

A guitarra tropicalista de Lanny Gordin

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Gustavo Monteleone da Silva
Unicamp - gustavo@iar.unicamp.br

Hermilson Garcia do Nascimento
Unicamp - nhg@iar.unicamp.br

Resumo: Através da transcrição e análise das guitarras gravadas por Lanny Gordin em canções tropicalistas, este estudo investigou a relação entre sua linguagem guitarrística e a fundamentação conceitual da Tropicália, considerando o campo sociocultural historicamente configurado, de forma a encontrar correspondência entre a proposta desse movimento e o discurso musical não verbal do guitarrista.

Palavras-chave: Tropicália. Guitarra. Lanny Gordin.

The Lanny Gordin's Tropicalist Guitar

Abstract: Through transcription and analysis of guitars recorded by Lanny Gordin in tropicalist songs, this research investigated the relationship between his performance and the conceptual basis of Tropicalism, considering its sociocultural moment, in order to find some correspondence between the proposal of that movement and the non-verbal guitarist's musical discourse.

Keywords: Tropicalism. Electric guitar. Lanny Gordin.

1. Introdução

A Tropicália surgiu na década de 1960 como um movimento cultural de ruptura com os padrões estético musicais então estabelecidos, propondo a retomada de uma linha evolutiva encerrada na Bossa Nova, gênero que incorporou inovações do jazz e da música erudita europeia ao samba. Tal movimento porém não se apresentava como solução, mas como problematização do que poderia se chamar de música brasileira na época, incorporando diversas influências, desde o carnaval e a música pop até a vanguarda erudita, passando também pelo rock e pelo jazz, trazendo à música popular uma nova configuração do conceito de antropofagia de Oswald de Andrade.

O tropicalismo evidenciou o tema do encontro cultural e o conflito das interpretações, sem apresentar um projeto definido de superação; expôs as indeterminações do país, no nível da história e das linguagens, devorando-as; reinterpretou em termos primitivos os mitos da cultura urbano-industrial, misturando e confundindo seus elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalcados, evidenciando os limites das interpretações em curso. (FAVARETTO, 2007: p.56)

Surge então, e apenas alguns meses após a “Passeata contra a guitarra elétrica na música brasileira” (São Paulo, 17 de julho de 1967), a figura de Lanny Gordin como o principal guitarrista da Tropicália. Lanny apresenta uma guitarra bastante inovadora ao agregar os mais recentes elementos do rock, do jazz e do fusion, às canções tropicalistas.

Filho de um pianista russo com uma polonesa, Alexander Gordin nasceu em Xangai, na China, em 1951. Sua família chegou a morar alguns anos em Israel, até que decidiu se radicar no Brasil, em 1958. Autodidata aos 16 anos, Lanny já tocava guitarra e baixo na boate aberta por seu pai no centro de São Paulo, a lendária Stardust, onde circulavam músicos de alta qualidade, como Hermeto Pascoal e Heraldo do Monte. (CALADO, 2007: p.1)

Embora existam diversas publicações sobre a Tropicália, poucas encontradas discorrem sobre os aspectos estético-musicais do discurso não-verbal e sua capacidade de produzir significado dentro do movimento. Também são escassas pesquisas específicas sobre Lanny Gordin, guitarrista reconhecido nacional e internacionalmente por seu trabalho junto aos tropicalistas.

2. Objetivo e Metodologia

Essa pesquisa objetivou estudar a produção guitarrística de Lanny Gordin durante a Tropicália e no período imediatamente subsequente, compreendendo os anos de 1967 a 1972, de forma a identificar a relevância desse guitarrista e de sua linguagem diferenciada para a música tropicalista. Vale lembrar que os principais interpretes e compositores da Tropicália tiveram a guitarra de Lanny Gordin presente em seus álbuns, incluindo também os arranjos de algumas músicas. São eles Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Jards Macalé, e Rita Lee, além de Erasmo Carlos com um álbum que dialoga com o movimento.

As análises foram feitas com base na proposta de Philip Tagg, em seu texto *Analisando a música popular: teoria, método e prática*, que apresenta um modelo sistemático de análise da música popular que busca encontrar correspondência entre a expressão musical e o panorama sociocultural historicamente configurado. Tagg investe numa visão holística sobre o objeto de análise de forma a possibilitar um entendimento mais preciso dos elementos envolvidos. “Está claro que uma abordagem holística para a análise da música é a única viável se alguém deseja alcançar uma compreensão plena de todos os fatores que interagem na concepção, transmissão e recepção do objeto de análise” (TAGG, 2003: p.15). Um outro forte argumento apresentado por Tagg é o descompasso entre o conhecimento erguido no campo contextual e o que se tem explorado até aqui de textual nos objetos de estudo da música popular, afinal, a observação plena das relações entre música e sociedade “demanda que a música seja tão bem descrita quanto a sociedade” (TAGG, 1999: p. 2).

Sobre a escolha das canções analisadas, o critério base foi a diversidade, sendo que as quatro selecionadas contemplam a maior variação possível entre elementos guitarrísticos, intérpretes das canções e anos de lançamento dos respectivos álbuns.

3. Síntese dos resultados das análises

Abaixo está a discussão acerca das análises, pontuando e descrevendo brevemente as considerações mais relevantes levantadas sobre cada uma das peças:

Marinheiro só (1969) - Canção pertencente ao folclore brasileiro. Foi interpretada por Caetano como um samba de roda, mas que em determinado momento assume um ritmo “funkeado”, muito recorrente no cenário pop internacional dos anos 60, inclusive amplamente explorado por artistas que se apresentaram no grande festival *Monterey Pop* de 1967, entre eles Jimmi Hendrix.

Esse encontro do samba de roda - contendo violão, percussão e coro - com a música *pop* já é por si só um claro exemplo do procedimento antropofágico, de forma a “submeter os arcaísmos culturais à luz branca do ultra moderno.” (FAVARETTO, 2007: p.113). Sendo assim, a guitarra aparece não só figurando como representante da modernidade, mas também como elemento integrador da mistura, como é possível identificar já na introdução, com a presença dentro do samba de roda.



The image shows a musical score for the introduction of the song "Marinheiro só". It is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The score starts at 00:00 with the instruction "overdrive / wah wah". The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The guitar accompaniment starts with a power chord B4 (B, D#, F#) on the 4th fret, followed by a quarter note E4. The melody continues with a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The guitar accompaniment continues with a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The melody then has a quarter rest, followed by a quarter note E4, and a quarter note D4. The guitar accompaniment has a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The melody continues with a quarter note C#4, a quarter note B3, and a quarter note A3. The guitar accompaniment has a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C#4. The melody then has a quarter note G3, a quarter note F#3, and a quarter note E3. The guitar accompaniment has a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The melody continues with a quarter note D3, a quarter note C#3, and a quarter note B2. The guitar accompaniment has a quarter note E3, a quarter note D3, and a quarter note C#3. The melody then has a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F#2. The guitar accompaniment has a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. The melody continues with a quarter note E2, a quarter note D2, and a quarter note C2. The guitar accompaniment has a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F#2. The melody then has a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1. The guitar accompaniment has a quarter note E2, a quarter note D2, and a quarter note C2. The melody ends with a quarter note F#1, a quarter note E1, and a quarter note D1. The guitar accompaniment has a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1. The score ends with a double bar line.

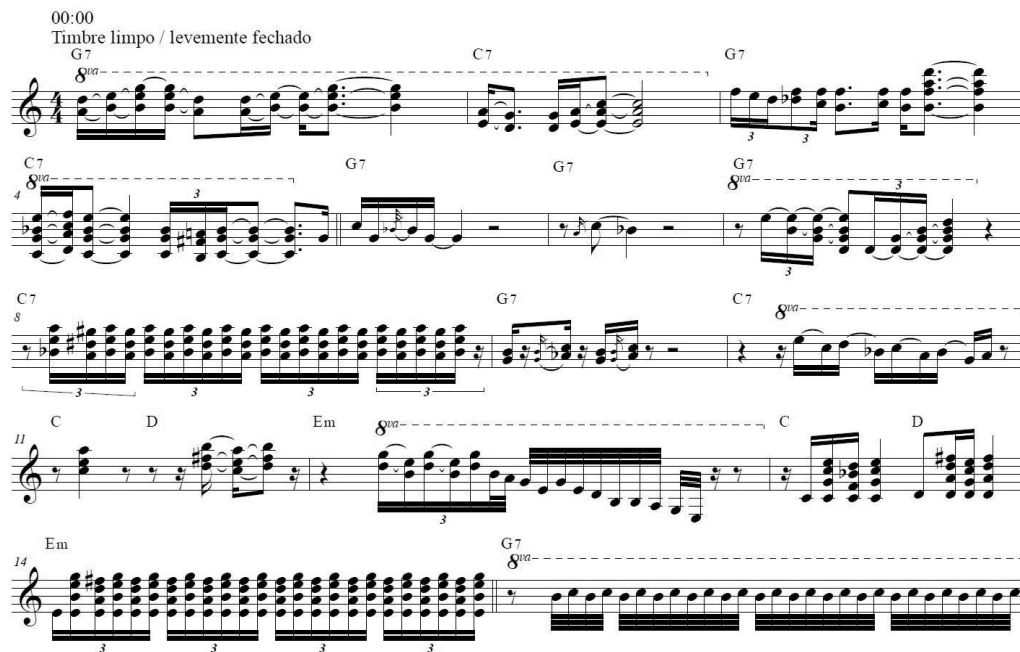
ex. 1: Marinheiro só - Introdução

Na introdução já é possível perceber que apesar da guitarra representar um elemento externo ao samba, pelo timbre e pela articulação, incluindo uso regular de *bends*, Lanny utiliza-se de semicolcheias e figuras sincopadas, características da música brasileira, para compor os motivos melódicos. Tal fato evidencia a utilização, ao próprio instrumento, do processo antropofágico presente nessa música. Outro ponto importante é a clara influência do blues, explicitada pelo uso recorrente de terças menores sobre acordes maiores, um traço

harmônico importante do gênero, que garante uma sonoridade diferenciada dentro da música brasileira, e lhe empresta uma expressividade já em si rica em trajetória e significados.

Hotel das estrelas (1970) - Composição de Jards Macalé com letra de Duda Machado e interpretada por Gal Costa. Trata-se basicamente de uma balada, situada esteticamente entre o blues e o jazz.

Na introdução, Lanny utiliza-se de blocos levemente dissonantes pra criar um clima sofisticado, evidenciando uma intenção claramente jazzística. Durante a exposição do tema, a guitarra torna-se um pouco mais intimista intercalando pequenas frases de blues (compasso 5) com alguns blocos característicos do jazz (compasso 7). Vale lembrar que durante a exposição desse primeiro tema o uso de tercinas é recorrente, remetendo a uma ritmica *bluesy*, efeito presente também em outras práticas relacionadas à música negra.



The image shows a musical score for guitar, starting at 00:00. The tempo is marked 'Timbre limpo / levemente fechado'. The score is in 4/4 time and features several measures with triplets (trios) and eighth notes. Chord progressions include G7, C7, D, Em, and C. The score is divided into measures 1-4, 5-8, 9-11, and 12-14. The first section (measures 1-4) is marked with a '3' and '8va' (octave), indicating a triplet of eighth notes in the octave. The second section (measures 5-8) continues with similar patterns. The third section (measures 9-11) shows a change in texture with a more pronounced rhythm. The fourth section (measures 12-14) features a dense texture with many notes, including triplets and eighth notes.

ex. 2: Hotel das Estrelas - Introdução e primeira exposição

No fim da exposição existe uma passagem diferente - a partir do compasso 11 - em que a guitarra soa um pouco mais pesada e com ritmo mais marcado - bastante nítido no compasso 13 - como sendo o prenúncio de um novo evento que surgirá depois da segunda exposição dessa primeira seção.

Depois da segunda exposição, a música sofre uma mudança radical de estilo, compreendendo alteração da textura e modulação métrica, tornando-a mais agitada e com uma intenção que aproxima-se bastante do hard rock, gênero também popular no período.

1:25

Fuzz

C D Em A

23

Em A

27



The image shows a musical score for a guitar piece. It consists of two staves. The top staff starts at measure 23 with a treble clef and a 4/4 time signature. It features a series of chords: C, D, Em, and A. Above the staff, the word 'Fuzz' is written, indicating a distortion effect. The bottom staff starts at measure 27 and continues the melodic line. The notes are primarily eighth and quarter notes, with some rests. The overall style is hard rock.


ex. 3: Hotel das estrelas - Hard rock

Já utilizando um *fuzz* no compasso 24, Lanny antecipa o início do riff que, junto com o baixo, vai compor a estrutura harmônica dessa nova textura. Esse recurso de colagem de diferentes gêneros dentro de uma mesma música, tratamento dado a essa canção e a outras pelos tropicalistas, potencializa a intenção de universalidade no diálogo com a música internacional, propondo contrastes e aproximações com os gêneros em voga na década de 60 a fim de promover discussões estéticas e auto crítica dentro da própria canção.

Macarrão com linguiça e pimentão (1970) - Composição de Rita Lee e Arnaldo Baptista, apresenta-se como uma paródia das baladas românticas dançantes da época. Dentro desse contexto, a guitarra protagoniza o papel de delatora da sátira, no âmbito instrumental, criando uma atmosfera sonora onírica com o auxílio da harmonia modal, presente na maior parte da canção.

Uma das principais características dessa música é a presença de duas guitarras em *overdubbing*, ambas gravadas por Lanny Gordin, e com o mesmo timbre. Tal recurso alude ao álbum *Sgt. Peppers's Lonely Hearts Club Band (1967)* dos *Beatles*, que explora o recurso da gravação multi-pista (que permite a sobreposição de instrumentos) em novas formas de narrativa, que inclusive dialogam com a música concreta de alguns anos antes. A primeira guitarra situa-se no canal direito e possui maior destaque em relação à segunda, que, situada no centro, exerce basicamente a função de acompanhamento. Na introdução as duas guitarras utilizam supostamente a mesma rítmica, porém, executam blocos diferentes ligeiramente “defasados”, criando assim uma paisagem algo psicodélica, remetendo imagetivamente a construções oníricas.

00:00
Timbre limpo / escuro



ex. 4: Macarrão com linguixa e pimentão - Introdução

Ao longo da música a primeira guitarra constrói pequenos comentários sobrepostos ao dedilhado da segunda. Essa combinação, aliada a uma harmonia modal que em determinados momentos repete o mesmo acorde por vários compassos, produz um efeito que também sugere a cooptação do sentido de psicodelia. Já a partir do compasso 13 a harmonia passa a ser tonal, e a segunda guitarra assume uma postura marcada ritmicamente, utilizando acordes em blocos, e enfatizando o caráter dançante da balada.

0:42
Timbre limpo / escuro



ex. 5: Macarrão com linguixa e pimentão - Tema tonal

Vale ressaltar que a psicodelia introduzida pela guitarra implica o diálogo tropicalista com a contracultura e o movimento *Hippie*, que estariam representados na música também por bandas como *Beatles* e *Pink e Floyd*, esta última uma das responsáveis por popularizar o que viria ser chamado de rock progressivo. No entanto, dentro da composição em questão a narrativa destaca o recurso da psicodelia, que vem evidenciar, no âmbito do discurso não verbal, a ironia inerente à paródia. Sendo assim, Lanny exerce papel fundamental na alegoria que essa música encerra, no intuito de desconstruir o paradigma ideológico e estético do que se poderia considerar como uma balada dançante.

Pérola Negra (1971) - Canção de Luiz Melodia, gravada por Gal Costa no moderno estilo *rock fusion*, sem deixar de dialogar com a música brasileira. A guitarra está com um timbre levemente distorcido, e apresenta mudanças significativas de dinâmica e

textura. A condução harmônica é construída basicamente por acordes e blocos, com *riffs* de duas vozes em alguns momentos, e poucas frases solo.

Uma das principais características da guitarra dessa música é a variação métrica, com polirritmia ao longo da canção, que é basicamente quaternária simples. Na primeira e segunda exposições do tema Lanny mantém-se predominantemente dentro do ritmo quaternário composto (12/8), com exceção da convenção presente entre todas as seções, vide compasso 20. Ao mesmo tempo a bateria oscila entre o quaternário simples (4/4) e seu dobrado composto (24/16), gerando uma sensação de polimetria durante as duas seções. Na terceira exposição, a métrica simples passa a ser mais recorrente no fraseado..

00:55
Timbre escuro / overdrive leve



8^{va} -
18 Am7 3 3 3 Cm7 Convenção G E
8^{va} -
21 A7 D7 GMaj7

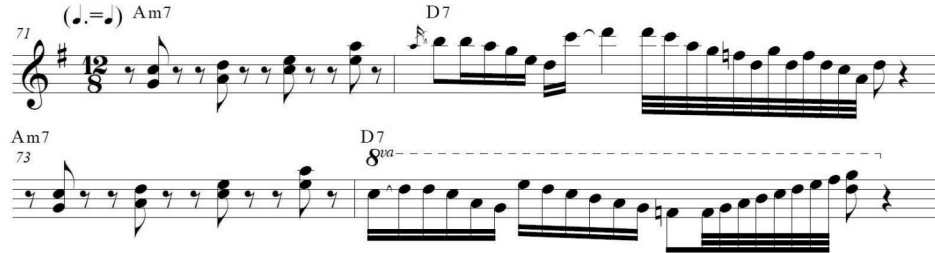
ex.6: Pérola Negra - Segunda exposição

Sobre a convenção - presente no compasso 20 e que se repete em todas as seções - é importante ressaltar que ela assemelha-se muito a um recurso harmônico idiomático bastante recorrente no choro, apontando mais uma vez para o procedimento de integração de elementos da música feita universal com expressões tradicionais da música brasileira.

Na quarta exposição do tema ocorre uma mudança brusca de timbre, que passa de escuro a claro. Além disso, Lanny passa a usar a métrica simples como intenção básica dos riffs e fraseados, aproximando-se ritmicamente da bateria. Tais mudanças alteram significativamente a textura da canção, que assume uma intenção mais incisiva e estridente.

Tal estridência vai aumentando gradativamente ao longo das próximas seções, com a ajuda também de um incremento na densidade do baixo e da bateria. Esse crescendo culmina em um final que traz uma modulação métrica definitiva para quaternário composto, remetendo diretamente ao blues, através de um riff clichê do gênero executado por todos os instrumentos, e intercalado por comentários instrumentais do guitarrista.

4:00
timbre claro / overdrive
(♩.=♩) Am7



71 D7

Am7 73 D7 8^{va}

ex.7: Pérola Negra - Final blues

Enfim, essas experimentações presentes em Pérola Negra identificam a proposta de visão cosmopolita que os tropicalistas introduziram na música brasileira. Incorporando as mais recentes experiências polirrítmicas do jazz ao mesmo tempo em que insere ao longo de toda a composição uma convenção típica de um dos gêneros brasileiros mais tradicionais, Lanny Gordin arremata o arranjo com um maneirismo próprio do “blues elétrico” da época.

3. Considerações Finais

Mais do que simplesmente utilizar na música brasileira a guitarra elétrica, ou trafegar entre os gêneros musicais populares à época, Lanny materializou muitos dos argumentos da Tropicália dentro de sua própria linguagem guitarrística. Não é um exagero afirmar que a guitarra tropicalista de Lanny Gordin foi decisiva para a expressão das ideologias da Tropicália no âmbito do discurso musical não verbal das canções, e seu legado permanece vivo e influente numa importante parcela da música brasileira de nossos dias.

Referências:

- CALADO, Carlos. *Lanny Gordin: tributo a um gênio da guitarra*. São Paulo/SP. Barravento artes, 2007. Disponível em: <[http://p.download.uol.com.br/lannygordin/ release_portugues.pdf](http://p.download.uol.com.br/lannygordin/release_portugues.pdf)> Acesso em: 13 Abr. 2015.
- FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália: alegoria, alegria*. 4ª edição. São Paulo/SP. Editora Ateliê Editorial, 2007.
- TAGG, Philip. *Analisando música popular: teoria, método e prática*. Revista Em Pauta. Porto Alegre/RS. v.14, n.23, p. 5-42, 2003.
- TAGG, Philip. Introductory Notes to the Semiotics of Music. Material instrucional. Brisbane, 1999 (3. vs.). Disponível em <<http://www.tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf>> Acesso em 02/05/2015
- CAETANO VELOSO. Caetano Veloso (compositor, intérprete). Brasil. Philips, 1969. LP.
- LEGAL. Gal Costa (intérprete). Brasil. Philips, 1970. LP.
- BUILD UP. Rita Lee (compositora, intérprete). Brasil. Philips. 1970. LP.
- FA-TAL: Gal a todo vapor. Gal Costa (intérprete). Brasil. Philips. 1971. LP.
- SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND. The Beatles (compositores, intérpretes). Inglaterra. Palophone, 1967. LP.