), alcançado, por sua vez, subitamente a partir de uma cadência interrompida:

Figura 10: Cadência interrompida em *Preciso aprender a só ser* (compassos 1 a 4).

O segundo momento de aumento de tensão vem por intermédio da utilização de dominantes estendidos<sup>10</sup>:

<sup>10</sup> Ainda na Figura 11, vale ressaltar o cromatismo executado na voz mais aguda dos acordes a partir do compasso 11: Sol#, Sol, Fá#, Fá e Mi. Essa passagem cromática é prática comum no acompanhamento

Figura 11: Dominantes estendidos em *Preciso aprender a só ser* (compassos 10 e 11).

Por fim, o ápice da tensão gerado no percurso harmônico é obtido a partir de um paralelismo realizado sobre a região de Fá maior, na qual a canção repousa momentaneamente por duas vezes:

Figura 12: Paralelismo sobre a região de Fá maior em *Preciso aprender a só ser* (compassos 16 e 17).

Valendo-se dos termos empregados por Freitas na citação acima referenciada, a “razão de ser”, “o objetivo a ser alcançado” da canção de Gilberto Gil, é efetuar a substituição do “ser só” para o “só ser”. Como buscou-se demonstrar, Gil opera essa inversão em diversos planos discursivos da canção, em uma rede integrada de sentidos. No plano da harmonia, isso se dá pela justaposição do percurso harmônico de tensão e resolução em relação com os conteúdos da letra, que, intertextualmente, dialogam com a canção referência *Preciso aprender a ser só*, propondo, enfim, a alteração semântica do ‘ser sozinho’ para o ‘somente ser’, da ‘solidão-abandono’ para a ‘solidão-abrigo’.

A fim de contextualizar e exemplificar essa substituição semântica em termos práticos, retoma-se a canção *Preciso aprender a só ser* na conjuntura do *show* de Gilberto Gil na USP em 1973.

### 3. Considerações finais

Como apontado no início do texto, a apresentação de Gilberto Gil na USP em 1973 foi simbólica por diversos fatores. Em um primeiro plano, como denúncia, convocada meses após a tortura e assassinato do aluno da universidade por membros do Exército, amparados pelo AI-5. Também como resistência, realizada apenas quinze dias após o *show* de Gilberto Gil e Chico Buarque no festival *Phono 73*, onde os artistas tiveram seus microfones subitamente desligados enquanto cantavam a canção *Cálice*, censurada pelo governo ditatorial

harmônico da bossa nova e pode ser considerada como mais um exemplo da apropriação estética desse estilo incorporado por Gil em sua composição.

(Diniz 2018, 162). Diniz aponta que tanto o assassinato do aluno da USP quanto o episódio de censura imposto a Gil e Chico eram motivações comuns suficientes para reunir ali no anfiteatro da USP "públicos que não se bicavam: os da música de protesto e os da música rotulada de desbundada, o pessoal do tropicalismo. Estava todo mundo apoiando [o *show*]" (Costa *apud* Diniz 2018, 167).

Devido a esses acontecimentos que circundavam a apresentação, era de se esperar que os ânimos dos presentes estivessem exaltados. Gilberto Gil, ciente desses fatos, intercalou suas canções com momentos de diálogo com o público, nos quais trouxe temas diversos, sem se esquivar de expor suas opiniões em interações por vezes provocativas dos que o assistiam. Vale destacar um trecho de sua fala, quando indagado a respeito de qual seria o posicionamento correto a se tomar pelos artistas diante do cerceamento imposto pela ditadura:

[...] Eu acho que o comportamento de cada um, que foi o que você perguntou no fim... Não acho que deva haver um padrão, um método, uma cartilha, uma regra para o comportamento do compositor. Porque aí seria a mesma coisa: seria fazer também a censura do lado de cá. Seria dizer: "Só o comportamento desse tipo é que é válido contra uma barreira qualquer". Acho que não. Tem uma corrida de obstáculos? Um cara vem e passa por cima, o outro vem e passa por baixo. (*ibid.*, 164)

Desde o princípio do *show*, com a canção de abertura *Oriente*, Gil deixa claro esse discurso que abrange possibilidades divergentes e as confronta positivamente, sem a necessidade maniqueísta de tomar um partido único, tido como o correto. Em *Oriente*, Gil simula, por meio de um improviso, a discussão entre um sujeito oriental e outro do ocidente, contrapondo em sua dupla representação os pontos de vista de cada um<sup>11</sup>. Ao terminar a canção, Gil arremata: "É sempre importante a gente falar com o alterego, né?", como quem apazigua os contrários e compreende o contraditório como natural.

A postura de Gilberto Gil revela o comportamento de quem se propôs mais a incitar reflexões do que inflamar piquetes. Como artista, Gil soube desviar educadamente de certas provocações da plateia, sem se esquivar de abordar novos assuntos, pontos de vista e, principalmente, de rever seu posicionamento em trabalhos anteriores:

[...] o caráter utilitário que as músicas têm, como instrumento de informação de certas coisas em determinado momento, pode perecer. Elas podem ficar ineficazes de repente: não representar mais aquilo que representavam como retrato, como fotografia de uma época. Elas podem continuar poeticamente fortes, como símbolos [...]. Mas como coisa utilitária, como instrumento político... Aí essas coisas são perecíveis [...]. (*ibid.*, 171)

Assim como *Oriente* foi uma escolha significativa para abrir a apresentação, *Preciso aprender a só ser* concluiu o show também de maneira simbólica. Como procurou-se demonstrar, *Preciso aprender a só ser* opera na resignificação, em diversos níveis textuais, de valores estéticos e filosóficos, tomando para si alguns símbolos de *Preciso aprender a ser só* e sobrepondo a eles um discurso amparado pela liberdade dos valores da contracultura, de um Gilberto Gil já defrontado com a experiência do exílio imposto pela ditadura militar.

---

<sup>11</sup> Para uma análise mais detalhada da canção *Oriente* no show em questão, ver Diniz (2015).

Quem esperava que Gilberto Gil exaltasse os ânimos da audiência na USP, abalados pela morte de Alexandre Vannucchi Leme, talvez tenha se decepcionado. Cantada como um acalanto, ao final de um *show* carregado de discussões e reflexões, *Preciso aprender a só ser* afirmou a necessidade de uma reestruturação pessoal, íntima. A busca proposta era de conciliar os próprios contrários, o oriental e o ocidental de *Oriente*, o *Chiclete com banana* — música que se seguiu a *Oriente* na apresentação —, o *Objeto sim, objeto não*, os públicos da música de protesto e os tropicalistas, e, como procurou-se demonstrar nesse artigo, o “ser só” com o “só ser”, a solidão como abrigo. É o contraditório como humano, a pluralidade de opções vista como potência, os opostos como complementares, valores fundamentais de uma democracia subtraída naquele momento. Nas palavras do próprio Gilberto Gil sobre sua canção, “é como se ela [*Preciso aprender a só ser*] colocasse o interlocutor à vontade e fosse feita para humanizar os ambientes” (Fonteles 1999, 162).

#### 4. Referências Bibliográficas

- Chediak, Almir (Ed.). 1994. *Songbook Bossa Nova vol. 1*. Rio de Janeiro: Lumiar, 112-113.
- Diniz, S. C. 2015. “Denúncia política e contracultura: uma análise da canção *Oriente* no contexto do show de Gilberto Gil na Poli/USP (1973)”. *Anais do XXVIII Simpósio Nacional da Anpuh*, Florianópolis/SC.
- Diniz, S. C. 2018. “Denúncia política e contracultura: o “show proibido” de Gilberto Gil na Poli/USP (1973)”. *Teoria e Cultura*, [S.L.], v. 13, n. 2, 159-174. Universidade Federal de Juiz de Fora. <http://dx.doi.org/10.34019/2318-101x.2018.v13.13882>.
- Fiorin, José Luiz. 1994. “Polifonia Textual e Discursiva”. In: Barros, Diana Luz Pessoa de; Fiorin, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 29-36.
- Fonteles, Bené. 1999. *Gil luminoso: a pó-ética do ser*. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Sesc, 158-166.
- Freitas, Sérgio Paulo Ribeiro de. 2010. “Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular”. Tese de Doutorado, Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 817 f.
- Maciel, Luiz Carlos. 2007. “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, 64-75.
- Manfrinato, A. C.; Quaranta, D. E.; Dudeque, N. E. 2013. “Tempo e música: considerações a respeito de influência e intertextualidade”. In: *III Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*, São Paulo. Dimensão Temporal na Análise Musical, 229-237.
- de Matos, C. N. 2015. “Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção”. *Artcultura*, 15(27). <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29339>.
- Napolitano, Marcos. 2010. “Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)”. São Paulo: Versão Digital. [https://www.academia.edu/3821530/SEGUINDO\\_A\\_CANCAO\\_digital](https://www.academia.edu/3821530/SEGUINDO_A_CANCAO_digital)

Naves, S. C. 2000. "Da Bossa-Nova a Tropicália: contenção e excesso na música popular". *Revista Brasileira de Ciências Sociais* - Vol. 15 n.43, 35-44.

<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/dmMWDgdd8g4t5PhRBpCcmYc/?lang=pt>

Tinhorão, José Ramos. 1991. *Pequena história da música popular brasileira*. São Paulo: Art Editora 1991. Primeira edição: 1974. Petrópolis: Vozes, 151.

## 5. Anexo

O anexo se refere à partitura da transcrição da performance de voz e violão interpretada por Gilberto Gil no auditório da Escola Politécnica da USP em 26/05/1973.

A respeito da transcrição, cabem duas observações relevantes. Em primeiro lugar, ressalta-se que a mesma foi realizada com a finalidade de embasar a análise desenvolvida ao longo desse artigo. Por conta disso, a transcrição se limita, em relação ao detalhamento de sua escrita, a informar o necessário para a análise. Com isso, algumas aproximações foram consideradas a fim de facilitar a leitura e a interpretação da partitura, sobretudo no que concerne às subdivisões rítmicas da melodia executada pela voz de Gilberto Gil.

O segundo comentário a respeito da transcrição se refere ao *ritornello* utilizado para sinalizar a repetição da canção, ao final de sua primeira exposição (compasso 35). Sabe-se que a reexposição, ao contrário do que indica o *ritornello*, não é executada de forma literal. No entanto, as variações rítmico-melódicas não interferem na estrutura da canção, e, portanto, não impactam a transcrição dentro dos limites a que nos propusemos a investigar.

# Preciso aprender a só ser

Ao vivo na Escola Politécnica da USP (1973)

Gilberto Gil

$\text{♩} = 40$

**Voz**

**Violão**

**Viol.**

8

3

$C\#m7$   $C7(13)$   $Dm7/F$   $G7$

Sa-be

3

4

3

gen - te é tan - ta coi - sa pra gen - te sa - ber

$C\#m7$   $C7(13)$   $Dm7/F$   $G7$

6

3

3

3

o que can - tar co - mo/an - dar on - de

$A6$   $Gm7(9)/F$  (sem fundamental)  $C7(9/13)/E$  (sem fundamental)

8

ir o que di - zer o que ca - lar a quem

$F7M$   $Gm7$   $Am7$   $Bm7$

10

Voz

que - rer

Viol.

$C\#m7$   $F\#7(b9)$   $B7(13)$   $B7(b13)$   $B7$   $E7(b9)$

12

Voz

sa - be gen - te é tan - ta coi - sa que/eu fi - co sem jei -

Viol.

$C\#m7$   $C7(13)$   $Dm7/F$   $G7$

14

Voz

to sou eu so - zi - nho e/es - se nó no

Viol.

$A6$   $Gm7(9)/F$  (sem fundamental)  $C7(b9/13)/E$  (sem fundamental)

16

Voz

pei - to já des - fei - to/em lá - gri - mas que/eu lu - to

Viol.

$F7M$   $Gm7$   $G\#m7$   $Am7$   $A\#m7$   $Bm7$   $B\#m7$

18

Voz

8

$C\#m7$  pra/es-con - der

$F\#7(b9)$  sa - be

Viol.

8

20

Voz

8

gen - te

eu sei que no fun-do

o pro-ble-ma/é

$Bm7$

$F7(9)$

$E7(9)$

Viol.

8

22

Voz

8

só da gen\_ te

é só do co-ra - ção di - zer

não

$C\#m7$

$C7(b9)$

Viol.

8

24

Voz

8

quan - do/a men - te

ten - ta nos le - var

pra ca - sa

$Bm7$

$E7(b9)$

Viol.

8

26

Voz

do so - frer e quan - do/es -

Viol.

A G#7 G7 F#7

28

Voz

cu - tar um sam - ba can - ção as - sim co - mo eu pre -

Viol.

Bm7 C#m7 Dm7 C#m7

30

Voz

ci - so/a pren - der a ser só re - a - gir e ou -

Viol.

D#m7(b5) G#7 C#m7 G7 F#7

32

Voz

vir o co - ra - ção res - pon - der eu - pre -

Viol.

Bm7 Dm6 C#m7 F#7

34 1. D.C.

Voz

ci - so/a - pren - der a só ser sa - be

Viol.

B7 E7 A6 E7(b9)

36 2. 'letra falada'

Voz

ci - so/a - pren - der a só ser sa - be

Viol.

B7 E7 A7 E7(b9)

38

Voz

gen-te é tan-ta coi - sa que/eu nem que - ro

Viol.

C#m7 C7(13) Dm7/F G7

40

Voz

sa - ber

Viol.

A6