

## Por uma iconografia da música popular brasileira

Pablo Garcia - [pgcosta@gmail.com](mailto:pgcosta@gmail.com)

Beatriz Magalhães-Castro - [bmagalhaescastro@gmail.com](mailto:bmagalhaescastro@gmail.com)

Universidade de Brasília - Brasil

**Resumo:** O presente trabalho propõe uma reflexão sobre as capas de disco produzidas no Brasil entre as décadas de 1950 e 1960, utilizando três estágios de análise de significados visuais que permitem investigar elementos implícitos numa dada obra de arte, revelando um conjunto de elementos que vão além da simples percepção das cenas, pessoas e objetos descritos numa imagem. Serão discutidos alguns exemplos e capas de disco produzidos no Brasil, segundo uma abordagem pela iconografia musical e pelo *design*, revelando elementos extra-musicais que reforçam as estratégias comerciais e conceituais de artistas como K-Ximbinho no processo de fazer e pensar música.

**Abstract:** This paper proposes a reflection about the record covers produced in Brazil between the 1950 and 1960, using three stages of analysis of visual meaning to probe implicit elements in a given work of art, revealing a set of elements that go beyond simple perception of scenes, people and objects described in a picture. We will discuss some examples and record covers produced in Brazil, according approach for musical iconography and design, these works reveal that there is a set of extra-musical elements that reinforce commercial and conceptual strategies of artists like K-Ximbinho in the process of thinking and making music.

Durante pesquisa de mestrado (Costa, 2009) deparamo-nos com um trabalho que refletia sobre os elementos contidos no discurso dos músicos atuantes no Rio de Janeiro entre os anos de 1950 e 1960. Esse trabalho, intitulado “A Invenção do Sambajazz” (Saraiva, 2007), descreve que as capas de disco em geral traziam dizeres sobre a intenção de criar algo novo a partir da mistura do samba com outros gêneros musicais estrangeiros, especialmente o jazz. Embora essas intenções se revelassem a partir das capas, o ponto central estava focado nos

títulos dos discos ou em depoimentos dados pelos músicos, compositores e críticos da época.

A intenção de escrever nas capas ou mesmo discutir sobre o que se pretendia com a música produzida entre os anos de 1950 e 1960 tinha como objetivo preparar ou convidar o ouvinte para o que viria a acontecer como suposta revolução do samba na cidade do Rio de Janeiro.

Sua pesquisa não se baseou somente nas capas de disco e, como cientista social e historiadora, talvez tenha se sentido mais a vontade em analisar o discurso dos compositores e instrumentistas. Essa observação focada na palavra emancipou-se para além das capas e podemos verificar que Saraiva buscou informação em outras mídias impressas, tais como cartazes, jornais, e revistas sobre música da década de 1950 e 1960, mas todas centradas nos discursos proferidos pelos músicos investigados.

Mais do que a intenção de promover musicalmente a modernização do samba pela introdução dos elementos musicais do jazz, tanto a pesquisa sobre a obra de K-Ximbinho (Costa, 2009) e a pesquisa de Saraiva (2007), revelam que os músicos sentiam a necessidade de falar, de divulgar, como forma de promover e propagandear um evento para eles revolucionário.

Nesse sentido a reflexão de Carvalho (1992) nos ajuda a entender uma questão atitudinal entre prática e discurso que se complementam no processo entre fazer música e pensar sobre música.

Aquele que fala, no momento em que fala simula, pelo menos para si mesmo, se não para os outros, que possui um poder de atuação, capaz de transformar as coisas naquilo que ele diz que são, pelo ato mesmo de enunciá-las como tal. (Carvalho, 1992. p. 3)

Essa inovação do samba e do choro se fazia pela utilização de elementos claramente definidos por K-Ximbinho; o ritmo e os instrumentos do samba e do choro manteriam a noção de música brasileira como lugar de origem da sua música, e o *jazz* garantia a representação “fiel” da cultura dos Estados Unidos. O discurso sobre uma nova proposta para o samba pode ser verificado em Saraiva (2007) pelos exemplos de discos que apresentavam termos como “novo” e “samba-jazz”. Esse mesmo exemplo pode ser verificado no álbum *Samba Esquema Novo* de Jorge Ben, trabalho que tem a participação de J.T. Meirelles e

Os Copa 5, e inicia uma carreira que leva Jorge Ben a produzir o estilo que hoje conhecemos como *samba-rock*.

O conjunto de materiais levantados pela autora serviu de suporte para minha análise ao tentar entender a proposta do compositor K-Ximbinho em misturar elementos e gêneros musicais distintos em suas apresentações, festas e discos. Mas esses elementos presentes no discurso de K-Ximbinho também apareciam de forma discreta no conjunto de imagens estampadas nas capas dos LPs (Costa & Magalhães-Castro, 2009).

A percepção de que as capas de discos continham elementos extra-musicais complementares ao discurso de K-Ximbinho, leva a observar que a capa de disco vinha deixando de cumprir seu papel primeiro, como embalagem, para também estampar a imagem do artista, associado ao conceito de sua obra. Nesse sentido o disco passa a ser visto como um álbum, pois não se resume apenas em divulgar uma quantidade de músicas, mas promover um conceito, divulgar as idéias e concepções do artista sobre sua obra.

Um exemplo explícito é verificado no LP “O Samba de Cartola” (K-Ximbinho, 1958). O título nos leva pensar que o álbum se tratava de um tributo à obra do sambista carioca Agenor de Oliveira, o Cartola (1908-1980). Conforme análise (Costa & Magalhães-Castro, 2009) vemos que uma breve verificada nos elementos visuais da capa e no repertório do disco, concluímos que não se trata de um tributo, mas uma proposta conceitual de K-Ximbinho que, segundo depoimento, sugeria uma harmonia arrojada e moderna das orquestras populares dos Estados Unidos para o samba, dessa forma pretendia “vestir” tal gênero musical com fraque a cartola, para que pudesse sair da rua para os salões, adequadamente vestido conforme a elite carioca frequentadora das boates e cassinos de Copacabana na cidade do Rio de Janeiro.

O argumento conceitual de K-Ximbinho deve ser analisado junto ao contexto musical daquele período, observando que sua prática e discurso se aliavam à tendência de promover uma mudança no samba e no choro pela mistura com elementos da cultura jazzística vinda dos Estados Unidos. Esse processo de mistura dos elementos de gêneros musicais distintos era visto por K-Ximbinho e demais colegas como modernização e seguia um conjunto de regras negociadas entre tradição e inovação.

Havia de fato uma proposta conceitual que se alinhava a um conjunto composto por prática, discurso e estratégias de divulgação desse processo. A

divulgação se materializava tanto em matérias de jornal como nas capas de disco, esse último seria o produto que expunha uma trajetória do fazer musical daqueles artistas.

Esse conjunto de significados não é facilmente percebido se forçamos a atenção exclusivamente aos materiais musicais. Faz-se necessário observar também elementos aqui entendidos como extra-musicais. Não são propriamente elementos musicais, não chegam a descrever diretamente um instrumento musical, um gênero ou estilo, mas dão conta de complementar a obra do compositor em questão.

Uma vez que algumas pesquisas se propuseram a analisar a música de K-Ximbinho e seu discurso, sugiro aqui uma análise segundo fundamentação que discuta a imagem e o conjunto de significados associados ao artista, sua obra e o contexto em que viveu.

Erwin Panofsky (1987) define o conceito de iconologia e iconografia ao analisar obras do período renascentista e revela que muitas daquelas obras não só descreviam estilos, mas contavam algo sobre a história daquele período e seus personagens.

A distinção que o autor faz entre iconologia e iconografia para o estudo das obras de arte está na abordagem sobre cada uma e como se complementam. A iconografia dá conta de elementos descritivos, perceptíveis num primeiro contato, enquanto a iconologia se aprofunda sobre esses elementos e revela questões sobre um *modus*. Essas questões exigem do pesquisador certa sensibilidade e imersão sobre os elementos factuais, que ganham significado junto a uma estreita relação com os objetos e acontecimentos de um quadro em questão.

Se tomarmos essa definição de Panofsky (1987) para análise dos elementos visuais nas capas dos álbuns produzidos por K-Ximbinho, podemos ver além da forma ou da ilustração para perceber que seus discos, descreviam um período e uma tendência musical, que acontecia não só por experimentações musicais, mas na forma como se relacionavam em torno da prática musical.

Na área do *design* podemos verificar o trabalho de Rodrigues (2007) sobre as capas de disco produzidas na Tropicália. O autor analisou elementos técnicos do projeto visual, mas também se preocupou em descrever e discutir depoimentos dos autores de capas diversas, revelando que a capa deixou de se associar à proposta de um cantor em questão para se libertar conceitualmente. Algumas delas não descreviam como propaganda a proposta do artista, mas se

ocupavam de ser tão obra de arte quanto a música contida nos discos. Dessa maneira alguns dos *designers* entrevistados se posicionavam não só como ilustradores contratados, mas também participantes e pensadores do movimento Tropicália.

Ainda em Rodrigues (2007), vemos uma discussão sobre o retrato do artista estampada na capa ou contra-capa de discos da Jovem Guarda. “O retrato é, portanto, um signo cujo propósito é tanto a descrição de um indivíduo como a inscrição de sua identidade social.” (Tagg, 1988, p. 37 apud Rodrigues, 2007, p. 29-30).

A capa do álbum de K-Ximbinho contém imagens lúdicas que sugerem um samba estilizado, mas também na contra-capa podemos reconhecer maior conjunto de significados a partir da foto de K-Ximbinho segurando um clarinete e a caixa de texto central que conta a proposta do disco. Na época de K-Ximbinho a TV não era uma realidade, mas a cultura de massa sim. O rádio já se estabelecia como importante veículo de disseminação das tendências musicais e o disco representava a quebra das barreiras geográficas no acesso ao material musical como produto comercial.

K-Ximbinho ao estampar sua foto empunhando um clarinete, não só nos permite reconhecê-lo como clarinetista e compositor-arranjador, numa primeira impressão, como posteriormente poderemos perceber questões implícitas sobre um período em que não bastava mais tocar, era preciso aparecer e estampar nos discos o rosto do responsável por aquela obra, uma assinatura visual que se complementava ao discurso.



Figura 1: *O Samba de Cartola*, Polydor, 1958. Capa e contra-capa

Retomando a discussão proposta de Panofsky (1987) sobre iconologia e iconografia, é possível a partir das imagens na capa de disco de K-Ximbinho romper a barreira da primeira percepção e fazer uma análise histórica aprofundada que revela elementos extra-musicais que reforçam o discurso de K-Ximbinho e dão suporte para a sua obra musical. Localizada na história da música brasileira, sua obra se configura como um capítulo importante para entendermos como se desenvolve um processo de misturas entre gêneros musicais que negocia tradição e inovação, sugerindo o novo.

A metodologia para investigação inicial de elementos extra-musicais em capas de disco segue alguns pontos de observação e reflexão sugeridos por Panofsky (1987). Primeiro uma observação de elementos de significação expressiva e natural, como a identificação de pessoas ou objetos, tratados pelo autor como descrição pré-iconográfica. Ao observar as figuras estampadas na capa do disco *O Samba de Cartola*, percebo dois homens, um vestido de fraque e cartola e o outro vestido com roupas descontraídas.

Em seguida, outro nível de análise nos permite fazer uma descrição iconográfica que observa um conjunto de significações secundárias. Esses homens representariam, do título do disco, a palavra *samba*, por sua vez a música desse gênero. A roupa mais elegante nos leva a refletir que o *samba* adota novas características, definidos por K-Ximbinho como sofisticadas. Assim o *samba de cartola* passa a ser menos rústico, pois se apresenta de forma sofisticada. Essa sofisticação, segundo K-Ximbinho, deve-se ao fato de o compositor utilizar harmonias e instrumentos, na época mais característicos das performances de *jazz*, não de *samba*. Iconograficamente o homem negro representa elementos diversos, mas específicos da cultura do *samba* e o fraque e cartola representam uma espécie de avatar que empresta elementos da cultura do *jazz*, mas não descaracteriza os elementos do *samba*.

O terceiro estágio de investigação e análise é descrito por Panofsky como significação intrínseca ou conteúdo. Nesse estágio busca-se perceber questões sobre um pensamento vigente na época que tenha relação com aquela produção artística, como as pessoas se relacionavam sobre o fazer musical num período em que o rádio era o veículo de comunicação que possibilitava a quebra de barreiras culturais e geográficas. Assim uma diversidade de informação musical aparecia, fazendo com que músicos instrumentistas e compositores buscassem novas estratégias para se destacarem diante de uma cultura de massa

que se formava. Misturar os elementos do jazz e do samba não era prática exclusiva de K-Ximbinho, Severino Araújo já o fazia. Reconhecemos nas décadas de 1940 e 1950 uma tendência para essa prática. A questão é perceber como essas idéias eram expressadas além da composição musical. Esse nível de análise é definido como iconologia, conforme explica Panofsky.

A descoberta e interpretação desses valores simbólicos (que muitas vezes ignoram o próprio artista, e que inclusive podem diferenciar daquilo que tentavam deliberadamente expressar) é o assunto do que chamamos de iconologia em oposição à iconografia. (Panofsky, 1987. p. 50)

Essa possibilidade de investigação também se baseia em discussão levantada por Tagg (2011), quando questiona o pouco valor dado ao nível de percepção sobre elementos intertextuais, que vemos como extra-musicais, em vídeos de música.

Por exemplo, adolescentes capazes de compreender referências visuais intertextuais bastante sofisticadas em vídeos de música, não são considerados artísticos, nem recebem créditos pela cultura visual que claramente possuem. (Tagg, 2011. p. 8)

Sobre os recursos de disseminação musical atuais, reconhecemos limitações particulares da década de 1950, onde o rádio e a capa de disco eram os meios vigentes de reprodução e divulgação de uma obra musical. Nessa pesquisa não há clara preocupação em investigar como as pessoas recebem decifram essas mensagens visuais sobre uma dada música, mas percebemos que alguns compositores junto a uma equipe de direção e criação gráfica sentiam a necessidade de comunicar por imagens, algo que reforçasse a obra musical.

O que se sugere no presente trabalho é a possibilidade de praticar uma iconografia da música no Brasil, também por elementos extra-musicais que reforçam a idéia de que iconografia musical é bem mais do que perceber instrumentos e elementos musicais pintados em quadros antigos, trazendo para um contexto e período histórico mais próximos aos de nossos dias.

## Bibliografia

- Costa, Pablo Garcia da. “Modernizei meu choro sem descuidar do roteiro tradicional”: tradição e inovação em K-Ximbinho (Sebastião Barros). 132 p. Dissertação (Mestrado em Música em Contexto) – Universidade de Brasília, Brasília-, 2009.
- Costa, Pablo Garcia da, Magalhães-Castro, B. “Modernizei meu choro sem descuidar do roteiro tradicional”: tradição e inovação em K-Ximbinho (Sebastião Barros) In: XIX Congresso da ANPPOM, 2009, Curitiba.
- \_\_\_\_\_. Elementos extra-musicais na obra de K-Ximbinho: questões sobre iconografia musical em suas capas de disco entre 1950 e 1960. Per Musi (UFMG), v.23, p.124 - 137, 2011.
- Carvalho, J. J. As Duas Faces da Tradição. O Clássico e o Popular na Modernidade Latinoamericana. DADOS, v. 35, n. 3, p. 403-434, 1992.
- Fabris, Bernardo. *Catita* de K-Ximbinho e a interpretação do Saxofonista Zé Bodega: aspectos híbridos entre o choro e o jazz. (Artigo de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.
- K-Ximbinho. Produção para a série radiofônica Chorinhos e Chorões - Rádio MEC. Redação e produção Lilian Zarembo, abril de 1980, Tijuca, RJ. Entrevista concedida a Lilian Zarembo. (CD)
- Panofsky, E. El significado de las artes visuales. 4a edição, Tradução em espanhol por Nicanor Ancochea. Ed. Alianza Editorial. Madrid, 1987.
- Rodrigues. Jorge Caê. Anos Fatais: Design, música e Tropicalismo. Rio de Janeiro. Ed. 2AB / Teresópolis: Novas Idéias, 2007.
- Saraiva, Joana Martins. A invenção do *sambajazz*: discursos sobre a cena musical



de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960. 109 p.  
Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do  
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Tagg, P. Análise musical para “nao-musos”: a percepção popular como base para  
a compreensão de estruturas e significados musicais. Tradução de Fausto  
Borém. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.7-18.

### **Discografia**

Ben Jor, Jorge. Samba Esquema Novo. Jorge Ben Jor: composição voz e violão.  
Rio de Janeiro: Philips P 632.161 L (LP de vinil 33 RPM), 1963.

K-Ximbinho. O Samba de Cartola: K-Ximbinho e Seu Conjunto. K-Ximbinho:  
regência e clarinete. Rio de Janeiro: Polydor 4025 (LP de vinil 33 RPM),  
1958.