

O RETRATO EM CAPAS DE DISCO

Aïcha Agoumi de Figueiredo Bara²

Resumo

Este artigo reflete sobre os usos da capa de disco como suporte para o retrato do artista. O modo como um artista se coloca em cena carrega uma série de significados e muitas vezes caminha com o conteúdo do disco.

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

O disco é um elemento chave no processo de comunicação do artista com o grande público. O intuito de seduzir o ouvinte e criar maior apelo visual para o produto fez com que os simples envelopes de papel pardo dessem lugar a capas ilustradas, em sua maioria com fotografias ou retratos pintados/desenhados dos cantores e músicos. Elas passam a ser vistas como uma etapa essencial, ou, como diria a cantora Joyce, “a capa é prefácio do disco³”. Curiosamente, a capa de disco pega emprestada sua denominação do vocabulário do livro e a cantora Joyce procede à mesma analogia, fazendo do visual o que caberia, no livro, a um texto escrito. Gisele Freund, fotógrafa e teórica da fotografia, em seu texto *Photographer* (1985), destaca que

para o escritor, o retrato é a única forma de elo que pode estabelecer com os leitores. Quando lemos um livro cujo conteúdo nos move, estamos interessados em ver a cara do autor, que em geral está impressa na orelha ou contracapa do livro, visto que o editor está ciente de nosso desejo de ver se estes atributos correspondem à ideia que formamos do autor. Esta imagem é, portanto, muito importante para o homem de letras. Ele prefere um fotógrafo em quem pode confiar⁴.

² Graduada e Mestre em História da Arte pela Paris I – Panthéon Sorbonne. Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio, pelo qual recebeu a bolsa FAPERJ nota 10.

³ “a capa é prefácio do disco” Joyce, Arte da Capa 03/09/2015 <https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/4443225/>

⁴ Tradução nossa. In: *Photographer* (1985) "For a writer, his portrait is the only link he can establish with his readers. When we read a book whose content moves us, we are interested to look at the author's face, which is generally printed on the jacket since the publisher is aware of our wish to see if these features correspond to the idea we have formed of the author. This image is thus very important to the man of letters. He prefers a photographer in whom he can

Os dizeres de Freund podem facilmente se aplicar às fotografias da indústria fonográfica. Ainda que a partir dos anos 1960 essa indústria passe por uma midiaticização muito forte, era graças às revistas e, posteriormente, às capas de álbum, que, na era do rádio, os ouvintes podiam dar um rosto a um som ou a uma voz. Ainda segundo Freund, “o retratista deve revelar para além do que é visível.”⁵ Assim, seguindo este raciocínio e o trazendo para o âmbito das capas de disco, é importante pensar no que entra em jogo quando se está frente a capas que trazem retratos de músicos e intérpretes.

A capa com o retrato do(s) artista(s) permite uma associação imediata do público com o produto musical pela imagem. A fotografia de imprensa mudou o olhar das massas. Com as imagens em grande tiragem, “os rostos de personalidades públicas se tornaram familiares e era possível partilhar de eventos que aconteciam em toda parte do mundo”⁶. Ainda segundo Freund, a *mass media* visual ganha corpo com as primeiras fotografias em jornais. “Enquanto a palavra escrita é abstrata, a fotografia é a reflexão concreta do mundo em que vivemos”⁷. 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.”⁸ É somente tendo em vista este contexto proposto por Sontag que podemos pensar os retratos de artistas em capas de disco.

É certo que, ainda que a fotografia traga mais realismo e uma ilusão de verdade ou de realidade maior que a de um retrato pictórico, diversas questões próprias ao gênero – como o tempo de pose e a pausa, a indumentária, a pose em si, o olhar do fotógrafo – confluem para criar ilusões de realidade. Indo na contramão da verossimilhança pictórica, fruto da mediação de um saber artístico e da mão do artista, a fotografia é imediata. É um resultado mecânico (ou digital) que reproduz automaticamente com um *click* e grava num negativo

have confidence.” Fonte: site oficial da fotógrafa. <http://www.gisele-freund.com/self-portraits-of-gisele-freund/> (FREUND, 1985, sp).

⁵ The portraitist must reveal more than what is visible. (FREUND, 1980, p.80).

⁶ The faces of public personalities became familiar and things that happened all over the globe were his to share. (FREUND, 1980, p.103)

⁷ While the written word is abstract, the photograph is a concrete reflection of the world in which all of us live”. (FREUND, 1980, p.103).

⁸ SONTAG, 2015, p.84.

ou num HD a imagem fixada no instante. Jean-Marie Schaeffer, teórico francês, opõe retrato pintado e fotográfico até mesmo nos usos da língua que fazemos deste: “dizemos ‘fazer um quadro’, mas ‘tirar uma foto.’”⁹

Em suas *Passagens*, Walter Benjamin destaca um escrito de Gisèle Freund que aponta para as primeiras pontes entre o gênero do retrato e a função de eternizar celebridades do show business. Segundo Freund, o retrato de celebridades e notórios ganha corpo em meados do século XIX.

Em 1855, no âmbito da grande exposição da indústria, foram inauguradas seções especiais para a fotografia. Pela primeira vez a fotografia tornava-se algo familiar ao grande público. Esta exposição representou o início do desenvolvimento industrial da fotografia. Durante a exposição, o público se aglomerava diante dos inúmeros retratos de personalidades famosas e notáveis; mal podemos imaginar o que significava, naquela época, poder ver diante dos próprios olhos, em tamanho natural, as celebridades do teatro, das tribunas..., em suma, da vida pública, que até então só podiam ser vistas e admiradas à distância¹⁰.

Essas questões próprias aos retratos são aqui trazidas para o âmbito da capa de disco. Efetivamente, as capas com retratos de artista se tornam uma constante, assim como o retrato como gênero (artístico ou não) é uma constante da sociedade ocidental. No Egito, nos séculos II e III D.C., já havia retratos extremamente sofisticados encontrados no oásis de Fayoum. O retrato é o gênero que mais se manifesta em diferentes mídias podendo aparecer em jornais ou revistas ou em mosaicos, cerâmicas, tapeçarias ou cédulas de dinheiro.¹¹

No academicismo francês, no ranking da hierarquia de gêneros, cujas regras perduram até a Revolução Francesa (1789), o gênero do *portrait* era o segundo colocado, ficando atrás apenas da pintura de história (que retratava temas tirados da História, das grandes batalhas, da fábula, da mitologia ou da religião). Ao retrato, sucediam a paisagem e, por fim, a natureza morta. O principal a ser destacado sobre os conceitos que acompanham o gênero,

⁹ Et on opposera là encore le portrait pictural au portrait photographique, en attirant par exemple l'attention sur le fait qu'on dit « faire un tableau » mais « prendre une photo ». (SCHAEFFER, 1997, sp)

¹⁰ FREUND *apud* BENJAMIN, 2009, p.715

¹¹ WEST, 2004, p.13.

desde o Renascimento, é que, como aponta Pommier, “o retrato é depositário da mensagem da pessoa representada e o torna não só perceptível, mas convincente. O retrato é, portanto, lócus de uma força misteriosa, porém evidente”¹². O retrato como gênero e forma de representação permite que identifiquemos ou materializemos a pessoa representada.

Quando se compra um LP, leva-se para casa uma ideia de presença daquele artista. Para além disso, retratar um cantor ou músico num objeto comercial é também remeter aos problemas de representação da identidade, ao papel do retrato como modo de representação. O gênero do retrato, no sentido de representação da pessoa, é um gênero pictórico que aponta para um interesse pelo individual: aquela pessoa enquanto ela mesma. Ao pensar na pose como agente crucial do retrato, a pessoa que posa adquire autoria compartilhada sobre sua imagem, e, portanto, este não se trata somente de um trabalho do fotógrafo.

O retrato implica o modelo e seu corpo, seu olhar, sua pose, sua indumentária. Implica também o fotógrafo e seu olhar, seu ato de eternizar este ou aquele instante. Mas, mais que isso, o retrato nos leva para além da imagem. Como aponta Schaeffer, “o retrato fotográfico seria apenas um aspecto da iconolatria contemporânea e, longe de nos fazer aceder à verdade visual, nos entope de simulacros e semelhanças.”¹³

A presença dos retratos em capas de disco – sejam eles fotografias, pinturas ou desenhos – é de suma relevância e representa uma parcela expressiva, senão a maior parcela das capas. No ano de 2015, durante os encontros internacionais de fotografia de Arles, evento que acontece anualmente no sul da França, ficou em cartaz a exposição *Total Records*, que exibia um total de 600 capas de disco em torno do tema “retrato fotográfico”. Além de apontar para a diversidade de fotógrafos notórios envolvidos nesse processo da

¹² Le portrait est dépositaire du message de la personne représentée et le rend non seulement perceptible, mais convaincant. Le portraire est donc le siège d'une force mystérieuse, mais évidente.(POMMIER, 1998, p. 26).

¹³ Le portrait photographique ne serait qu'un aspect de l'iconolâtrie contemporaine et, loin de nous faire accéder à la vérité visuelle, il nous gaverait de simulacres et de semblants. (SCHAEFFER, 1997, sp).

indústria fonográfica, a exposição deu conta de como essas capas acabam por se tornar vetores de mitos. Ou seja: o uso dos retratos fotográficos em capa não é anódino. Ao contratar grandes nomes da fotografia para clicar as imagens de músicos e cantores, vemos a capa ocupar um entrelugar, entre funcionalidade e arte.

A partir do momento em que a arte visual dos discos ganha atenção das gravadoras, fotógrafos de renome emprestam seus olhares para eternizar capas clássicas, que se tornam muitas vezes nossa referência visual quando pensamos num artista. Vale fazer a ressalva de que o retrato do ídolo (ou de uma banda), não é exclusividade do suporte capa de disco. O gênero também se faz presente na imprensa musical, ou em revistas como a Rolling Stone, onde retratistas do porte de Annie Leibowitz iniciaram sua carreira. Diversas fotografias da Rolling Stone se imortalizaram no imaginário popular, como a clássica imagem de John Lennon e Yoko Ono nus, abraçados.



Imagem da exposição *Total Records*, Ateliers da SNCF, Arles, 2015.

Mas o fato é que, especialmente no eixo Estados-Unidos/ Reino Unido, fotógrafos em ascensão foram 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, por exemplo, pensar em David Bowie e não associá-lo à capa de *Aladdin Sane*, clicada por Brian Dufy em 1973.



Imagem da exposição *Total Records*, Ateliers da SNCF, Arles, 2015.

Muitas vezes, aliás, reconhece-se muito mais a capa para além do som do disco em si. Nestes casos, o retrato do artista se descola do disco e a imagem da capa transcende o próprio som. É o caso de *Horses*, de Patti Smith, cuja capa representa e traduz um estilo de vida, próprio da cena punk nova yorkina que então nascia. Pelo retrato, Patti dissemina um estilo de vida que passa pelo vestir. Sobre a fotografia de capa, a própria recorda as referências adotadas para a construção do retrato: “Lembrou-me uma foto que Brassai fez de Jean Genet usando camisa branca com monograma e mangas arregaçadas”¹⁴. Ou ainda: “Joguei o paletó no ombro, tipo Frank Sinatra. Eu era cheia de referências. Ele [Mapplethorpe] era cheio de luz e sombras”¹⁵.

O relato de Patti mostra como seu retrato tem autoria compartilhada com Mapplethorpe. Se ela constrói sua identidade para a objetiva com referências a figuras como o escritor Jean Genet e o cantor Frank Sinatra, ao fotógrafo cabem a captura do momento, o enquadramento, a luz. Mais adiante, Patti confirma a autoria compartilhada quando relata seu olhar sobre a fotografia de *Horses*: “Em poucos dias me mostrou o contato. ‘Essa aqui tem a mágica’, ele disse. Até hoje, quando olho para essa foto, nunca me vejo. Vejo nós dois”¹⁶. A cumplicidade entre modelo e fotógrafo neste caso é resultado de uma colaboração onde referências e forma se encontram.

¹⁴ SMITH, 2010, p. 228.

¹⁵ *Ibid*, p. 230.

¹⁶ *Ibid*; p. 230.

Assim como *Horses*, existe uma série de capas icônicas que valem ser exploradas para entender a força do retrato em capas de disco. É comum pensar em Bob Dylan e associá-lo à capa de *Blonde on Blonde* (1966). A capa dupla de *Blonde on Blonde*¹⁷ se desdobra, duplicando o tamanho do retrato do artista, de um retrato de busto para um de 3/4. A foto mostra o cantor na frente de um prédio de tijolos, vestindo uma jaqueta e um cachecol xadrez.



Bob Dylan, *Blonde on Blonde*, 1966. Foto: Jerry Schatzberg. / Patti Smith, *Horses*, 1975. Foto: Robert Mapplethorpe.

Esta foto, clicada por Jerry Shatzberg, curiosamente mostra Dylan ligeiramente fora de foco. Segundo o próprio fotógrafo, esse efeito foi resultado do frio de inverno, posto que a sessão de fotos ocorreu em Nova York no mês de fevereiro. Na fotografia analógica, o efeito borrado na representação do sujeito é o resultado de uma equação que combina tempo de exposição, movimento do modelo e do fotógrafo. No entanto, esta foi a imagem escolhida, em meio a outras que estavam em foco. A biografia do cantor faz acreditar que Dylan escolheria dentre tantas opções aquela em que aparece desfocado, mostrando que, desde 1966, já se recusava a ser capturado e definido de forma clara pelo público. Como artista autoconsciente de sua imagem, Dylan se vale de um recurso fotográfico para, de forma alegórica, borrar a perfeição que se tem e

¹⁷ Segundo Matt Fellingner e Andy Friedman, *Blonde on Blonde* é o primeiro álbum duplo da música pop.

que se esperaria de sua imagem pública. Em outras palavras, o músico atenta para a mídia – a capa – e sua força, e a usa contra a expectativa da própria mídia, a de um retrato bem acabado, para “vender bem” sua imagem. Não por acaso, no filme *Rolling Thunder Revue, a Bob Dylan story by Martin Scorsese* (2019), o músico se vale do recurso mockumentary para confundir o espectador em meio a depoimentos reais e falsos. Como aponta Moacir dos Anjos acerca da crise da representação do sujeito contemporâneo,

toda representação é sempre e inescapavelmente um recorte de um universo mais amplo atravessado por uma irreduzível diversidade; uma abstração de um todo inapreensível por ser, em certa e relevante medida, opaco ao olhar de qualquer um dentre os muitos que ali coexistem¹⁸.

Conclui-se, portanto que o fora de foco, que poderia vir a ser compreendido como um defeito é, no caso de Dylan, um dispositivo significativo, contrariando os ideais de perfeição. O uso intencional do fora de foco no retrato também seria retomado por Caetano Veloso em *Qualquer coisa*, graças aos efeitos de sobreposição de fotolito criados por Rogério Duarte. Em forma de pastiche, *Qualquer coisa* remete à capa icônica de *Let it be*, dos Beatles. Segundo Duarte, a ideia consistia em retomar a capa do quarteto inglês usando

o mesmo layout, a mesma tipografia, pus as fotos no mesmo tamanho, tudo igual. Peguei quatro fotos de Caetano e fui jogando as impressões da cor de cada uma em cima da outra de maneira a criar um efeito de verdadeiros borrões. Visto de uma maneira superficial, é só isso, mas havia toda minha pesquisa do trabalho gráfico.¹⁹

Para o designer, sua maneira de construir a capa era análoga ao modo de compor de Caetano.

A mesma coisa acontece com a linguagem dele, como poeta, de incorporar toda uma coisa da cultura clássica, do samba de roda etc., de uma maneira altaneira, sem essa preocupação careta de se destacar do outro, como se o outro fosse realmente antagônico, um inferno.²⁰

Não por acaso, em *Qualquer Coisa*, lançado simultaneamente com *Joia* em 1975, Caetano regrava então quatro clássicos do conjunto inglês. “Eleanor

¹⁸ ANJOS, 2017.

¹⁹ DUARTE, 2003, p.141.

²⁰ *Ibid*, p.141

Rigby”, “Lady Madonna” e “For no one”, além de “Help”, em *Joia*. As palavras de Júlio Diniz sobre outra regravação de Caetano cabem também para qualificar estas quatro canções dos Beatles: “O que Caetano faz é, de certa maneira, incorporar não só a canção ao seu domínio de cantor, mas interpretar a música e ao mesmo tempo reinterpreta-la, relê-la [...] como autor”²¹. Quatro versões de retratos de Caetano para quatro versões de canções. Assim como o cantor, Duarte reinterpreta e relê a capa de *Let it Be*. Diferentemente do retrato de Dylan, aqui o efeito borrado vem das sobreposições dos fotolitos, e não da fotografia em si.



The Beatles, *Let it be*, 1970. Fotos: Ethan Russell. Capa: John Kosh. Caetano Veloso, *Qualquer Coisa*, 1975. Fotos: João Castrioto. Capa Rogério Duarte.

O rosto em close

“Mas é que nosso conhecimento dos rostos não é matemático”
(PROUST, 2006, p. 68)

Um conjunto expressivo de capas apresenta fotografias de artistas em enquadramento close. Ao destacar a proximidade de um rosto, foca-se na complexidade do que é humano. 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?”

²¹ DINIZ, 2003, p.101.

Para um grego, o visível dá a ver, ele não esconde nenhum segredo, nenhum interior que demandaria ter os signos decifrados²².

Como já foi dito, ter impressa a figura do cantor ou músico, seu rosto, permite ao público associar de imediato a música a um rosto reconhecível. O cantor é imagem. Para Agamben, “o rosto não é um simulacro, no sentido de algo que dissimula e mascara a verdade: ele é *simultas*, é ser-conjunto das múltiplas faces que o constituem, sem que uma seja mais verdadeira que outras.²³”. O retrato se torna uma forma de mascarar. O rosto é, portanto, uma série de atributos que coexistem (olhar, sentimentos exteriores que transparecem) e comunicam.

A capa, além de ser o anúncio, passa a representar a mensagem sonora contida no disco, a materializar o som no espaço. Naná Vasconcelos, Milton Nascimento, Miles Davis, Gilberto Gil, são alguns dos que exploraram o retrato de seus rostos em close para suas capas. É curioso pensar que os exemplos a seguir são apenas alguns em meio a muitos em que o sujeito principal do retrato é o rosto negro, opondo-se ao modelo construído pela máquina abstrata apontada por Deleuze e Guattari, que tem por referencial o rosto de um Cristo branco.



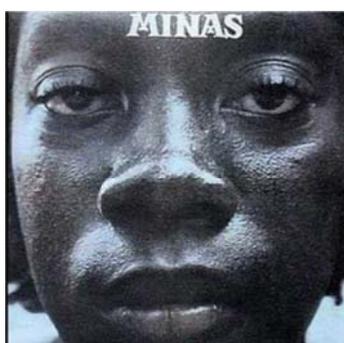
Cristo, autor desconhecido, era Bizantina.

²² 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 – *prosopon* – désignant simultanément le visage [...] et ce qui le recouvre. [...] D'ailleurs, le sens étymologique du *prosopon* 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.161)

²³ “Le visage n'est pas *simulacre*, dans le sens de quelque chose qui dissimule et masque la vérité: il est la *simultas*, l'être-ensemble des multiplex faces qui le constituent, sans qu'aucune d'elles soit plus vraie que les autres.” (AGAMBEN, 2002, p.112)

Em *Minas* (1975), de Milton Nascimento, o cantor, retratado pelo fotógrafo Cafi, olha fixa e intensamente a objetiva. Para Barthes, “a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente em outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagens.”²⁴ O enquadramento em close aproximado não permite captar com o olhar, acessórios ou elementos exteriores que não o rosto nu de Milton, todavia o performativo da foto reside justamente na intensidade do olhar. A intensidade do olhar de Milton parece criar uma dinâmica não só com o fotógrafo, mas com o espectador. Voltando a Deleuze e Guattari, destaca-se que no regime despótico, os buracos negros de olhos formam um sistema de 4 olhos, pois temos 2 rostos que trocam olhares, criando uma dinâmica de poder. Do olhar de Milton, emana uma força que convoca diretamente o espectador, o intriga, o incentiva a possuir e descobrir o conteúdo do disco: conhecer Milton.

O rosto não é um invólucro exterior, mas sim um lugar de ressonância, de significância e de subjetividade. Significância porque carrega um contexto histórico-cultural, é um objeto que pode ser interpretado semioticamente. De subjetividade, pois é também autorretrato, uma construção de si, hermeneuticamente interpretável, afinal, é de um ser humano que se trata. O rosto “não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente”²⁵. Não se trata de uma dicotomia interior e exterior, mas muito mais de um dentro/fora simultâneo. “O rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela”²⁶. A fala e a subjetividade andam juntas.



²⁴ BARTHES, 2011, p.20.

²⁵ DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 36.

²⁶ *Ibid*, p. 36.

Milton Nascimento. *Minas*, 1973. Foto: Cafi. Capa: Noguchi e Ronaldo Bastos. Desenho: M. Nascimento.

Ao encarar a objetiva, o cantor encara também o espectador, obrigando-o a olhá-lo nos olhos. Como aponta Agamben em *O Rosto*,

naquele 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 verdadeiros²⁷.

Para Agamben, os olhos são órgãos ativos, assim como a boca, pois são dotados de ação, comunicação. Já as orelhas e o nariz são órgãos passivos. Milton encara com o olhar denso e assume o lugar de protagonista central de sua obra na capa. Em *Minas*, o retrato do cantor é testemunha de sua presença. É seu corpo como marca primeira da identidade que está ali. O título do disco une as primeiras letras de seu nome, **Milton Nascimento**, e juntas acabam por formar o nome de seu estado de origem²⁸. O título do disco afirma e contém o nome, a identidade de Milton. E, como aponta Barthes, graças ao retrato, “é metaforicamente que faço minha existência depender do fotógrafo [...] uma imagem – minha imagem – vai nascer”²⁹. Portanto, Milton existe – e afirma sua existência – duplamente, pelo título e pela fotografia. Apesar de ser o quinto disco de carreira de Milton Nascimento, é apenas a partir deste que o rosto do cantor aparece na capa³⁰. O close exalta o rosto do cantor e afirma seu protagonismo e presença. O enquadramento extremamente aproximado dá potência à imagem.

²⁷ Traduzido numa versão brasileira do italiano por Murilo Duarte Costa Corrêa. Fonte consultada: “A cet instant, le caractere non substancial 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, 2002, pp. 106).

²⁸ 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”.

²⁹ Barthes, 2011, p.20.

³⁰ Clube da Esquina, traz o retrato de dois meninos que moravam nos arredores do sítio de Ronaldo Bastos; Milton, traz um desenho; Milagre dos Peixes mostra uma mão; Milagre dos Peixes ao vivo trazia Nascimento de costas.

Em *Amazonas*, de Naná Vasconcelos o retrato em close é ainda mais aproximado, focando o/no rosto de forma fragmentada. O enquadramento da foto recorta o rosto do instrumentista, de forma a retratar na capa apenas os olhos e o nariz, olhos que fixam intensamente, como que de forma séria, o espectador. No verso da capa, uma boca entreaberta. Capa e contracapa do disco dão destaque aos órgãos ativos do rosto humano. Ao fragmentar seu rosto em sua capa, o fotógrafo Uli expõe diversas faces de um mesmo rosto, acentuando sua expressividade e carga dramática. A boca entreaberta parece emitir uma nota, um som constante, reforçando os aspectos instrumentais da cabeça e do corpo.

Em *Amazonas*, Uli, enquanto *operator*, revela ao público a encenação do modelo, no caso, Vasconcelos. O rosto se torna lugar que cristaliza o mundo interior do artista. Como apontam Deleuze e Guattari:

A linguagem é guiada pelo rosto e seu lugar de ressonância, pois antes de tudo, sentimos. “Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes.”³¹

Em *Amazonas*, o espectador é confrontado à animalidade do rosto humano: a grande carga dramática contida nos olhos é realçada pelo suor visível na testa. A boca aberta do verso remete aos sons e cantos emitidos e trabalhados juntamente com a percussão. Segundo Baqué,

do rosto, poderíamos dizer simultaneamente que é experiência originária, risco, conexão e desconexão, objeto de sedução e superfície de projeção fantasmática. Local de todos os terrores e de todas as angústias. O que [...] traduz minha inabalável singularidade, minha assinatura, e me expõe ao olhar do Outro³².

O retrato, ao mesmo tempo em que tenta traduzir uma personalidade, a trai. Em *Gil Luminoso*, vê-se a imagem de Gilberto Gil em close fotografado por Mario Cravo Neto. Segurando a cabeça, emoldura o rosto com seus longos

³¹ DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.36.

³² “Du visage, l’on pourrait dire simultanément qu’il est expérience originaire, risque, lien et déliaison, objet de séduction et surface de projection fantasmatique. Lieu de toutes les terreurs et de toutes les angoisses. Ce qui [...] traduit mon indéfectible singularité, mas signature, et m’expose au regard de l’Autre”. (BAQUE, 2007, p.9).

dedos e explora as tensões de dentro e fora, do material e do espiritual que tanto permeiam o disco. Em pose meditativa, lembra canções incluídas no repertório do disco, que passeiam por temáticas metafísicas, como “Copo Vazio”, “Meditação”, “Tempo Rei”, entre outras. O encarte do disco traz um ensaio composto de seis retratos preto e branco de Gil.



Gilberto Gil, *Gil Luminoso*, 2006. Foto de Capa: Mario Cravo Neto. / Naná Vasconcelos, *Amazonas*, 1973. Foto e Layout: Uli.

Estes retratos trazem o rosto para um lugar de protagonismo, como elementos centrais da visualidade da capa. O olhar mostra-se dotado de grande poder. Há uma grande densidade e carga que é passada, com a mirada que encara o espectador. Segundo Agamben,

os pontos vitais do rosto são aqueles em que este entra em conexão com o mundo externo, seja como receptivo ou como ativo. Segundo os órgãos receptivos, é ordenado o estrato de fundo; por assim dizer, a pedra de toque de que o rosto é composto: frente e faces. Às faces, pertencem as orelhas; à frente, o nariz. Orelhas e nariz são os órgãos da pura recepção... Sobre esse primeiro triângulo elementar, formado ao centro pela frente como ponto dominante do rosto inteiro e dos pontos medianos das faces, estende-se um segundo triângulo, que é composto dos órgãos cujo jogo expressivo anima a rígida máscara do primeiro: olhos e boca.³³

Um jogo se instaura entre órgãos passivos e ativos do rosto. Em *Amazonas*, Vasconcelos encara o espectador e abre a boca, explicitando o caráter ativo do olhar e da boca. Em *Gil Luminoso*, o cantor parece olhar mais para dentro de

³³ Traduzido numa versão brasileira do italiano por Murilo Duarte Costa Corrêa. Fonte consultada: “Car les points vitauz du visage sont ceux ou il entre em connexion avec le mode extérieur, aussi bien em tant qu’actif que receptif. Les organes receptifs composent la couche de fond, pour ainsi dire, les pierres de construction dont le visage est fait: front et joues Aux joues appartiennent les oreilles, au front le nez. Oreilles et nez sont les organes de pure reception... Au-dessus de ce premier triangle élémentaire, formé par le centre du front comme point dominant du visage tout entiere et par les point smédiand des joues, s’étend un second triangle qui est compose des organs don’t le jeu expressif anime le masque rigide du premier: yeux et bouche. (AGAMBEN, 2002, p. 110-111).

si, num estado contemplativo. A dinâmica estabelecida prescinde do espectador. Ao contrário de *Minas* ou *Tutu*, em *Gil Luminoso*, não há uma dinâmica que se estabelece com o observador. Para Schaeffer,

um rosto nunca é simplesmente visto, mas também sempre vê; assim, ao mesmo tempo aspira ao olhar e o mantém à distância, se dando como um enigma a ser decifrado numa distância que ao mesmo tempo que ser preenchida, nunca o será.³⁴

O retrato é paradoxalmente lugar de ilusão e de verdade, de teatralização e do biográfico, local do político e do estético. A fronteira entre criatura e criador, entre modelo e fotógrafo é uma linha tênue. Ambos trabalham juntos e o tornam vetor de mitologias. Lugar de reivindicações identitárias, é também uma forma de contar e encarnar vidas. Muitas outras capas poderiam ter sido incluídas neste estudo, e um enfoque mais profundo poderia pensar em inúmeros recortes temáticos tendo por base capas e retratos. Longe de ser apenas uma embalagem do suporte físico da obra musical, ela é também uma representação, uma materialização, uma forma de produzir presença.

³⁴ Qu'un visage n'est jamais simplement vu mais aussi toujours voyant ; de ce fait, à la fois il aspire le regard et le tient à distance, se donnant par là même comme une énigme à déchiffrer dans une distance qui à la fois veut être comblée et ne saurait jamais l'être. (SCHAEFFER, 1997 sp).

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. Le Visage. In: _____. *Moyens sans fins: notes sur la politique*. Paris: Payot, 2002. p. 103-112.
- BAQUÉ, Dominique. *Visages: du masque grec à la greffe du visage*. Paris: Editions du regard, 2007.
- BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 715.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DYLAN, Bob. *Blonde on blonde*. Nova York: Columbia Records, p1966. 1 disco sonoro.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. Rostidade: ano zero. In: _____. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia 2*. São Paulo: Editora 34, 2012. 3 v.
- DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. Rio de Janeiro: Azougue, 2003.
- FABRIS, Annateresa. *A identidade virtual*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FREUND, Gisèle. *Photographer*. 1985. Disponível em: <<http://www.gisele-freund.com/self-portraits-of-gisele-freund/>>. Acesso em: 30 mar. 2018.
- FREUND, Gisele. *Photography & Society*. Boston: David R. Godine, Publisher, Inc. 1980.
- GIL, Gilberto. *Luminoso*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, p2006. 1 disco sonoro.
- NASCIMENTO, Milton. *Minas*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, p1975. 1 disco sonoro.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Du portrait photographique*. Lycée André Maurois d'Elbeuf, 9 dez. 2009. Disponível em: <<http://maurois-lyc.spip.ac-rouen.fr/spip.php?article479>>. Acesso em: 01 abr. 2018.
- SMITH, Patti. *Horses*. Nova York: Arista Records, p1975. 1 disco sonoro.
- SMITH, Patti. *Só Garotos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- VASCONCELOS, Naná. *Amazonas*. Rio de Janeiro: Philips, p1973. 1 disco sonoro.
- VELOSO, Caetano. *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro: Pedra que Ronca, 1977.
- VELOSO, Caetano. *Qualquer Coisa*. Rio de Janeiro: Philips, p1975. 1 disco sonoro.
- WEST, Shearer. *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- WRONA, Adeline. *Face au Portrait: de Sainte-Beuve à Facebook*. Paris: Hermann, 2012.