

Objeto de memória como categoria de análise de capas de disco

The object of memory as an analytical category of album covers

HEROM VARGAS^a

Bolsista Produtividade em Pesquisa, nível 2, CNPq. Vice-presidente da sessão latino-americana da International Association for the Study of Popular Music (IASPM-AL). São Paulo – SP, Brasil.

RESUMO

A partir de autores ligados aos estudos de memória, comunicação e cultura, este artigo discute a noção de *objeto de memória* como categoria na análise de capas de disco *long playing* (vinil), no contexto das relações que envolvem práticas culturais, música e materialidades. Como representações culturais partilhadas por artistas, gravadoras e fãs, as capas articulam memórias visuais acionadas no tempo, do passado ao presente, pelos sentidos a elas atribuídos, sua presença e sua materialidade (desgastes, imperfeições etc.). Observa-se como alguns autores tratam o termo objeto de memória, ou circundam a noção, para, ao longo desse diálogo, refletir sobre a efetividade da categoria na análise das capas de disco.

Palavras-chave: Capa de disco, objeto de memória, memória

^a Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Bolsista Produtividade em Pesquisa, nível 2, CNPq. Vice-presidente da sessão latino-americana da International Association for the Study of Popular Music (IASPM-AL). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7837-6740> E-mail: heromvargas50@gmail.com

ABSTRACT

Based on authors from memory, communication, and culture studies, this study discusses the notion of the *object of memory* as a category in the analysis of long-playing album covers (LP/vinyl) within the relations that involve cultural practices, music, and materialities. As cultural representations shared by artists, record labels, and fans, covers articulate visual memories triggered over time (from the past to the present) by the meanings attributed to them, their presence, and their materiality (wear, imperfections, etc.). This study will observe how some authors treat the term *object of memory* or surround the notion to reflect on the effectiveness of the category in the analysis of album covers throughout this dialogue.

Keywords: Album cover, object of memory, memory



¹Lançado nos Estados Unidos da América (EUA) em 1948 pela Columbia, o *long playing* (LP) é um disco com formato de gravação diferente. Tinha 10 ou 12 polegadas de diâmetro, sulcos menores do que os discos de 78 rotações por minuto (rpm) e girava em velocidade menor, 33 ½ rpm. Tudo isso significava maior tempo de gravação, daí o nome.

DOIS ASPECTOS SÃO importantes quando se fala em discos de vinil atualmente. Com o surgimento e popularização do *compact disc* (CD), entre os anos 1980 e 1990, os discos *long playing* (LP ou vinil, como são hoje chamados)¹ passaram a ser menos procurados, tendo sua produção, de forma geral, diminuída ou descontinuada. No Brasil, uma fábrica de discos foi na contramão desse processo: em 1999, dois profissionais da área fonográfica criaram a Polysom, no Rio de Janeiro, com o objetivo de continuar a produção e a oferta de discos. Mas o sonho durou apenas até 2007: impossibilitados de lidar com os custos e com a demanda cada vez mais reduzida, o negócio foi fechado. Até que, em 2009, outros empresários adquiriram o maquinário e o espaço e retomaram as atividades, já com a mira em um novo tipo de mercado consumidor: adulto, de maior poder aquisitivo, e que trata o LP como objeto de culto, e uma juventude que vem aprendendo a conhecer esse suporte de gravação (*A fantástica fábrica de vinil*, n.d.). Um dos interesses desse público é a experiência estética tripla que o disco e sua capa proporcionam: o manuseio e a tatilidade, as imagens da capa e o produto acústico da gravação. Muitos artistas têm correspondido a esse interesse de mercado, mesmo que muito reduzido, e lançado seus trabalhos em três diferentes formatos: CD, plataformas de streaming e vinil. Nesse caso, mesmo que o produto seja um lançamento, o formato LP aponta para uma tecnologia antiga, que demanda um *hardware* (toca-discos) pouco utilizado e constrói uma experiência estética e midiática que já não é mais a forma hegemônica atual do mercado musical. Convivendo com outros suportes de gravação e práticas de consumo e de audição no campo da cultura das mídias, o LP, mesmo novo, realiza um processo comunicacional distinto das práticas mais contemporâneas. Com o disco de vinil, a história cultural das mídias se rebobina e deixa de ser um processo evolutivo linear e unidirecional para se apresentar como malha tecida em distintos níveis de usos e significações, inovações e reapropriações.

Um segundo aspecto está relacionado aos LPs como peças de colecionadores que circulam em um mercado menos conhecido: as chamadas feiras de vinil que ocorrem, em especial, nos grandes centros urbanos. Nesses locais, as trocas e o encantamento marcam sua lógica de funcionamento:

O espaço da feira é cheio de bancas com as capas expostas e acessíveis ao manuseio pelos interessados como nas antigas lojas de música. É possível observar que muitas pessoas chegam ávidas para encontrar a obra que procuram ou para se surpreenderem com alguma raridade. O encantamento é visível nos rostos de grande parte dos frequentadores: primeiro de quem vende, pelo orgulho de ter o exemplar procurado; depois, dos compradores, pela conquista; por fim, do público

em geral, em busca de lazer e entretenimento em torno desse objeto que volta a participar dos roteiros culturais das cidades. (Vargas, 2020, p. 639)

Entretenimento, encantamento, experiência estética e consumo simbólico são marcas desse mercado fundado na potência semiótica e afetiva desse objeto que conjuga o disco LP e sua capa. Nas feiras de vinil, o disco é pensado como peça de colecionador, mas não exatamente como objeto inerte, sem sua função original².

Há aqui um paradoxo sutil. De um lado, conforme Benjamin (2009, p. 239), é “decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante”. Baudrillard (2008, p. 95) trata a coleção como “empreendimento apaixonado de posse”, em que “a prosa cotidiana dos objetos se torna poesia, discurso inconsciente e triunfal”. O colecionador quer possuir determinada peça, a reverencia pela raridade e por completar um espaço do sintagma do acervo. Para satisfazer essa paixão, retira o exemplar de suas funções cotidianas e dos sentidos denotativos para colocá-lo em nova construção poética definida pela subjetividade ou por uma idiossincrática noção de ordem. No entanto, por outro lado, no caso do disco, a preservação do objeto também está ligada a sua propriedade fundante e original de tocar música. Acondicionado em uma embalagem (a capa), suas funções cotidianas são mantidas. Aqui, os vínculos subjetivos e apaixonados com o objeto na coleção se articulam à manutenção de sua integridade para que continue a funcionar conforme seus protocolos de existência, por mais que estes estejam, aparentemente, vinculados a práticas sociais e midiáticas ainda existentes, embora já não mais hegemônicas.

Mesmo ligada a esse paradoxo, a peça usada e guardada em uma coleção ganha outros sentidos em sua materialidade, destaques em seu percurso de vida, produto de manuseios pelos sujeitos com os quais se relacionara ao longo do tempo. Ela tem história, marcas físicas e articula-se a contextos distintos, perfil observado e estudado pelos colecionadores:

O maior fascínio do colecionador é encerrar cada peça num círculo mágico onde ela se fixa quando passa por ela a última excitação – a excitação da compra. Tudo que é lembrado, pensado, conscientizado, torna-se alicerce, moldura, pedestal, fecho de seus pertences. A época, a região, a arte, o dono anterior – para o verdadeiro colecionador todos esses detalhes se somam para formar uma enciclopédia mágica, cuja quintessência é o destino do seu objeto. Aqui, portanto, neste campo restrito, pode-se presumir como os grandes fisiognomonistas – e os colecionadores são os fisiognomonistas do mundo dos objetos – se tornam intérpretes do destino. (Benjamin, 1987, p. 228)

²É sempre importante pensar que o culto atual ao disco de vinil e às experiências estética, cultural e de consumo que encerra levam em consideração tanto esse complexo objeto, que articula audição, tato e visão, quanto um sistema maior que o põe em funcionamento, ou seja, o disco propriamente dito e o aparelho tocador. Assim, busca-se aqui enfatizar os aspectos visuais e táteis da embalagem do produto desse sistema, ampliando, com isso, os limites da observação da pesquisadora Simone Pereira de Sá (2009) que centraliza a experiência no par disco/ toca-discos. Segundo a autora, “o que está em jogo nessa prática e como seus defensores justificam a sua paixão . . . é o de que as características materiais do vinil e do toca-discos constituem elementos centrais do discurso. E é somente a partir delas que os informantes legitimam culturalmente essa forma de escuta” (Sá, 2009, p. 53). Em outras palavras, a questão é que não se pode prescindir da capa na experiência que o disco *long playing*, pensado enquanto dispositivo em um sistema, fornece.

Conceber que os objetos têm história, enquadrá-los em seus contextos e interpretar seus destinos são práticas que os entendem como apontamentos de memória. Sejam eles âncoras, articuladores ou pontos de partida materiais para construção de memória, há objetos que não se resumem a suas funcionalidades imediatas ou aos limites do tempo presente. Muito embora existam no presente, suas marcas apontam para passados possíveis que podem, em parte, ser reconstruídos hoje. São objetos “singulares, barrocos, folclóricos, exóticos, antigos. Parecem contradizer as exigências do cálculo funcional para responder a um propósito de outra ordem: testemunho, lembrança, nostalgia, evasão” (Baudrillard, 2008, p. 81). São os objetos de razoável uso que compreendem um tipo de memória-documento: “um tempo comprimido no objeto e que se torna índice de determinado contexto e ponto de partida para outras relações” (Vargas, 2020, p. 662). São o que busco definir neste artigo como *objetos de memória*, artefatos que crescem no tempo e com ele se desdobram, desgastam e se articulam em experiências de lembrança, enquadramento e esquecimento quando são vistos, manuseados e interpelados pelos indivíduos, mesmo que danificados pelo tempo e pelo uso feito ruínas.

Este artigo busca, a partir de autores ligados aos estudos da memória nas mídias e da cultura midiática, refletir sobre a noção de objeto de memória como uma categoria de análise das capas de disco LP. A capa será considerada um dos elementos ativos nos processos de construção de uma memória materializada, por meio da qual o passado se reconstrói em sucessivos presentes. Esse objeto está dentro das relações que envolvem as práticas culturais, a música, as materialidades, o consumo simbólico e os sujeitos. Por serem representações culturais partilhadas (Hall, 2016), nesse caso, por artistas, gravadoras e fãs dentro da sociedade e da cultura, as capas produzem memórias visuais que são acionadas ao longo do tempo, do passado ao presente.

Nesta empreitada, serão observados como alguns autores tratam o termo objeto de memória ou circulam a noção para, ao longo desse diálogo, refletir sobre essa categoria na análise das capas de disco.

CAPA DE DISCO COMO OBJETO DE MEMÓRIA

Uma das primeiras menções ao termo objeto de memória, mesmo que pouco aprofundada, aparece no clássico trabalho de Maurice Halbwachs (1990). Para o autor, a memória tem um sentido social e coletivo que se sobrepõe ao individual. Ela é construção coletiva e representa a identidade de determinado grupo social. Na explicação de Elsa Peralta (2007, p. 5), para o autor,

a função primordial da memória, enquanto imagem partilhada do passado, é a de promover um laço de filiação entre os membros de um grupo com base no seu passado colectivo, conferindo-lhe uma ilusão de imutabilidade, ao mesmo tempo que cristaliza os valores e as aceções predominantes do grupo ao qual as memórias se referem.

Sem levar em conta quaisquer tensões ou contradições entre manifestações coletivas e individuais, memória para Halbwachs é um conjunto de ideias, valores, representações e gostos razoavelmente estáveis que marcam as lembranças de um grupo ou sociedade e definem esse coletivo de forma a produzir pontos identitários. Nessa abordagem, os objetos podem ser entendidos como representações materiais dessas manifestações mnemônicas e da própria caracterização da sociedade. Por exemplo, ao citar as descrições que Balzac e Dickens fazem dos espaços de seus personagens, Halbwachs indica a força de representação das respectivas posições sociais proporcionadas pelos objetos e por suas disposições no espaço cênico:

. . . cada objeto encontrado, e o lugar que ocupa no conjunto, lembram-nos uma maneira de ser comum a todos os homens, e quando analisamos este conjunto, fixamos nossa atenção sobre cada uma de suas partes, é como se dissecássemos um pensamento onde se confundem as relações de uma certa quantidade de grupos. (Halbwachs, 1990, p. 132)

Assim, mesmo que em sua inércia aparente, o caráter simbólico e o poder de representação da identidade coletiva são os aspectos que definem os objetos de memória, suas configurações e seus lugares:

As formas dos objetos que nos cercam têm muito esta significação. Não estávamos errados ao dizer que estão em torno de nós uma sociedade muda e imóvel. Se não falamos, entretanto os compreendemos, já que tem um sentido que deciframos familiarmente. . . . A estabilidade do alojamento e de seu aspecto interior impõem ao próprio grupo a imagem apaziguante de sua continuidade, (Halbwachs, 1990, p. 132)

No entanto, como se sabe, a memória não é apenas uma representação coletiva, e sim produto de tensionamentos entre o social e uma gama de demandas subjetivas e individuais. Assim, para tratar de objetos de memória, há de se ter em mente essa dialética. Pensando no polo individual, Ecléa Bosi (2003) nos traz a noção de “objetos biográficos”. Segundo a autora, é comum criarmos nossos

próprios espaços com nossos objetos dispostos de maneira a compor determinada expressão particular, diante da crescente padronização, impessoalidade e mobilidade das cidades nas quais vivemos.

Se a mobilidade e a contingência acompanham nossas relações, há algo que desejamos que permaneça imóvel, ao menos na velhice: o conjunto de objetos que nos rodeiam. Nesse conjunto amamos a disposição tácita, mas eloquente. Mais que uma sensação estética ou de utilidade eles nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade; e os que estiveram sempre conosco falam à nossa alma em sua língua natal. (Bosi, 2003, pp. 25-26)

Tais objetos são aqui abordados mais pelo vínculo particular e pessoal que constroem conosco do que pela representação de uma identidade coletiva. Na realidade, os vetores coletivo e individual convivem nos objetos, inclusive em suas materialidades: de um lado, são produtos de uma época, de tecnologias de produção e de padrões de uso; de outro, o próprio uso longo os tornou elementos de caracterização e expressão particulares. “Quanto mais voltados ao uso cotidiano mais expressivos são os objetos: os metais se arredondam, se ovalam, os cabos de madeira brilham pelo contato com as mãos, tudo perde as arestas e se abrandam” (Bosi, 2003, p. 26).

Ao citar Violette Morin, Bosi (2003, p. 26) indica que os objetos biográficos

. . . envelhecem com o possuidor e se encorporam [*sic*] à sua vida: o relógio da família, o álbum de fotografias, a medalha do esportista, a máscara do etnólogo, o mapa-múndi do viajante... Cada um desses objetos representa uma experiência vivida, uma aventura afetiva do morador.

As capas de disco são parte desse conjunto de objetos que, mesmo produzidos industrialmente, trazem nas dimensões afetivas da memória, na tateabilidade e no manuseio os vínculos dos objetos particulares. Se, por um lado, constituem índices visuais da música, do artista ou de determinado contexto cultural, por outro, vinculam-se a seus donos, fazem parte de sua discoteca, estão em uma posição específica na estante e trazem as marcas do tempo e do uso: amarelamento, bordas gastas, algum rasgo ou imperfeição etc. Capas como objetos de memória podem, assim, contar histórias coletivas e pessoais.

As capas de disco servem a duas lógicas aparentemente opostas: pertencem tanto aos universos do consumo e da produção industrial quanto ao âmbito particular e afetivo. Segundo Igor Kopytoff (2021), os objetos se dividem em dois tipos: em uma ponta estão as mercadorias, objetos passíveis de troca e que

pautam sua existência por serem comuns e usuais; em outra ponta situam-se as coisas singulares, incomuns, ligadas à cultura, difíceis de serem trocadas por outras coisas ou por moedas por não se curvarem facilmente às demandas e categorizações do mercado, por não pactuarem com a ideia de valor mensurável como ocorre nas trocas comerciais. As lógicas da mercadoria e da singularização, longe de serem rígidas e excludentes, são gradientes que caracterizam os objetos na sociedade e são encontradas em graus distintos em praticamente todas as coisas. As capas, conforme pensadas aqui, são exemplos produtivos dessa dinâmica bivalente e tensiva. De um lado, por princípio, são embalagens e fundam sua existência e seus sentidos no contato físico e simbólico com o consumidor; de outro, ao mesmo tempo, as capas passam por processos de singularização e se afastam da mercantilização ao constituírem valor no campo da cultura, nos usos e na valorização sob critérios que priorizam o simbólico, a memória e a experiência estética, fora, portanto, da submissão à homogeneização dos valores de troca das mercadorias.

Na medida em que a mercantilização torna o valor homogêneo, e que a essência da cultura é a discriminação o excesso de mercantilização é anticultural – tal como tantas pessoas perceberam ou sentiram. Se . . . as sociedades têm necessidade de resguardar uma determinada parte de seu ambiente, delimitando-a como “sagrada”, a singularização é um meio para alcançar esse fim. A cultura assegura que algumas coisas permaneçam inconfundivelmente singulares e resiste à mercantilização de outras coisas. (Kopytoff, 2021, p. 93)

É produtivo acionar essa dialética entre mercantilização e singularidade para refletir sobre as capas. Conforme Kopytoff (2021, p. 95), “a maioria dos bens de consumo se destina a ser terminal” por limitarem sua existência a determinado tempo até se tornarem frágeis ou ineficientes, para serem substituídos por outros mais novos. Mas há também os bens duráveis que podem se manter eficazes e, mais do que isso, que se singularizam por terem passado por outras mãos e servido a usos anteriores: em uma palavra, acionam ou constroem memória. Essa aura cultural de objeto usado (ou de antiguidade), criada a partir da passagem do tempo (distante ou imediato), é o que movimenta as feiras de peças usadas, nas quais o disco e sua capa são os exemplos discutidos. Quando, de forma geral, o mercado prioriza os produtos novos, abre-se outro campo de interesse para os objetos mais velhos, usados, que se valorizam conforme a procura por parte de comunidades específicas. Nesse caso, o processo de singularização é regulado pela passagem do tempo, sob a denominação genérica de *antiguidade*. Obviamente, não deixa de ser mercadoria e constituir-se enquanto valor de

mercado; no entanto, os critérios de valoração se transformam conforme parâmetros ligados à cultura, ao status, à raridade das peças. “Essa interpenetração de princípios de mercantilização e de princípios de singularização dentro do mesmo objeto” (Kopytoff, 2021, p. 101) é um dos pontos centrais para pensarmos a capa de disco como um objeto de memória. A raridade, as marcas que traz de determinado movimento cultural, a importância no contexto musical e no design e a aparência de integridade ou suas imperfeições físicas incrementam seu valor para comunidades específicas e são parte do processo de singularização dado pela passagem do tempo. É o que se pode chamar de *valor histórico*, como referência documental de determinado contexto, como marca para construção de certas memórias partilhadas por essas comunidades e, ao mesmo tempo, extrapolando-as na dinâmica da sociedade.

Daí também a importância de refletir sobre como as materialidades e a presença agenciam memórias. Nesse caminho, é lícito abordar a capa como objeto de memória por sua tangibilidade. Ao tratar de *objetos biográficos*, Bosi (2003) os identifica não apenas por sua relação simbólica com seus donos, mas também por sua presença: as posições que ocupam no ambiente doméstico, os lugares que ocupam, as muitas presenças desses objetos ao longo da vida da pessoa. É a tradução dessa força de significação fundada na materialidade e no espaço que Gumbrecht (2010, p. 13) chama de produção de presença:

A palavra “presença” não se refere . . . a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa presente deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. . . . Por isso, “produção de presença” aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos “presentes” sobre corpos humanos.

Conceber as capas de disco a partir da categoria objeto de memória significa observar sua configuração em matéria e presença. Só fazem sentido se estão na nossa frente e ao alcance de mãos e olhos. São sua constituição física (densidade, textura, peso, tamanho, taticidade etc.), sua percepção visual (formas, cores, contrastes, figuratividade etc.) e sua própria existência física que nos afetam e produzem em nós certas experiências perceptivas e estéticas. Por mais que saibamos que objetos de memória têm sentidos atribuídos coletiva e/ou individualmente, produto de vivências, saberes e tradições, há neles uma força de presença dada por sua materialidade que se revela, por exemplo, em suas imperfeições, nos desgastes, naquilo que se conformou pela passagem do tempo, marcas do uso e do manuseio constantes ao longo de suas vidas³. Daí

³ A partir de respostas em uma série de entrevistas com colecionadores de LPs, os pesquisadores Yochim e Biddinger apontam nos discos para a presença de uma qualidade intangível relacionada aos aspectos mais humanos desse objeto industrial, nos quais a memória se destaca: “. . . alguns colecionadores discutem seus discos em termos de conexão com o passado, isto é, eles sugerem que tanto ouvir quanto segurar os discos nas mãos deixam-nos ligados a pessoas, lugares e tempos do passado” (Yochim & Biddinger, 2008, como citado em Sá, 2009, p. 62).

também afirmar que as capas como objetos de memória têm vida⁴, tem percurso, e tais caminhos foram construídos por conta de suas participações ativas em nossas vidas, nas relações que cada um de nós teceu, e ainda tece, com os objetos. Mesmo que fiquem guardados por anos, essa passagem aparentemente lenta e tranquila do tempo afeta os objetos e, ao serem redescobertos, afetam a todos nós. A força é tão potente que quase só a percebemos no momento em que perdemos tal coisa. Por mais óbvia que seja a constatação, é em sua ausência que sentimos negativamente a intensidade da antiga presença daquilo que não está mais entre nós.

Objetos de memória, como objetos velhos e usados que são, têm tanto a dimensão simbólica das marcas de sentido, quanto a forte presença da matéria gasta. Daí a necessidade, como afirma Gumbrecht (2010, p. 15), de construir “. . . uma relação com as coisas do mundo que possa oscilar entre efeitos de presença e efeitos de sentido”.

Se presença e materialidade são importantes, a categoria objeto de memória aplicada ao entendimento das capas de disco implica coisas que podem ser colocadas em posições de destaque tanto na vida social como nos espaços privados. Se são importantes para a sociedade, comumente se encontram depositadas em museus, em exposição, dentro de uma narrativa espaço-temporal com outros objetos, em local específico e ordenados sob determinados critérios (Rebesco & Crippa, 2013). Objetos em museus são como relíquias, vestígios culturais de um passado em ruínas que, na impossibilidade de ser reconstituído, fragmenta-se nas materialidades desses artefatos expostos. Tais objetos são, assim, observados sob as intenções do presente e são essas intenções (ou olhares) que dão mobilidade e dobras a essas relíquias, apesar de suas materialidades apontarem para o passado.

Sempre os objetos do passado têm sido ajustados no presente através do olhar posto neles, e a irritação, a sedução, o segredo que podem encerrar, nunca está só do lado do objeto em um estado de pureza . . . ; está sempre, e com a mesma intensidade, localizado do lado do espectador e do presente. É o olhar vivo que dota o objeto de sua aura, mas essa aura depende também da materialidade e da opacidade do objeto. (Huyssen, 2001, p. 68)⁵

A aura citada pelo autor é o possível sentido construído na peça exposta. Parte dele se encerra no material de que é constituída (sua originalidade), outra parte vem da forma como ela está colocada pelo projeto curatorial da exposição e, por fim, uma terceira parte está no olhar do espectador que a remonta por meio de projeções subjetivas e de outros condicionamentos e repertórios do

⁴Sobre a vida dos objetos e a afetação do corpo, ver artigo de Erick Felinto e Vinícius Andrade (2005).

⁵No original: “Siempre los objetos del pasado han sido encajados en el presente a través de la mirada puesta en ellos, y la irritación, la seducción, el secreto que puedan encerrar, nunca esta sólo del lado del objeto en un estado de pureza, por decirlo así; esta siempre, y con la misma intensidad, ubicado del lado del espectador y del presente. Es la mirada viva la que dota al objeto de su aura, pero esa aura depende también de la materialidad y la opacidad del objeto”. Esta e demais traduções, do autor.

presente e de sua história de vida. Por mais que se queira mostrar a realidade da peça exposta e se tente recolocá-la no contexto e na função originais em que foi criada, tanto um quanto o outro se esvaem na *mise-en-scène* museística. Contraditoriamente, o museu faz desaparecer a realidade do objeto e o abre a novos diálogos. Conforme Huyssen (2001, p. 70),

... com muita frequência, o que se perseguia com a exibição era esquecer o real, sacar o objeto de seu contexto funcional original e cotidiano e com isso realizar sua alteridade, e abri-lo a um diálogo potencial com outras épocas: o objeto de museu como hieróglifo histórico mais do que mera peça banal de informação; sua leitura como ato de memória, sua própria materialidade como suporte de sua aura de distância histórica e transcendência no tempo⁶.

⁶No original: "... con mucha frecuencia lo que se perseguía con la exhibición era olvidar lo real, sacar el objeto de su contexto funcional original y cotidiano y con ello realzar su alteridad, y abrirlo a un diálogo potencial con otras épocas: el objeto de museo como jeroglífico histórico más que mera pieza banal de información; su lectura como acto de memoria, su propia materialidad como soporte de su aura de distancia histórica y transcendencia en el tiempo".

⁷Nostalgia aqui é pensada em uma de suas definições que, conforme Niemeyer (2018, p. 29), refere-se "... ao desejo de um retorno a um tempo passado que nunca foi experimentado pela pessoa que anseia ou pelo arrependimento que faltava por um passado que nunca ocorreu, mas que poderia ter ocorrido ...".

Artefatos colocados em museus sofrem essa dupla ação: deslocados do contexto original, trazem em sua materialidade aspectos que apontam para seu passado e, de outro modo, se submetem a novas leituras tanto pela *mise-en-scène* da exposição como pelo olhar do espectador. Como objetos arqueológicos, apontam duplamente para passado e presente, solicitação essa que se aproxima, de certo modo, das questões que envolvem as capas de disco como objetos de memória. Em parte, as capas estão fora de seu contexto por serem produto de uma tecnologia, digamos, não hegemônica no consumo musical atual, apesar de existirem espaços construídos de forma nostálgica⁷, como feiras de vinil e discotecas particulares. Em ambos locais, as capas são colocadas também seguindo determinados parâmetros de apresentação. Feiras e discotecas não são propriamente museus, mas possuem critérios na organização da exibição, se dão como narrativas espaço-temporais e dão margem sempre a novas leituras de espectadores diversos que olham, tocam e interpelam as capas para, a partir de suas experiências e seus repertórios, imprimir no objeto novos sentidos.

Se pensados como materialidades que duram no tempo sob a forma de linguagens, capas de disco como objetos de memória transportam do passado ao presente partes do ato comunicativo que acionavam (Barbosa, 2019), ou, ainda, traduzem no presente fragmentos do processo comunicacional do qual inicialmente participavam. Como esse processo originário já não existe mais, ou se encontra desgastado e ineficaz, esses objetos tornam-se vestígios de processos comunicacionais pregressos e que são por eles documentados para serem reconectados a sua própria existência atual e ao trabalho de memória que realizam sob a perspectiva do presente. Trata-se de distintos regimes de temporalidade: aquele que está na origem, nas marcas e na função primeira do objeto, e outros que se constituem nos variados manuseios e acionamentos

nos tempos presentes posteriores, como se tais objetos trouxessem tempos condensados desde sua origem até o presente em sua materialidade (por exemplo, os desgastes e imperfeições gerados pelos manuseios) e nos vários sentidos acionados ao longo do seu percurso de vida. No entanto, a passagem do tempo revela também aspectos de ausência, daquilo que já foi e não mais existe, das relações antes estabelecidas e agora deslocadas, dos usos antigos e dos trabalhos não mais realizados. As temporalidades e ausências podem ser rearticuladas, de variadas formas, nos múltiplos presentes nos quais o objeto é acionado. Daí a importância do trabalho de memória que deles se depreende e que é acionado pela sociedade a cada presente em que tais objetos são reconstruídos.

No caso do disco, tais contatos no tempo se dão pelo ritual de colocá-lo para tocar no toca-discos, pela audição e pela visão e manipulação das capas. Por meio dessas ações, é possível, em parte, entender o processo que se constrói na audição da música a partir da tecnologia de gravação analógica do disco. Não apenas sua materialidade, mas também os índices que encerra e que redesenham uma tecnologia social de audição e visão. Em outras palavras, uma maneira particular de a música ser midiaticizada está documentada e materializada ali, nos sulcos do disco e na visualidade da capa. Tais relações entre temporalidades ultrapassam o tempo da música ou os limites espaciais e temporais da audição e continuam a produzir sentidos no decorrer de outros períodos, curtos ou longos, podendo sempre retomados em contextos diversos. Da mesma forma, o tempo da imagem visual na capa se amplia nesse fluxo constante entre passado e presente.

Outro autor que utiliza a expressão objeto de memória é Michael Pollak (1989), porém, com sentido diferente do que se tenta construir nesta reflexão. Para ele, objetos de memória não são necessariamente velhos e usados, mas se caracterizam por serem meios de reorganizar a memória hoje sob certo enquadramento no presente. Para Pollak, não são artefatos antigos que documentam atos do passado em seu sentido e em sua materialidade, mas aqueles construídos hoje para nos mostrar determinados enquadramentos da memória, sejam hegemônicos ou não, por artifícios, por exemplo, de caráter sensorial, como um filme.

Nas lembranças mais próximas, aquelas de que guardamos recordações pessoais, os pontos de referência geralmente apresentados nas discussões são . . . de ordem sensorial: o barulho, os cheiros, as cores. . . . Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e portanto, no enquadramento da memória. (Pollak, 1989, p. 11)

Para o que se propõe neste artigo, a noção de objeto de memória enquanto categoria de análise de capas de disco tem outro sentido. Criados no passado e rearticulados no presente sob várias miradas, objetos de memória são como textos da cultura, na acepção indicada pelo semiótico da cultura Iuri Lotman. Texto cultural define um sistema sóico, com sentido e função de comunicação, dado em quaisquer linguagens. Sem ser um enunciado fechado em si como um sinal, nem reduzido a uma unidade indivisível (Lotman, 1996), um texto tem, no mínimo, duas codificações: uma que define o sistema semiótico em que se insere, e outra que modeliza o sistema como um todo específico. Por exemplo: respectivamente, o sistema da dança (música, corpo, movimento, volumes etc.) e uma coreografia específica (Lotman, 1996, p. 79). Texto cultural é um mecanismo dinâmico de geração de sentido que tanto tende a sua unidade interna de coerência (uma coreografia com seus movimentos e arranjos próprios), como também se abre em vários subtextos e em traduções e contágios, por meio de suas fronteiras, com sistemas externos a ele (a música, o figurino, a arquitetura do espaço etc.).

O conceito é pensado de forma dinâmica – como tradutor de cultura – e sistêmica – como mecanismo articulador. Tratar a capa sob a ótica de um objeto de memória significa pensá-la como texto cultural e levar em conta essa estrutura móvel e tradutória no contexto cultural. É conceber o objeto como heterogêneo em suas múltiplas relações internas e externas, em suas dobras, naquilo de fora que ele traduz e produz e naquilo que ele exporta para o sistema maior que o contém. Como dispositivo inteligente, ele se abre a outras leituras e acepções conforme a dinâmica cultural em que se insere. Capas de disco são mecanismos tradutores de informações passadas, processadas pelo designer, articuladas com a música que embalam, com o consumo dos gêneros musicais e dos artistas em questão. Não são enunciados fechados, mas se relacionam com outras linguagens (música e imagem), outros contextos e outros sentidos.

Segundo Lotman, textos culturais têm três funções básicas:

- a) Comunicativa: quando uma informação é transmitida de um emissor a um receptor, procedimento básico de qualquer sistema comunicativo.
- b) Geradora de sentido: também chamada de função criativa, é produto das diversas possibilidades de tradução do texto de uma linguagem a outra, de um contexto a outro, de um tempo específico a outros. Nas operações de tradução, elementos se perdem e outros se criam. Daí ser possível tratar a tradutibilidade de um texto como a potência de criação que ele encerra. Para Lotman (1990, p. 15), o “... significado não é um remanescente invariável que é preservado sob todos os ti-

pos de operações transformacionais, mas também é o que é alterado, podemos afirmar que há um acréscimo de significado no processo de tais transformações”⁸.

- c) Mnemônica: relacionada à memória da cultura, essa função se refere à capacidade de o texto captar, conservar e produzir informações de sistemas anteriores que, ao mesmo tempo, são ressignificados. “O texto não é apenas um gerador de novos significados, mas também um conservador da memória da cultura. Um texto tem a capacidade de preservar a memória de seus contextos anteriores” (Lotman, 1990, p. 18)⁹.

Pensadas como textos culturais, capas de disco são objetos de memória que articulam as três funções, em especial a conservação e produção de memória. São objetos velhos e usados, que trazem consigo as possibilidades latentes de sua reconstrução no presente, desdobradas e traduzidas em novas configurações. Como peças arqueológicas, articulam-se em camadas de sentido, profundas ou superficiais, que permanecem em potência para traduções futuras. Obviamente, tais camadas precisam ser retrabalhadas por novos leitores em novos contextos e sob novas demandas materiais e/ou simbólicas, precisam ser descobertas e acionadas, mas a latência dos sentidos está presente nas materialidades desses objetos.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS PARA REFLEXÃO

Longe de fechar o assunto ou definir plenamente a noção de objeto de memória como categoria de análise das capas de disco *long playing*, os diálogos aqui trazidos com autores dos estudos de memória e da comunicação e cultura abrem alguns pontos para a continuidade da reflexão em torno do conceito e de sua aplicação na análise das capas, como proposto nos objetivos deste artigo. Aqui é possível demarcar sete pontos que resumem os diálogos propostos e encaminham a discussão para novos campos e desdobramentos.

As capas de disco como objetos de memória:

1. Traduzem e acionam relações afetivas entre ouvinte, música e imagem. Apesar de ser artefato industrial e ter em si uma existência serial, não *aurática*, nas capas se articulam memórias, próximas ou distantes, mesmo que nas várias cópias do mesmo disco, independente do estado de sua integridade. Tais memórias estão nas relações que a capa mobiliza com os ouvintes e nos afetos que lhes proporciona.
2. Manifestam-se por meio de dois grandes campos de sentido: a) uma parte dos sentidos está no espectador, na relação afetiva que construiu

⁸No original: “. . . meaning is not only an invariant remnant which is preserved under all manner of transformational operations, but is also what is altered, we can claim that there is an accretion of meaning in the process of such transformations”.

⁹No original: “The text is not only the generator of new meanings, but also a condenser of cultural memory. A text has the capacity to preserve the memory of its previous contexts”.

no passado com esse objeto, e ainda o faz no presente, ou com novas condições de existência desse objeto, como pertencer a uma discoteca ou estar à venda em uma feira de vinil; e b) outra parte está na materialidade e na presença própria da capa, ambas como ancoragens semióticas definidas pela tangibilidade e que circunscrevem parte da relação que temos com esse objeto, como estados físicos e desgastes vistos como marcas do uso e da passagem do tempo.

3. São artefatos dinâmicos e potentes que se desdobram com a passagem do tempo, que acumulam e crescem no tempo e com o manuseio. Como raridades, são dinâmicas em sua constituição diacrônica.
4. Revelam diálogos potentes de alguém no passado, em condições materiais antigas de produção e comunicação, com alguém no presente em outras situações. Tal diálogo envolve um processo tradutório de processos comunicativos (produção, tecnologia, linguagem, contexto, leitura etc.), mais do que de meras informações.
5. Articulam intensamente relações entre distintas temporalidades. As relações estabelecidas entre artista, obra musical, capa e espectador, dadas inicialmente no tempo-espaço da produção original, acontecem não apenas nos limites cronológicos da música e da audição, mas podem produzir sentidos no decorrer de determinados períodos, extensos ou curtos, ou ainda serem retomadas muito após ocorrerem, em novos contextos. No caso da imagem visual da capa, sem se limitar a contexto ou ambiente originais, sua fruição se amplia nos fluxos que se desdobram entre passado e múltiplos presentes. Fundada na relação entre música e imagem, a memória faz com que esse espaço se expanda para quaisquer situações, reais ou imaginárias, em que música e imagem são lembradas.
6. São rastros, vestígios e ruínas, nítidos nos desgastes, danos e imperfeições materiais. São memórias tensivas por sempre se reorganizarem no presente, sob demandas constantemente reatualizadas, como documentos materiais do passado.
7. São dinâmicas, heterogêneas e sistêmicas como textos culturais. São peças porosas em situação de fronteira, sempre aptas ao contágio e à tradução, e acionam sentidos de memória de tempos pregressos e articulam outros textos da cultura em suas imagens, como moda, corpo, design, comportamento, outras linguagens artísticas etc.

Pensar a capa de disco pela categoria de objeto de memória significa trabalhar com artefatos materiais antigos e em latência que conservam e/ou acionam memória, que se colocam em condições de produzir relações no tempo

conforme a investidura do espectador. São peças silenciosas que aguardam pacientemente algum manuseio ou leitura, alguma relação ou junção que lhes faça emergir e lhes dê som, movimento e sentido, algo que as coloque em processo de semiose.

São como instrumentos musicais em repouso à espera de mãos que os façam vibrar e soar: eles têm o som em potência, mas necessitam de algum acionamento. Por serem matéria, vibram internamente de maneira imperceptível, em baixíssimas frequências. É o manuseio que lhes amplifica a vibração, altera suas cores e lhes dá condições de produzir novos sentidos. Metaforicamente, são objetos de cor branca que, por um lado, contêm em sua materialidade todas as frequências do espectro cromático, e por outro, são receptivos a quaisquer outros tons. ■

REFERÊNCIA

- A fantástica fábrica de vinil... e cassette!* (n.d.). <http://polysom.com.br/site/a-fabrica/>
- Barbosa, M. C. (2019). Comunicação, história e memória: Diálogos possíveis. *MATRIZES*, 13(1), 13-25. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i1p13-25>
- Baudrillard, J. (2008). *O sistema dos objetos* (5a ed.) Perspectiva.
- Benjamin, W. (1987). *Rua de mão única: Obras escolhidas* (3a ed., Vol. 2). Brasiliense.
- Benjamin, W. (2009). *Passagens*. UFMG.
- Bosi, E. (2003). *O tempo vivo da memória: Ensaio de psicologia social*. Ateliê Editorial.
- Felinto, E., & Andrade, V. (2005). A vida dos objetos: Um diálogo com o pensamento da materialidade da comunicação. *Contemporanea*, 3(1), 75-94. <https://doi.org/10.9771/contemporanea.v3i1.3448>
- Gumbrecht, H. U. (2010). *Produção de presença: O que o sentido não consegue transmitir*. Contraponto; PUC Rio.
- Halbwachs, M. (1990). *A memória coletiva*. Vértice.
- Hall, S. (2016). *Cultura e representação*. Apicuri; PUC Rio.
- Huyssen, A. (2001). *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica.
- Kopytoff, I. (2021). A biografia cultural das coisas: A mercantilização como processo. In A. Appadurai (Org.), *A vida social das coisas: As mercadorias sob uma perspectiva cultural* (2a ed., pp. 83-112). Eduff.
- Lotman, I. (1990). *The universe of the mind: A semiotic theory of culture*. Tauris.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Ediciones Cátedra.

- Niemeyer, K. (2018). O poder da nostalgia. In L. Santa Cruz, & T. Ferraz (Orgs), *Nostalgias e mídia: No caleidoscópio do tempo* (pp. 29-45). E-Papers.
- Peralta, E. (2007). Abordagens teóricas ao estudo da memória social: Uma resenha crítica. *Arquivos da Memória*, (2), 4-23.
- Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, 2(3), 3-15.
- Rebesco, V. L. A., & Crippa, G. (2013). A organização do museu de arte: Uma abordagem a partir dos princípios estéticos de Hegel. *Revista Museologia e Patrimônio*, 6(1), 39-56.
- Sá, S. P. (2009). O CD Morreu? Viva o vinil! In I. F. Perpetuo, & S. A. Silveira (Orgs), *O futuro da música depois da morte do CD* (pp. 49-73). Momento Editorial.
- Vargas, H. (2020). Capa de disco de rock: Mídia, texto cultural e objeto de memória. *Razón y Palabra*, 24(109), 636-667.

Artigo recebido em 16 de janeiro de 2023 e aprovado em 13 de junho de 2024.