



A CAPA E O ESTADO PERMANENTE DE INVENÇÃO DE SI: A CAPA DE DISCO COMO SUPORTE PARA O (AUTO)RETRATO DO ARTISTA

Aïcha Agoumi de Figueiredo Barat (PUC-RIO)¹


Resumo: Esta comunicação pretende refletir sobre os usos da capa de disco como suporte para o retrato e/ou autorretrato do artista. Partindo do “estado permanente de invenção”, expressão cunhada por Hélio Oiticica, analisaremos capas que apresentam fotografias de artistas como *locus* de constante criação e recriação das *personae* artísticas. Ao analisar as capas como superfície para retratos, atentamos para um processo que lida diretamente com questões de visualidade e que joga luz sobre certas narrativas (musicais, mas não só). A imagem transmitida por um artista, e o modo como ele se coloca em cena, é também uma forma de (auto)biografia, na medida em que há, muitas vezes, parentesco com o conteúdo do disco.

Palavras-chave: Capa de disco; Música popular; Retrato; Visualidade

Como a tela de uma obra de arte, as capas de disco funcionam como suporte para retratos de músicos e artistas. O disco sempre foi um elemento crucial no processo de comunicação do artista com o grande público, mas, nos anos 1950, a visualidade das capas passou por uma série de modernizações. Do simples envelope de papel pardo, as capas passaram a apresentar ilustrações, fotografias e/ou retratos pintados dos cantores e músicos com o intuito de seduzir o consumidor e trazer maior apelo visual para o produto. A capa passou a ser vista como um elemento essencial, ou, como diria a cantora Joyce, como “prefácio do disco”². Curiosamente, a capa de disco pega emprestada sua denominação do campo lexical do livro, e Joyce dá prosseguimento à mesma analogia, trazendo para a esfera do visual o que, num livro, pertence ao âmbito do texto escrito. A capa com o retrato do músico, do cantor, permite uma associação imediata, por parte do público, com o som por meio da imagem. Em *Sobre fotografia*, Susan Sontag discorre sobre como “[a] fotografia tornou-se a arte fundamental das sociedades prósperas, perdulárias, inquietas – uma ferramenta indispensável da nova cultura de massa que tomou forma” (SONTAG, 2015, p.84). Efetivamente, as capas com retratos dos artistas se tornam uma constante, assim como o retrato como gênero (artístico ou não) é uma constante na sociedade ocidental. Shearer West destaca que o retrato é o gênero que mais se manifesta em diferentes mídias:

¹ Graduada e Mestre em História da Arte pela Paris I – Panthéon Sorbonne. Doutoranda do Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, pelo qual recebe a bolsa FAPERJ nota 10. Contato: aichafigueiredo@gmail.com.

² “[A] capa é prefácio do disco”, Joyce, *Arte da Capa*, 3/9/2015. Disponível em: <https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/4443225/>.



Talvez mais do que qualquer outra forma de arte, o retrato se manifeste em formas variadas de mídia. Retratos podem ser pinturas, esculturas, desenho, gravuras, fotografias, [...] podem aparecer em jornais ou revistas ou em mosaicos, cerâmicas, tapeçarias ou cédulas de dinheiro. (WEST, 2004, p.13)³

Para além disso, retratar um músico num objeto comercial é também remeter aos problemas de representação da identidade, ao papel do retrato como modo de representação. O retrato é um gênero pictórico que aponta para um interesse pelo individual: a pessoa enquanto ela mesma. Ao pensar na pose como agente crucial do retrato, a pessoa que posa adquire autoria compartilhada sobre sua imagem. Portanto, não se trata somente de um trabalho do fotógrafo. Como aponta Annateresa Fabris:


o modelo oferece à objetiva não apenas seu corpo, mas igualmente sua maneira de conceber o espaço material e social, inserindo-se numa rede de relações complexas, das quais o retrato é um dos emblemas mais significativos. (FABRIS, 2004, p.39)

Posar é também uma forma de autoria e ingerência sobre a própria imagem, pois ela é idealizada. Para Fabris, no retrato importam tanto a pose quanto a pausa, pois é esse tempo de fixação que contesta a aparência natural. A pose é “produto social e cultural” (FABRIS, 2004, p.57), enquanto a pausa “remete ao corpo no sentido biológico” (FABRIS, 2004, p.57). No entanto, a autora diz que

todo retrato é simultaneamente um autorretrato, e que todo autorretrato pressupõe um espelho. Graças a ele o indivíduo constrói uma identidade imaginária e ilusória; atesta a existência de uma unidade que a própria superfície do espelho coloca em crise, ao criar uma cisão entre o eu que se apresenta no reflexo e o eu que o percebe. (FABRIS, 2004, p.78)

Ao posar, uma série de convenções sociais são postas em prática, pois “o sujeito que se deixa fotografar é ao mesmo tempo pessoa e personagem, indivíduo e membro de grupo, singular e conforme as normas de uma comunidade” (FABRIS, 2004 p.41). O modelo é, portanto, criatura e criador. Estamos diante de rituais de teatralização de identidade social: pose, acessórios, pontes entre conteúdo sonoro e imagem, associação da voz com um rosto. Os aspectos apontados anteriormente confluem para mostrar que, no retrato, a dinâmica entre a criatura e o criador é desestabilizada.

³ Tradução nossa. No original: "Perhaps more than any other art form, portraiture comes in a variety of media. Portraits can be paintings, sculptures, drawings, engravings, photographs, coins, medals. They can appear as images in newspapers or magazines or on mosaics, pottery, tapestry, or bank notes."




A partir do momento em que capas ganham a atenção das gravadoras, fotógrafos de renome passam a emprestar seus olhares para eternizar capas clássicas que se tornam, muitas vezes, nossa referência visual quando pensamos num artista. No eixo Estados Unidos-Reino Unido, fotógrafos de renome são rapidamente capturados pelas grandes gravadoras. Nomes como Irving Penn (Miles Davis, *Tutu*, 1986), Richard Avedon (Simon & Garfunkel, *Bookends*, 1968), Robert Mapplethorpe (Patti Smith, *Horses*, 1975), Jean-Paul Goude (Grace Jones, *Island Life*, 1985), entre muitos outros, fixaram imagens de grandes astros da música no imaginário do público. É praticamente impossível pensar em David Bowie, por exemplo, e não o associar à capa de *Aladdin Sane*, clicada por Brian Duffy em 1973. Também é comum pensar em Bob Dylan e associá-lo à capa de *Blonde on Blonde* (1966). Esta, clicada de forma curiosa por Jerry Schatzberg, mostra Dylan ligeiramente fora de foco. É curioso pensar que já em 1966, Dylan escolheria entre tantas opções o clichê em que aparece fora de foco, mostrando que desde então já recusava a ser capturado e definido de forma clara pelo público. No âmbito brasileiro, fotógrafos como Mário Luiz Thompson, Antonio Guerreiro, Ivan Cardoso, Bob Wolfenson, Mário Cravo Neto, Evandro Teixeira, Walter Firmo, Lita Cerqueira, Thereza Eugenia eternizaram retratos de inúmeros artistas da MPB.

Na era dos *commodities*, a capa passa a ser uma peça-chave de *marketing*. Não se pode comprar a banda, mas o álbum se torna um *stand in*. Para Roland Barthes, “o que caracteriza as sociedades ditas avançadas é que hoje essas sociedades consomem imagens e não crenças, como as do passado.” (BARTHES, 2011, p.126). O aumento da quantidade de retratos de artista em capas está diretamente ligado a este consumo voraz de imagens. E, no fio deste pensamento, voltemos para Sontag, para quem

[a] fotografia é, de várias maneiras, uma aquisição. Em sua forma mais simples, temos numa foto uma posse vicária de uma pessoa ou de uma coisa querida, uma posse que dá às fotos um pouco do caráter próprio dos objetos únicos [...], [é] a importância das imagens fotográficas como meio pelo qual cada vez mais eventos entram em nossa experiência. (SONTAG, 2015, p.172)

Podemos dizer, portanto, que, com essas capas, leva-se para casa a presença visual do corpo do artista. A capa contém o disco numa combinação de aura, música e visualidade. Além do conteúdo audível, tem-se a presença visual de um corpo, para além do “corpo” sonoro, etéreo. Assim, a fotografia tornou-se naturalmente um vetor crucial, pois trouxe uma identidade visual a muitos músicos e bandas e os transformou




em mitos. Ter o astro na capa é colocar mitos ao alcance do público, sobretudo pela escala do LP: o retrato de um rosto na capa muitas vezes se aproxima da escala humana. Não por acaso notamos, na internet e nas redes sociais, a disseminação de um fenômeno chamado *sleeveface*, fotos nas quais pessoas posam colocando LPs na frente de seus rostos e continuam poses para além do campo da capa. Os Beatles provavelmente foram os primeiros a terem consciência de seu *status* de commodity (vide o título do álbum *Beatles for sale*, de 1964, com foto de capa de Robert Freeman) e os primeiros a desafiar os jogos de representação de suas imagens, tentando sempre reinventar o modo de se apresentarem em suas capas.

Conseguir se desprender do cânone da era de ouro da MPB, nos anos 1970, é sempre um desafio. Tematizar os retratos partindo de uma capa da cantora Céu, de seu último disco, *Tropix* (2015), permite romper com este cânone e ao mesmo tempo mostrar que, ainda hoje, tanto a questão das capas quanto a do retrato permanecem relevantes para a discussão. Céu é uma das poucas artistas da atualidade que apresentam grande preocupação com todo o conceito visual de um disco, pensando não só os figurinos e cenários de seus shows em harmonia com o espírito passado pelo disco, como também as capas e videoclipes. Em *Tropix*, seu olhar de Medusa, emoldurado pela franja de seu cabelo, paira em meio ao brilho dos paetês que remetem, no álbum, aos timbres eletrônicos, aos *beats* dos sintetizadores e à cena *discothèque* do final dos anos 1970. Aqui, a capa é de fato um prefácio para o conteúdo sonoro do disco, e traz uma série de referências visuais que acabam transparecendo na sonoridade do disco. O rosto da cantora, como aponta Fred Coelho, parece “uma esfinge que nos encara em sua calma de mármore e seu mistério de musa” (COELHO, 2015)⁴. *Tropix* é a primeira capa onde Céu encara seu público de frente. Graças ao figurino, ao cenário e à composição, Céu traz para a capa um posicionamento a respeito de seu disco, materializando e manifestando seu conteúdo e universo sonoro. Como aponta Annateresa Fabris:

vestir-se é ao mesmo tempo estrutura e acontecimento: ao combinar elementos selecionados de acordo com certas regras, num reservatório limitado, o indivíduo declara seu pertencimento a um grupo social e realiza um ato pessoal. Ato de diferenciação, vestir-se é essencialmente um ato de significação, pois afirma e torna visíveis clivagens, hierarquias, solidariedades de acordo com um código estabelecido pela sociedade. (FABRIS, 2004, p.37)

⁴ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/descansar-vista-19022947#ixzz4nJbWPufH>. (último acesso em 29/09/2017)




O retrato do artista nas capas surge desde que começam a serem produzidas capas ilustradas, que substituem o papel pardo que embalava os discos de 78rpm. No final dos anos 1950, os cantores de rádio mostram seus rostos em seus discos, numa forma de fazer o ouvinte atribuir um rosto à voz. Não à toa, muitas vezes os vemos em poses extremamente artificiais, a partir das quais mimetizam o ato de cantar e empostar a voz. É o caso de *Ângela Maria canta para o mundo* (1962) ou, ainda, *Alguém me disse* (Anísio Silva, 1960). Vemos nas imagens de Anísio Silva e Ângela Maria a construção da figura do cantor. Não há qualquer naturalidade aparente, muito pelo contrário, o espectador se vê diante de “uma coincidência entre o conceito de personalidade e aquele de máscara social: repetição diferencial, glamourização do modelo, efeitos de irrealidade” (FABRIS, 2004, p.17). Em ambos os casos nota-se, pelo figurino sofisticado – terno e gravata, no caso de Silva ; vestido bordado e joias em destaque, no caso de Angela Maria –, o desejo de criar uma aura em torno da figura do artista.

A partir de 1963, as capas do selo Elenco, de Aloysio Oliveira, já trazem uma maior sofisticação para a visualidade. Um salto na concepção visual é dado em direção a uma modernidade e simplicidade. Se pensarmos, por exemplo, na capa do disco *Maysa* (1964), veremos que César Villela, *designer* do selo, utiliza uma fotografia de Chico Pereira em alto contraste que dá um grande *close* apenas nos olhos da cantora. Maysa era muito conhecida por seu olhar penetrante. Muito se falou sobre eles. Até mesmo Manoel Bandeira não poupou versos:

Os olhos de Maysa são dois não sei quê dois não sei como diga dois
Oceanos Não-Pacíficos
A boca de Maysa é isto isso e aquilo
Quem fala mais em Maysa a boca ou os olhos? (BANDEIRA, 1960,
p.3)

Fazendo um paralelo com *Mitologias*, de Roland Barthes, os olhos de Maysa são uma dessas mitologias dos anos 1960. Em seu livro, Barthes teoriza sobre a constituição dos mitos modernos. Um dos mitos destacados por ele é o rosto de Greta Garbo, um *rosto-ideia*, segundo ele. Já Audrey Hepburn teria um rosto menos etéreo e seria, portanto, um *rosto-fato*. Elis Regina é outra que podemos remeter à imagem do



rosto como fato. Na grande parte das capas em que constam retratos seus, a cantora aparece sorrindo. Um sorriso largo de pimentinha, alternando poses mais “posadas”, como em *Como e porque* (1969), com poses mais naturais, como *Em pleno verão* (1970). Não há, de todo modo, grandes reinvenções de sua *persona* artística nas capas. Por ter morrido cedo, seu rosto foi congelado no imaginário popular, e a estabilidade de sua imagem se manteve.


A estabilidade da imagem do artista também é vista nas capas de Roberto Carlos. Desde os anos 1970, suas capas tem basicamente o mesmo enquadramento – dos ombros pra cima – e a mesma paleta de cores – tons de azul e branco. É como se a gravadora desejasse sempre passar uma imagem estável ao público e mostrar que os discos do cantor são uma aposta segura. Em meio a grandes transformações políticas e sociais pelas quais o país atravessou nos últimos 40 anos, Roberto Carlos se manteve numa constante, sem buscar reinvenções, conquistando um lugar cativo e mantendo a majestade de seu título de *Rei*. Curiosamente, ao selecionarmos um conjunto de 1979 a 2007, notamos a passagem do tempo e o envelhecimento palpável do cantor. E, nisso, voltemos a Susan Sontag, que aponta para:

a faculdade especial da câmera para registrar os estragos do tempo [...]. Por meio das fotos, acompanhamos da maneira mais íntima e perturbadora o modo como as pessoas envelhecem. Olhar para uma velha foto de si mesmo, de alguém que conhecemos ou de alguma figura pública muito fotografada é sentir, antes de tudo, como eu (ela, ele) era muito mais jovem na época. A fotografia é o inventário da mortalidade. (SONTAG, 2015, p.85).

As marcas da temporalidade estão inscritas em cada capa de Roberto Carlos. O fato de serem muito similares entre si acaba por tornar flagrante as diferenças que se operam ano a ano.

O autobiográfico e o (alter)retrato

Pensar o retrato como uma forma de autorretrato é pensar também no que está em jogo entre biografia do artista, as canções e as sonoridades de um disco. Ao confrontar duas capas de Caetano Veloso, temos um claro panorama desta afirmação. Em *Caetano Veloso* (1971) e em *Araçá Azul* (1973), opõem-se duas imagens inteiramente distintas de Caetano Veloso. No primeiro disco, uma imagem do cantor durante os anos de exílio em Londres: ele surge com feições castigadas – barba grande e por fazer, olhar melancólico e denso, fixo na objetiva da câmera, cabelos despenteados,



lábios rachados, casaco de pele de carneiro. As canções do disco refletem o mal-estar de viver longe da terra natal. O retrato estampado na capa de 1971 dá conta do passar cruel do tempo e, nele, percebe-se a transformação que se opera. O retrato clicado por Johnny Clamp se torna texto pois um “sistema de significação que associa signos de ordens diversificadas, [...] se fixa numa superfície impressa.”⁵ (Wrona, 2012, p.19). O corpo, aqui, torna-se autópsia de uma época. O Caetano londrino é uma antítese do disco de 1968: no lugar da explosão de cores da capa de Rogério Duarte, vê-se o cinza do inverno. Como aponta Sontag “A fotografia é vista habitualmente como um instrumento para conhecer as coisas” (SONTAG, 2015, p.109). Aqui, a capa dá conta do momento biográfico de Caetano e é um eco de seus escritos e canções. A imagem transmitida por um artista e o modo como se coloca em cena são também uma forma de (alter)retrato: um outro, ou um desdobramento das muitas faces que se colocam em cena. Um retrato de capa revela uma faceta do artista, uma de suas muitas e possíveis máscaras. No retrato de suas capas, Caetano revela-se no sentido amplo da palavra. O retrato dá conta de sua imagem no mundo e é, ao mesmo tempo, imagem de seu mundo interior. Talvez seja em sua coluna escrita para *O Pasquim* durante o exílio que surja a escrita mais amarga de Caetano. Não por acaso, o disco de 1971 é também o mais duro, rígido, desolado e *dépaysé*.


Aqui é o estrangeiro. O Inf(V)erno. [...]. Eles estão dizendo que aqui é verão. Eu estou escrevendo vestido num casaco de pele imenso. (FERRAZ, 2005, p.327)⁶

Hoje quando eu acordei eu dei de cara com a coisa mais feia que já vi na minha vida. Essa coisa era minha própria cara. [...]. Quando um homem vê sua cara no espelho ele vê objetivamente em que estado a vida o deixou. [...]. Mas eu agora quero dizer aquele abraço a quem quer que tenha conseguido me aniquilar porque o conseguiu. [...]. Nós estamos mortos. (VELOSO, 1970, p.47-48)

A desilusão do exílio é palpável nos textos e visível no retrato de Caetano, assim como é palpável a melancolia aguda do conteúdo das letras e do canto sofrido. A canção “Asa Branca” – a única do disco inteiramente cantada em português – torna-se canção de exílio, tal como o poema de Gonçalves Dias. O abandono do sertão pelo castigo da seca torna-se o abandono do Brasil pelo castigo dos anos de chumbo. Não há mais rastros do

⁵ No original: “um systeme de signification associant des signes d’ordres diversifiés, qui se fixe sur une surface imprimée”.


⁶ Trecho do texto “Meu caro Sigmund, a Felicidade é uma arma quente”, de Caetano Veloso, publicado em 19 set. 1969 no jornal *O Pasquim*.



Caetano solar, há um outro Caetano. O compositor ocupa o lugar de estrangeiro impotente, que escreve para a irmã em “Maria Bethânia”, clamando por notícias da terra natal na esperança de dias melhores. É também o estrangeiro que vagueia por Londres sem rumo, sem destino. “If you hold a stone”, feita para Lygia Clark, evoca a poética de se voltar para o peso e para a consciência do corpo. É também o ato de fazer da cantiga folclórica uma dobradiça entre línguas, um mantra infinito, como a *fita de Moebius*. “Eu não tenho amor”, diz a cantiga. Caetano canta a Bahia, mas a dor do exílio não é apenas um retrato na parede, e quanto mais ele se sente longe, maior o banzo e sua impotência diante do sentimento do mundo. Esta consciência do corpo parece desabrochar nos retratos da capa de *Araçá Azul*. De um disco a outro, o Caetano se reinventa. É o momento da volta ao Brasil, do reencontro com as raízes e sonoridades do recôncavo. Nisto a capa reflete o disco. Mostra-se não só um retrato, mas um autorretrato do cantor, que escolhe a imagem que deseja passar de si, com poses e pausas.


Quando se opõe o retrato ao autorretrato, esquece-se frequentemente que todo retrato é também virtualmente o autorretrato do retratado, que se reconhece nele, e para quem desempenha a função de prótese visual, permitindo-lhe assegurar-se da própria identidade [...] por intermédio de um olhar exterior, nem que seja aquele mecânico, da fotografia automática. (FREUND *apud* FABRIS, 2004, p.51)

No entanto, é o fotógrafo o mediador que congela o instante de pausa provocado pelo modelo, e é o fotógrafo que materializa a consciência corporal. Em *Araçá Azul*, um corpo despido, solar, entregue e em fusão com a natureza, avesso ao corpo do exílio que se protegia do frio. Na capa, de pé, olhando para seu reflexo no espelho, seu olhar permanece na sombra, o que vemos é o reflexo de seu torso. Suas pernas são a única parte que não são reflexo. Há um quê de Narciso tropical. “O que o espelho lhe revela, afinal, é o outro que existe dentro dele, o outro que tem seu semblante e seu corpo” (FABRIS, 2004, p.154). É curioso notar que, nas fotografias de Ivan Cardoso para *Araçá Azul*, de 1973, Caetano parece mais novo que no retrato que consta na capa de 1971. No interior da capa, vemos diversas fotos de Caetano nas quais ele se olha no espelho e toma banho de mar, com o corpo estendido e aberto no espaço, tal qual um Cristo de Mantegna. A imagem do corpo masculino em relação com a paisagem praiana seria tematizada anos mais tarde na canção “Menino do Rio” (Caetano Veloso). A rigidez da imagem do disco londrino cede lugar a uma exuberância tropical.



O retrato não só dá conta de um sujeito representado, mas é também a marca da linguagem cultural de uma época e da personalidade artística de seu criador. Neste ponto, vemos que no mesmo ano de 1973, Gal Costa lança *Índia*, e, de alguma maneira, as capas dialogam. São corpos expostos e eróticos, que exploram a ligação com a natureza. E assim, neste espírito, segue uma série de capas. Vemos, em *Índia*, um retrato da cantora, clicado por Antonio Guerreiro, que não é um corte de seu busto, mas de seus quadris. É uma versão tupiniquim do *Sticky Fingers*, que Andy Warhol havia preparado para os Rolling Stones. É curiosa a escolha de retratar a cantora não por seu rosto, como seria comum no retrato, mas, no entanto, este enquadramento dos quadris é uma representação de sua sensualidade. Ao vestir-se de índia, Gal Costa incorpora o ideal romantizado do nativo, e “colocar-se em pose significa inscrever-se num sistema simbólico para o qual são igualmente importantes o partido compositivo, a gestualidade corporal e a vestimenta usada para a ocasião” (FABRIS, 2004, p.36). A imagem de corpos em comunhão com a natureza retoma uma verve essencialista, remetendo a um romantismo, a uma forma de representação da “tropicalidade” brasileira e de seu exotismo e erotismo. O corpo sensual em meio a uma natureza idílica perpassa outras tantas capas da música brasileira, como: *Tamba-tajá* (1976) e *Banho de Cheiro* (1978), de Fafá de Belém; *Feitiço* (1978), *Mato Grosso* (1982) e *...pois é* (1983), de Ney Matogrosso; *Entradas e Bandeiras* (1976), de Rita Lee; *Olho d’água* (1980), de Marlui Miranda; e *Feminina* (1980), de Joyce. As capas de Fafá de Belém trazem todo o exotismo romântico da Amazônia paraense. Em *Tamba-tajá*, a cantora, usando um curto vestido, é retratada em meio a uma floresta segurando em galhos, uma espécie de *Jane* – uma imagem em sintonia com o disco, que traz uma sonoridade que flerta com regionalismos. O retrato em *contreplongée* destaca ainda mais a sensualidade da cantora, que olha o fotógrafo de cima. As gravadoras exploraram os estereótipos de sensualidade: corpos pouco ou nada vestidos, poses sensuais, olhares sensuais. Já Ney Matogrosso revela um corpo que flerta sempre com uma *mise-en-scène* selvática. Como mostra Douglas Crimp: “as fotografias usam a arte não para revelar o verdadeiro eu do artista, mas para mostrar o eu como uma construção imaginária”⁷. (CRIMP apud

⁷ Douglas Crimp (apud BAQUE, 2007, p.161): Les photographies utilisent l’art non pas pour révéler le vrai moi de l’artiste, mais pour montrer le moi comme une construction imaginaire. Il n’y a pas de vraie Cindy Sherman dans ces photographies: il n’y a que les apparences qu’elle assume”. *Crimp: l’activité*



BAQUE, 2007, p.161). São corpos apolíneos, e essas capas contribuem para a construção de uma figura artística que busca sempre desafiar os tabus puritanos, sempre se alinhando com os ideais do desbunde da contracultura: abandono da vida na cidade e vida no mato, o corpo em fusão com a natureza, livre, na exuberância tropical. Portanto, este conjunto de capas citado no parágrafo anterior não dá conta só do sujeito, marca também a linguagem de uma época. O corpo se torna território onde convergem forças, pulsões de um arquétipo social.

O rosto como política


Um número expressivo de capas com retrato apresenta fotografias de artistas em enquadramento *close*. Ao destacar a proximidade de um rosto, foca-se na complexidade do que é humano. Apenas o homem é dotado de rosto. Na Grécia antiga, como aponta Dominique Baqué,

não há diferença linguística entre rosto e máscara, o que implica que as duas noções não são o objeto de uma apreensão distinta, uma só palavra – *prosopopon* – designa simultaneamente o rosto [...] e o que o cobre. [...]. Aliás, o sentido etimológico do *prosopopon* não seria: “na frente dos olhos do outro”? Para um grego, o visível dá a ver, ele não esconde nenhum segredo, nenhum interior que demandaria ter os signos decifrados.⁸ (BAQUÉ, 2007, p.161)

O cantor é imagem. Em ensaio publicado em *Mil platôs (Ano zero: rostidade)*, Deleuze e Guattari lançam mão de metáforas para dar conta do que é um rosto: é um elemento que envolve política. “O rosto é um verdadeiro porta-voz” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.52). Naná Vasconcelos (*Africadeus*, 1973; *Amazonas*, 1973); Milton Nascimento (*Minas*, 1975), Miles Davis (*Tutu*, 1986) e Gilberto Gil (*Refavela*, 1977; *Luminoso*, 2006) são alguns dos artistas que exploraram o retrato de seus rostos em *close* para suas capas. O rosto é local de ressonância, significância e subjetividade. De significância porque carrega um contexto histórico cultural, é objeto que pode ser interpretado de forma semiótica. De subjetividade pois é também autorretrato, uma

photographique du postmodernisme. Catalogue L'époque, la Mode, la Morale, La Passion, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.

⁸ En Grèce ancienne il n'existe pas de différence linguistique entre le visage et le masque, ce qui implique que les deux notions ne font pas l'objet d'une appréhension distincte, un seul mot – *prosopopon* – désignant simultanément le visage [...] et ce qui le recouvre. [...]. D'ailleurs, le sens etymologique du *prosopopon* n'est il pas : devant les yeux d'autrui ? Pour un Grec, le visible donne à voir, il ne recèle aucun secret, aucun for intérieur dont il conviendrait de déchiffrer les signes. (BAQUÉ, 2007, p.27)



construção de si, hermeneuticamente interpretável; afinal, ele pertence a um ser humano. Em *Minas* (1975), Milton Nascimento, retratado pelo fotógrafo Cafí, olha fixa e intensamente a objetiva. O enquadramento em *close* aproximado exclui acessórios ou elementos exteriores que não o rosto nu de Milton. Ao encarar a objetiva, o cantor encara também o espectador, obrigando-o a olhá-lo nos olhos. Como aponta Agamben,

[n]aquele átimo, a natureza insubstancial do rosto humano emerge repentinamente à luz. Que os atores olhem para a objetiva, significa que eles *mostram estar simulando*; e, todavia, paradoxalmente, propriamente na medida em que exibem a falsificação, eles parecem mais verdadeiros.⁹ (AGAMBEN, 1996)

Milton encara que o vê com olhar denso e assume o lugar de protagonista central de sua obra na capa. Para Barthes, “ a Fotografia começou, historicamente, como uma arte da Pessoa: de sua identidade, de seu caráter civil, do que se poderia chamar, em todos os sentidos da expressão, o *quanto-a-si* do corpo”. (BARTHES, 2011, p.88) Em *Minas*, o retrato do cantor é testemunha de sua presença. Seu corpo é marca primeira da identidade que está ali. O título do disco é um jogo das primeiras letras de *Milton Nascimento*, que, juntas, acabam por formar o nome de seu estado de origem.¹⁰ Apesar de ser o quinto disco da carreira de Milton Nascimento, é o primeiro onde o cantor aparece na capa.


Todos os retratos citados nesta seção trazem rostos negros para um lugar de protagonismo. São estes rostos os elementos centrais da visualidade da capa. Eles atestam o quanto questões próprias às representações do negro saltam aos olhos nas concepções de capa de disco, que acaba por se tornar um lugar de afirmação dessa representatividade.

Considerações finais

Pretendemos apontar pistas para pensar o gênero do retrato em capas de disco. Ainda hoje se trata de um espaço (a capa) e um gênero (o retrato) nos quais o artista desafia os limites de sua própria representação. Um suporte que trabalha facetas

⁹ Traduzido numa versão brasileira do italiano por Murilo Duarte Costa Corrêa. Fonte consultada: “A cet instant, le caractere non substanciel du visage humain émerge brusquement à la lumière. Le fait que les acteurs regardent dans l’objectif signifie qu’ils montrent qu’ils sont em train de simuler; et cependant, paradoxalement, dans la mesure même où ils dénoncent la falsification, ils apparaissent plus vrais.” (AGAMBEN, Giorgio. “Le Visage”. In: *Moyens sans fins: notes sur la politique*. Paris: Payot, 1995 [Rivages poche/ Petite bibliothèque Payot, 2002], p. 103-112).

¹⁰ No encarte, na seção de agradecimentos, lê-se: “O disco é dedicado a todas as pessoas que ajudaram e pro Rúbio, um menino que juntou duas sílabas do meu nome e descobriu o título”.



múltiplas de uma mesma personalidade pública. Retratar um cantor, ou um músico, é pensar os problemas de representação da identidade, o processo de construção da imagem, o papel do retrato como modo de representação e reinvenção, e também as funções desse retrato em um objeto comercial.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Il volto*. In: *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Bollati Boringhieri: Torino, 1996. Tradução: Murilo Correa. Disponível em: <http://murilocorrea.blogspot.com.br/2010/02/traducao-o-rosto-de-giorgio-agamben.html>. Acesso em: 19 set. 2017).

BANDEIRA, Manuel. *Maysa*. *Jornal do Brasil*, 20 abr. 1960. Primeiro caderno, p. 3.

BAQUÉ, Dominique. *Visages: du masque grec à la greffe du visage*. Paris: Editions du regard, 2007.

COELHO, Fred. *Descansar a vista*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 abr. 2016. Segundo caderno, p. 2.

FABRIS, Annateresa. *A identidade virtual*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FERRAZ, Eucanaã. *Caetano Veloso – o mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

VELOSO, Caetano. *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro: Pedra que Ronca, 1977.

WEST, Shearer. *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

WRONA, Adeline. *Face au portrait: de Sainte-Beuve à Facebook*. Paris: Hermann, 2012.