

O LP e a indústria fonográfica – entre suportes, formatos e formas culturais

Márcia Tosta Dias*

Resumo

O presente artigo explora a trajetória do Long Playing (LP) no contexto da indústria fonográfica, destacando três momentos cruciais para seu desenvolvimento: o boom fonográfico de 1925-30, a popularização do LP e a ascensão do rock'n'roll nos anos 50, e o breve período de incremento das vendas com o Compact Disc (CD) nos anos 90. O primeiro impulso, marcado pela expansão das gravadoras em busca de novos mercados e materiais musicais, resultou na emergência de um "espaço musical mundial", com a circulação de diversas formas de expressão cultural. O segundo impulso consolidou a indústria fonográfica, impulsionado pela popularização do LP, que ofereceu maior espaço e qualidade de gravação, e pela ascensão de novos gêneros musicais, como o rock'n'roll. O terceiro impulso, com o advento do CD, trouxe inovações tecnológicas, mas não alterou significativamente a forma cultural do álbum fonográfico. Em suma, o artigo oferece uma análise abrangente da trajetória do LP, destacando sua importância na indústria fonográfica e na cultura musical, desde seu surgimento até a era digital.

Palavras-chave: LP; indústria fonográfica; música popular

Abstract

This article explores the trajectory of the Long Playing (LP) within the context of the phonographic industry, highlighting three crucial moments in its development: the phonographic boom of 1925-30, the popularization of the LP and the rise of rock'n'roll in the 1950s, and the brief period of increased sales with the Compact Disc (CD) in the 1990s. The first impulse, marked by the expansion of record companies in search of new markets and musical materials, resulted in the emergence of a "global musical space," with the circulation of diverse forms of cultural expression. The second impulse consolidated the phonographic industry, driven by the popularization of the LP, which offered greater recording space and quality, and by the rise of new musical genres, such as rock'n'roll. The third impulse, with the advent of the CD, brought technological innovations but did not significantly alter the cultural form of the phonographic album. In short, the article offers a comprehensive analysis of the LP's trajectory, highlighting its importance in the phonographic industry and in musical culture, from its emergence to the digital age.

Keywords: LP; record industry; popular music

Abrir a “caixa” dos LPs e revirá-la em busca de sentidos, conexões e das razões de sua fina permanência mesmo depois das grandes mudanças ocorridas no mundo da fonografia nos últimos 20 anos – eis algumas das tarefas necessárias e instigantes que envolvem o estudo da música gravada. O presente capítulo busca resgatar, mesmo que de maneira sintética, modos de atuação da indústria fonográfica no lançamento, fomento e substituição dos Long Playings como suporte/formato para as gravações musicais. Trata-se de destacar momentos e fatos apreendidos nesse amplo intervalo de um pouco mais de 70 anos, desde que os LPs surgiram no âmbito da música gravada e de nossa vida musical, mesclando elementos mais gerais com outros, sobre a realidade brasileira.²

Tanto o LP de 33 e 1/3 rpm (12 polegadas e capacidade de 20 a 30 minutos de gravação em cada lado), como o EP de 45 rpm (10 polegadas e capacidade de oito minutos de cada lado) e os compactos simples e duplos (sete polegadas e capacidade de 4 minutos de cada lado)³ são produtos de uma rede imbricada de fatores, envolvendo áreas diversificadas da atividade humana, desenvolvendo diferentes saberes produzidos por diferentes agentes a partir de interesses, valores e expectativas variados. Tais artefatos culturais, segundo a denominação de Jonathan Sterne (2003), são constituídos ao mesmo tempo por tecnologias aplicadas à comunicação que, uma vez institucionalizadas por poderosas forças sociais e econômicas, foram sendo aperfeiçoadas, transformadas e constituídas como formas culturais.⁴

No cerne do surgimento desses suportes para a música gravada temos, por um lado, a característica fundante do que veio a ser a indústria fonográfica, desde o seu início no alvorecer do século XX: ocupar-se tanto da produção dos suportes para os registros e dos registros propriamente ditos, como de seus respectivos aparelhos leitores. Dispondo dos LPs de vinil grafados de microsulcos, em conjunto com a alta fidelidade e o som estereofônico – conquistas da modernidade tardia – a produção fonográfica alcançou seu esplendor no fim dos anos de 1950 e nas décadas de 60 e 70, oferecendo produtos de inédita sofisticação e de grande lucratividade. Com o desenvolvimento desse suporte

² Para esta síntese, além de novos elementos, retomo dados e observações de trabalhos anteriores, sobretudo Dias 2008, 2012, 2015 e 2020.

³ As medidas apontadas são apenas referências, dado que variavam muito conforme os países e produtores de origem, sobretudo com relação às polegadas.

⁴ A inspiração aqui, em termos das relações entre tecnologia e cultura, vem de Williams, Raymond. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo Editorial e Belo Horizonte: PUC Minas, 2016.

físico apto a comportar 60 minutos de música, pelo menos em termos gerais estava vencida a luta primeva entre o espaço/tempo disponível para a gravação e o tempo de duração do material musical.⁵

Por outro lado, é preciso notar o modo como que, em tal processo, foram cunhadas novas formas culturais, musicais e fonográficas, algumas delas cristalizadas e constantemente renovadas, a partir dos sistemas, padrões e convenções adotados nas gravações, de acordo com condições históricas e sociotécnicas vigentes em diferentes configurações. O exemplo essencial: a canção popular, fortuna cultural de muitas sociedades, inaugurou o business fonográfico e segue consolidada como principal forma do mundo da fonografia⁶. Seja como atração única nos cilindros e nos primeiros discos, seja como *single* dos discos compactos ou dos arquivos digitais ou ainda, como faixa fonográfica, integrando LPs autorais, conceituais ou em coletâneas temáticas ou aleatórias as canções e outras formas musicais foram se fundindo às possibilidades da sua reprodutibilidade técnica, assim como a reprodutibilidade técnica foi se transformando de modo a otimizar o registro das obras musicais. A tarefa de identificar e compreender os pesos, as medidas e as forças envolvidas nessas relações, bem como suas possíveis consequências, tem animado o trabalho de vários especialistas ao redor do mundo.

Se olharmos em perspectiva para o século da indústria fonográfica, veremos distintamente três momentos de impulso para o seu desenvolvimento: o quinquênio de 1925-30 que marca o advento e a conseqüente (e algo surpreendente) expansão internacional das gravações elétricas; a década de 1950, período em que a popularização do LP e a chegada ao mercado de novos gêneros musicais, notadamente o *rock'n'roll*, levam os EUA a abrirem um movimento ascendente e imbatível na posição de maiores produtores e consumidores de discos do mundo, influenciando a dinâmica mundial de todo o business fonográfico; e, mais breve porém não menos complexo, o incremento dado às vendas de música gravada promovido pela popularização do Compact Disc – o CD, durante a década de 1990.

⁵ Fernando Iazzeta (2009) discute diferentes implicações dessas conquistas tecnológicas da fonografia, como por exemplo, a questão da fidelidade.

⁶ Walter Garcia (2013), analisando o caso brasileiro e tomando a canção popular de maneira mais ampla, explora “a sua dupla natureza, estética e comercial” (2013, p. 44), que designa como constitutiva da “canção popular comercial brasileira”. Em outra perspectiva, a questão aparece também em Tatit (2004, p. 33-35).

Trilhas abertas para a circulação de música gravada em 78rpm

O primeiro impulso a se destacar é também conhecido como o *boom* fonográfico dos anos 1925-30. Michael Denning (2015)⁷ enfrenta exatamente esse movimento, partindo de dados sobre a expansão da atividade das gravadoras europeias e americanas em busca de novos mercados para seus discos e aparelhos, e de novos materiais musicais para suas produções. A base do movimento: as empresas enviavam técnicos e equipamentos de gravação pelas rotas que interligavam os portos coloniais, registrando formas musicais próprias à vida cotidiana de povos que habitavam o entorno desses portos - a música vernacular, como o autor prefere nominar.⁸ O processo contou com o subsídio de pequenas gravadoras surgidas em vários países desse circuito no pós-Primeira Guerra. Uma vez registrado, o material era enviado para as fábricas das gravadoras na Europa e EUA e, prontos os discos, além de abastecerem os mercados já constituídos, os 78 rpm voltavam pelas mesmas rotas aos portos de onde partiram, ora como produtos de exportação.⁹

Em termos econômicos, o crescimento da produção e das vendas foi "explosivo". Além disso, expandiu-se a infraestrutura de produção de discos por muitas das cidades portuárias, como mostram as inaugurações e modernização de fábricas em Xangai, Calcutá, Rio de Janeiro e Buenos Aires (essas duas últimas surgidas nos anos 1910), constituindo centros regionais.

No que toca às trocas culturais, Denning considera a emergência da inédita configuração do "espaço musical mundial", em que novas formas de expressão vindas do mundo colonial, constituídas de diferentes idiomas linguísticos e musicais ganhavam o mercado, participando distintamente das trocas culturais do período (ibidem, p. 69-85). Artistas que tiveram suas obras registradas nessa floração de discos seguiram suas carreiras; outros nunca mais gravaram. Não se tem notícias específicas sobre a

⁷ Pude trabalhar um pouco mais a fundo as ideias do autor em Dias (2020), análise que serve de guia para essas considerações.

⁸ São exemplos, o tango de Buenos Aires, o son de Havana, o samba do Rio de Janeiro, o hula de Honolulu, o huangse yinyue de Xangai, o kroncong de Jacarta, o tarab do Cairo, o palm-wine de Accra, o marabi de Joanesburgo, o flamenco de Sevilha, o swabili tarab e Zanzibar, o tzigane de Belgrado, o rebetika de Atenas, dentre outros (op. cit, p. 5).

⁹ Alguns números: na Inglaterra, o volume de exportações passou de 8,5 milhões em 1922 para 15 milhões de discos, em 1929. Na Alemanha, a variação foi de 1 milhão para 14 milhões no mesmo período (idem, p. 74). Outra referência para o estudo do início dos negócios fonográficos, ora a partir da experiência americana, encontramos em Suisman (2009).

remuneração oferecida pelas gravadoras por esse trabalho. O alvo final do autor centra-se na posterior retomada de muitas das canções gravadas nesse tempo e nesses discos, por movimentos decoloniais, quando algumas delas se transformaram em hinos de independência.

O avanço desse incipiente mercado foi interrompido pela crise de 1929-30 e em seus diversos locais foi aos poucos germinando uma indústria fonográfica que seguia com investimentos contidos em novidades nativas, ao mesmo tempo que distribuía discos gravados pelas gravadoras nos países centrais (EUA, Inglaterra, França e Alemanha, principalmente) por vias já abertas para a circulação de discos. Os 78 rpm tiveram vida longa, tendo o panorama esperado por mais de 25 anos por significativas novidades tecnológicas.

Os Long Playings vieram para ficar

O segundo impulso dado pela indústria fonográfica, na década de 50, é definidor de seu destino. Depois dos horrores da Segunda Guerra, a modernidade acenava com mais uma chance, mesmo que escancarando os seus limites. Um novo salto na industrialização, avanços tecnológicos transferidos para a vida cotidiana, urbanização e reurbanização aceleradas, recuperação econômica nos países centrais, esforço modernizante nas antigas colônias – eis alguns dos elementos do caldeirão do qual emergem décadas de notável dinamismo cultural, nas quais se consolida a atividade da grande indústria fonográfica mundial. Para isso se entrecruzaram, o jogo entre pequenas e grandes gravadoras, a emergência dos novos suportes para as gravações e de novos gêneros musicais, tal como o *rock'n'roll*, que aproximou definitivamente o público jovem das práticas fonográficas.

Considerada como empreendimento de altas taxas de incerteza e risco, como apontam Wikström e Burnett (2009), a indústria fonográfica foi se moldando como negócio que demandava estratégias muito específicas. Uma vez que as empresas pioneiras - que se tornaram as grandes do ramo - se ocupavam também da produção dos hardwares (ou pelo menos dos estúdios e fábricas) além dos discos propriamente ditos, seguiram sempre arriscando pouco, procurando consolidar um catálogo de produtos que eram vendidos por longos períodos, mesmo que em quantidades reduzidas. Em alguns

momentos, diversificavam os investimentos em novidades e/ou interesses do momento, que poderiam transformar-se em sucesso.

O mercado americano estabeleceu uma dinâmica (em grande medida não voluntária) com as pequenas gravadoras ou independentes, que demonstravam mais agilidade para testar produtos fora de grandes estruturas empresariais. De acordo com Chapple e Garofalo (1989), desde o final dos anos 40, era notável a presença no mercado fonográfico do *Rhythm and blues* e outros gêneros musicais produzidos por artistas negros nos EUA, a partir das iniciativas das gravadoras independentes. Tais empresas foram se beneficiando dos novos suportes e formas de registro, com destaque para os gravadores e fitas magnéticos e os discos de vinil de 45 rpm. Por mais que dispusessem de capacidade de oito minutos de gravação de cada lado, tais discos foram sendo utilizados como *singles*, suporte e formato largamente utilizados nessas produções.

As independentes foram responsáveis por revelar talentos, desenvolvendo saberes específicos para selecionar, gravar e, sobretudo, promover artistas e discos, em emissoras de rádio, incrementando as vendas, levando muitos deles às paradas de sucesso.¹⁰ Nesses casos, podiam agenciar a transferência de artistas de seu elenco para as grandes gravadoras, ou conseguir a venda de todo o catálogo, ou ainda as grandes compravam as independentes, mantendo seus executivos e produtores no intuito de preservar sua capacidade criativa (Chapple e Garofalo, op.cit, p. 85) ou ainda, compravam mesmo que fosse apenas para calar a concorrência. Nesse circuito é que foi gestado e instituído o rock'n'roll como novo gênero musical, surgido da fusão de várias matrizes culturais e musicais, tendo literalmente chacoalhado o mundo da música popular. Principalmente entre 1955 e 1960, o *rock'n'roll* se consolidara também como forte segmento do mercado fonográfico.¹¹

Desde o início dos anos 50, as grandes gravadoras do mercado americano investiam no segmento “clássico”, que lhes conferia legitimidade. Com a chegada do LP, puderam regravar e/ou ampliar seu catálogo de obras de música de concerto sem as

¹⁰ Autores como Hesmondhalgh (1998) lembram das condições de exploração do trabalho dos músicos que se aliavam a determinadas independentes nesse processo.

¹¹ A dinâmica das relações entre pequenas e grandes gravadoras foi tão decisiva para a dinâmica da música popular gravada que, a partir de estudos sobre o *rock'n'roll* no referido período, constituiu-se uma área de estudos específica: a “Cycles and Symbol production research” (Dias, 2015, p. 43), com estudos que analisam as relações entre concentração de mercado e inovação/ diversidade na música popular gravada.

necessárias interrupções presentes nos 78 rpm, oferecendo novos produtos no mercado.¹² Ocupavam-se também de música popular, promovendo, em geral, artistas conhecidos com obras consolidadas. Essa estratégia foi aos poucos mudando, sobretudo quando a diversidade musical começava a lhes bater à porta, nem sempre elegantemente.

O disco de longa duração e alta fidelidade foi apresentado ao mercado em 1948 quase que simultaneamente pela Columbia, nos EUA e pela Deutsche Grammophon, na Alemanha, tornando realidade os projetos dos primeiros engenheiros e empresários das gravações musicais. A conquista de mais espaço, tempo e qualidade demandou investimentos de risco e mudanças de largo espectro nos sistemas então disponíveis para gravação, fabricação e reprodução.

Enquanto não se consolidou como suporte principal, no início dos anos 60, os LPs dividiam o cenário com os 45 rpm e seus respectivos toca-discos (lançados pela RCA) e, ainda, com os 78 rpm, que continuaram a ser fabricados nos EUA até finais da década de 50 e no Brasil, até meados da de 60. Essa variedade de rotações, discos e aparelhos¹³ confundia ouvintes e divulgadores e, com a implementação da estereofonia em 1957, abriu-se a tendência à padronização em torno dos LPs e dos compactos, esses últimos tomando o posto de suporte principal para a divulgação de artistas, canções ou LPs e para lançamentos-teste. Os 45 sobreviveram como suporte e formato nos EPs (Extended Play) que têm sido retomados, de tempos em tempos, em específicas propostas musicais e fonográficas.

Em termos econômicos, os LPs foram se mostrando especialmente lucrativos para a indústria, que foi convergindo recursos técnicos, matérias primas e trabalhos de todos os tipos, oferecendo um produto com maior preço, mas que também para o consumidor foi se mostrando interessante. Retomando a conta recolhida por Paiano (1994, p. 197) entre os executivos da indústria no Brasil: cada LP continha, em termos de custos, seis compactos simples e três duplos.

Os primeiros LPs, como lembram Chapple e Garofalo (op. cit, p.46) eram apenas coleções de singles reeditadas no novo suporte; aos poucos foram sendo incluídas faixas

¹² O tempo disponível nos suportes e o desafio de fazer neles caber as obras de música de concerto forneceram justificativas para o desenvolvimento e consequente adoção tanto do LP quanto do CD.

¹³ Segundo Chapple e Garofalo (op. cit. p. 47) naquele momento tal variedade era também conhecida como a “batalha das velocidades” dado que envolviam duas gigantes do mercado: a Columbia com o LP e a RCA com o 45 rpm.

inéditas até o momento que, em geral, o todo era inédito ou que os álbuns passassem a ser concebidos enquanto tais¹⁴. Mas para que surgissem os LPs como obras autorais, foi necessário o desenvolvimento de postura e estratégias diferentes das gravadoras com relação aos artistas, como aponta Paiano analisando o caso brasileiro (1994, p. 203), considerando que o LP permite que se conceba “um produto de artista” ao contrário do disco compacto que existe para se vender música, sem que nele esteja necessariamente fixada “a personalidade do artista”.¹⁵

O *turning point* desse processo é apontado pelos estudiosos como sendo o lançamento, pela Parlophone e pela Capitol Records, de **Sgt. Pepper's Lonely Club Band**, dos Beatles em 1967 (Mammì, 2014 e Molina, 2018). Mas antes disso, é preciso lembrar que toda uma geração de jazzistas já vinha explorando os recursos e ganhos trazidos pelo LP, desde meados dos 50. O que vai sendo construída durante esse período é uma cultura fonográfica, aqui retomando o termo usado por Chanan (2000, p. 01-22), ampliando para o que envolve diferentes formas de produzir, registrar, difundir, receber, ouvir, apreender, socializar, um tipo de música que se distingue essencialmente da música executada ao vivo. Essa distinção fundamental, ressaltada por Eisenberg (2005, p. 89-91) permite abrir um grande arco de temas e problemas de estudo, que envolvem as especificidades da música gravada, como a identificação do “efeito fonográfico” pensado por Katz (2004) para o material musical que é alterado para melhor se adequar às suas condições de registro, a constituição de uma “estética fonográfica” (Eisenberg, op.cit.), o exercício da “imaginação fonográfica” (Negus, 2010), que tem o estúdio como seu *locus* privilegiado e o advento da “música de montagem” na expressão cunhada por Molina (op. cit.) – todos esses ao mesmo tempo, conceitos e práticas, que tem trazido para a música e para a sua compreensão, diferentes camadas de experiência e sentido.

¹⁴ São grandes as variações no uso dos termos *suporte* e *formato* aplicados aos produtos fonográficos, tanto pela bibliografia especializada, quanto pela imprensa e empresas. Aqui, retoma-se a ideia de que os suportes físicos das gravações fornecem um padrão material e técnico no qual os conteúdos musicais são forjados enquanto formatos (Dias, 2012). A indústria fonográfica, em seus relatórios, usa o termo *formato* para se referir tanto às modalidades de negócio (e de receita) que hoje realiza envolvendo a música gravada (streaming, downloads e outros formatos digitais, físico, direitos de performance e sincronização) quanto os formatos musicais propriamente ditos - álbuns e singles (IFPI, 2021, p. 10-13). Jonathan Sterne (2012) procede instigante reflexão sobre o conceito de formato aplicado ao MP3.

¹⁵ De acordo com depoimento de João Carlos Muller Chaves, então secretário-executivo da Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD), que hoje se chama Pró-Música Brasil, a Enor Paiano.

Por esses caminhos **Sgt. Pepper's...** adquiriu centralidade como tipo ideal de uma era da fonografia. A produção de uma obra de estúdio, que nunca poderá ser reproduzida em concertos, provoca com o reverso da ideia de fidelidade, em âmbito em que a contradição se torna constitutiva a todo material gravado, daí sua singularidade. **Sgt. Pepper's...** instigava em muitas outras direções; uma delas é também central: a dinâmica que se realiza na relação entre um enredo principal e suas partes, desempenhadas pelas faixas/canções organizadas em sequência, divididas entre Lado A e B, reunindo efeitos sonoros específicos usados para expressar, enfatizar e ambientar o tema fundamental, até a capa e o encarte, sendo esses últimos, elementos distintivos da produção dos LPs.¹⁶

A partir desse marco, janelas de possibilidades de criação artística foram abertas a uma cultura jovem que estava no seu esplendor, em que a proximidade com a contracultura e os movimentos culturais, políticos e sociais promoviam, em vários sentidos, o aprofundamento de experiências musicais que o rock trazia, amparado também pelas novas condições técnicas de produção. Com o rock progressivo nos anos 70, os álbuns conceituais ou álbuns-conceito se sofisticaram e surpreenderam, aproximando a experiência fonográfica da forma artística. Por outro lado, o rock se consolidava como um dos mais lucrativos segmentos do mercado de discos no mundo¹⁷.

Em termos da cultura e da fonografia brasileiras, os anos 60 e 70 primaram pelo crescimento e consolidação da atividade da indústria fonográfica, bem como foi o de toda a indústria cultural. Guardadas as devidas proporções, o Brasil acompanhou o movimento apontado sobre contexto americano, sobretudo com relação à substituição dos 78 rpm e a adoção dos discos de vinil. Já em meados dos anos 50, o mercado de discos inicia uma trajetória ascendente, lenta e gradual e, em dez anos chegava a um ponto alto, absorvendo a efervescência cultural que tomava conta de setores da sociedade, movimento que seguiu vigoroso até 1968, quando se agravou a situação de restrição e repressão política, tendo retomado o ritmo nos primeiros anos da década de 70.

As taxas de crescimento do mercado brasileiro de discos, impulsionado pela presença do LP, eram também explosivas. Do crescimento médio de 400% entre 1965 e

¹⁶ Para uma exploração de **Sgt. Pepper's...** e do *Álbum Branco*, dos Beatles ver Fenerick e Marquioni (2008 e 2015).

¹⁷ Nesse quesito, vale destacar novamente a opinião de Mammì (2014, p. 40), para quem **Sgt. Pepper's**, “a obra prima dos Beatles não foi apenas o disco dos discos. Foi a mercadoria no seu maior esplendor, e no mais alto grau de reflexão e autoconsciência”.

1972 e 608,3% de 1969 a 1978, o país chega em 1979 à quinta posição do mercado mundial, segundo dados de Paiano (p. 197).

Em que pese a diversidade musical brasileira e a maneira como ela esteve representada no catálogo das gravadoras, foi no campo da música popular brasileira que as possibilidades trazidas pelo LP foram exploradas de maneira mais sofisticada, utilizando recursos técnicos e artísticos disponíveis. Podemos tomar como marco simbólico os lançamentos de **Canções praieiras**, de Dorival Caymmi em 1954 (Odeon) e **Chega de saudade**, de João Gilberto, em 1959 (Odeon) LPs que são como magníficos enunciados da vigorosa produção de discos nos anos 60, com continuidades, debates, experimentalismo e rupturas, década também de internacionalização do catálogo, em que a produção fonográfica contemplava, a partir de seus critérios, várias forças culturais em ação.

Da Bossa Nova, à música engajada e ao Tropicalismo, álbuns seminais foram produzidos. Nos anos 70, as grandes gravadoras se abrem, em certa medida, a novidades, no sentido de ampliar seus elencos de música brasileira, consolidando a produção nacional que nunca deixou de ser o seu carro chefe.

Ao lado dessas possibilidades artísticas, o mercado de discos seguia cada vez mais segmentado em torno do que a indústria classificava como sendo produtos de “artistas de catálogo” e “artistas de marketing” (Dias, 2008, p.82). Nesses quadros, é preciso lembrar ainda dos discos de coletânea. Forma clássica tomada pelos LPs, as coletâneas ofereciam, em geral, diferente embalagem a gravações já existentes que eram organizadas a partir de diferentes recortes: sucessos de determinado período/ano, autores específicos, trilhas sonoras de novelas (produto de grande sucesso), e outros arranjos temáticos. Wikström e Burnet (já citados) mostram que as coletâneas, que continuam a ser organizadas e produzidas, de discos de vinil a playlists, correspondem à necessidade de se ter sempre produtos movimentando o mercado, sobretudo com aqueles de baixo custo.¹⁸

¹⁸ Ressalva deve ser feita para coletâneas conceituais produzidas por gravadoras independentes, no final dos anos 70, de artistas ligados ao movimento punk e ao pós-punk.

Sem risco no disco? O CD – suporte de fronteira

O terceiro impulso dado pela indústria fonográfica foi denso, tenso e relativamente curto – o tempo do CD. No Brasil, ocorreu na virada dos anos 80 para os 90; nos países centrais, durante a década de 80. Num mundo de rápidas e crescentes mudanças tecnológicas, não tardava que o LP como suporte passasse a receber, aos 40 anos de idade, cada vez mais críticas ao seu desempenho. Buscava-se por um suporte mais resistente, durável e de mais fácil transporte e manuseio, que superasse os riscos e ruídos, oferecesse som de melhor fidelidade e qualidade, além de elevar ainda mais a capacidade de tempo e espaço para as gravações.

Por mais que a indústria fonográfica continuasse a incrementar a renovação de seus aparatos técnicos como os chamados “três em um” (rádio, toca-discos e toca-fitas) e, mais discretamente disruptivos, os walkmans (associados às fitas K-7), os altos e baixos do mercado de discos pedia um choque, uma mudança de rumos em busca de novas chances de acumulação.

Se o LP trouxe, juntamente com as mudanças de hardware e de suporte, mudanças estéticas na maneira como o conteúdo musical era concebido e apresentado ao ouvinte, o CD transformou a base tecnológica analógica para a digital, mudando também o suporte para o registro, mas pouco alterou a forma cultural, para além do fim dos Lados A e B. O aparato técnico reproduzidor teve que ser alterado para um sistema novo e dispendioso que, pensando no caso brasileiro, demorou mais de uma década para se tornar economicamente acessível e se popularizar. Consumadas as mudanças, surgiram também os sinais de que a tecnologia digital trazia consigo fortes ameaças à preservação do próprio empreendimento fonográfico.

Autores como Rothenbuhler e Peters (1997) consideram que a existência da fonografia depende da grafia física da informação musical em determinado suporte material, sendo essa a base, muitas vezes não perceptível, das profundas relações que estabelecemos com a música gravada. Tais informações transformadas em dados numéricos e digitais teria gerado um outro produto, que não seria mais fonografia.

Em várias dimensões, o debate foi intenso e interessante. Um de seus objetos estava na principal estratégia da indústria no período - reeditar grande parte de seu catálogo em CD, fazendo migrar progressivamente a produção para o sistema digital,

lançando novos produtos apenas em CD. As comparações entre as qualidades dos dois diferentes sistemas levaram a questionamentos sobre as transposições feitas para o digital sem as necessárias adaptações técnicas que garantissem a fidelidade às gravações originais, fidelidade esta que já estaria comprometida, com a retirada dos “ruídos”.

O fato essencial: em termos artísticos, o CD apenas reiterou a forma clássica do álbum fonográfico tal como ele existia no LP, não tendo a extensão do tempo disponível para as gravações (ampliada para 80 minutos) provocado ou promovido mudanças significativas. De maneira geral, o CD não concretizou muito do que prometia, além de ser, de fato, um objeto de mais fácil transporte. Logo se percebeu que no CD, os riscos eram apenas de natureza diferente daqueles dos discos de vinil, mas inviabilizavam igualmente o seu uso. Os aparelhos reprodutores, quando apresentavam problemas no leitor de laser, não ofereciam fácil conserto. As caixas de embalagem eram um problema à parte, pouquíssimo duráveis e não recuperáveis. O novo suporte guardava ainda outra decepção: seu tamanho diminuto encolhia sobremaneira o impacto da capa e os detalhes do encarte, elementos complementares e ao mesmo tempo essenciais de comunicação no LP.

A busca de um novo impulso para o business espelhado no modelo clássico da adoção do LP surgia no momento em que a indústria fonográfica ensaiava o que veio a ser, em meados da década de 90, uma grande reengenharia em termos de gestão empresarial e modo de produção de música gravada pelas tecnologias digitais. A fragmentação e conseqüente terceirização dos estúdios, das fábricas e da distribuição física dos produtos e da transformação das empresas em escritórios de gerenciamento e marketing de produtos fonográficos (Dias, 2008, p. 184) demandaram fôlego das empresas. O movimento, verificado no caso brasileiro, pôde ser observado em vários cantos do mundo (Hesmondhalgh, 1996).

Os efeitos da reestruturação chegavam até às independentes, beneficiadas pela proliferação de estúdios e pela simplificação do processo de fabricação dos discos. Aquelas mais conceituais dos anos 80, deram lugar a pequenas empresas que atuavam em segmentos específicos do mercado; algumas firmavam contratos de distribuição com as grandes que, por seu turno, inauguravam selos com identidade própria dentro de seus quadros.¹⁹

¹⁹ O movimento foi estudado também por Vicente (2014) e por De Marchi (2016).

Justificativas apuradas no meio empresarial apontavam para a ideia de que o CD teria surgido no Brasil num momento de “crise de talento” e a substituição do catálogo de gravações feitas em vinil por reedições em CD, se mostrava como uma forma de manter o mercado aquecido.²⁰ Tais produtos e, sobretudo o lançamento de coletâneas, que abarrotaram o mercado nacional e internacional, levaram a indústria fonográfica a seus maiores patamares de lucratividade, na segunda metade dos anos 90, aqui e acolá. O desafio – ou a falta de visada prospectiva – foi o de implementar o digital nos quadros do mesmo regime de propriedade e acumulação, uma tentativa de prolongar em outras bases tecnológicas o projeto moderno que deu vida e êxito ao LP. Mas o mundo do pós-fordismo mostrou os limites da estratégia, a reengenharia operada não foi suficiente e o novo século trouxe a maior crise que se poderia imaginar para a indústria fonográfica mundial. Nesse sentido é que o CD pode ser considerado um suporte de transição ou mesmo de fronteira. Sua economia política expôs os limites de um modelo de negócios que era o único que a indústria fonográfica sabia fazer, tendo que se confrontar com panorama de crise profunda e de desafiadoras transformações.

Considerações finais – o LP no século XXI

Os momentos de maior pesadelo para a indústria, na primeira década dos anos 2000, foram também os de euforia para milhares de ouvintes, que baixavam coleções inteiras do que já tinha sido digitalizado pelas companhias com os CDs e o que passou a ser digitalizado por interessados do mais variado naipe, na livre divulgação desses conteúdos, sobretudo a partir das redes P2P. A música gravada transposta para arquivos MP3 consolidou a dinâmica do sistema na era pós-CD, tendo descentralizado radical e anarquicamente a distribuição, ativando novos circuitos, agentes e práticas de produção e recepção, além de ter promovido novas formas de escuta.

Desse complexo processo, cabe finalmente ressaltar que a música gravada em suporte digital, antes de ter simplesmente feito morrer o LP ou o CD (Perpétuo e Silveira, 2009), tem evidenciado a permanência dos álbuns fonográficos e sua contraparte, os singles, esses enquanto tais ou como faixas isoladas dos álbuns. Dito de outro modo, os

²⁰ Opinião manifestada por Luís Oscar Niemeyer, então Presidente da BMG, citado por Dias, 2008, p. 112.

álbuns e singles, uma vez consolidados como formas culturais, não precisam mais dos clássicos suportes físicos, deles se independem, constituindo-se como formas fonográficas.

A permanência e atualidade dos álbuns e singles tem grande visibilidade nos imensos arquivos disponíveis nas plataformas digitais de compartilhamento de música gravada²¹ e no mundo do streaming, em que a já imensurável diversidade musical apresenta-se essencialmente nessas duas formas fonográficas fundamentais. Dos clássicos preservados às releituras e novos lançamentos; do tempo estendido da música dos DJ's à brevidade dos abundantes singles, dos álbuns interativos ao retorno dos discos de vinil, as formas tradicionais prevalecem.

Nesse sentido é que se propõe a ideia de que o impulso trazido pelo LP nos anos 50, 60 e 70, foi definidor do destino da tradicional indústria fonográfica. A experiência de constituição de empreendimentos em contexto de grande efervescência cultural e de profundas transformações sociais, ao provocar interesse e investimentos em possibilidades artísticas da música gravada fazendo surgir produção de discos singular, ao mesmo tempo que se consolidou um negócio altamente lucrativo, marcou profundamente os rumos, as práticas e as expectativas da indústria fonográfica. Quanto mais a reestruturação capitalista muda a dinâmica das empresas, mesmo que a vida cultural se renove periodicamente em novas formas, valores, propostas, mais o tempo da fonografia do LP se distingue, não facilmente se compara. Os LPs das estantes do mundo, retratos que são da sociedade que os produziu, seguem “hibernando para fins desconhecidos”, enquanto aguardam a chance de uma segunda vida, “no diálogo maravilhoso com ouvintes solitários e perceptivos” (Adorno, 1990, p. 65-66).

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. “Opera and the long-playing record”. *October*, vol. 55, Winter, 1990, pp. 62-66.

ARRUDA, Ricardo S. **Crise no underground londrino: uma análise do Led Zeppelin IV**. Guarulhos: Dissertação de mestrado. Universidade Federal de São Paulo, 2019.

²¹ Aliás, caberia questionar se não seria a convergência das grandes gravadoras às grandes plataformas digitais evidência de um quarto impulso para o seu desenvolvimento/ recuperação, considerando inclusive a manutenção de contradições essenciais presentes nos impulsos anteriores?

BENJAMIN, Walter “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. In: **Os pensadores**: Benjamin, Habermas, Horkheimer e Adorno. 2ª ed. SP: Ed. Abril, 1983, pp. 5-28.

CHANAN, Michael. **Repeated takes**: a short history of recording and its effects on music. Londres e Nova York: Verso, 2000 (reimpressão).

CHAPPLE, Steve, GAROFALO, Reebee. **Rock e indústria: história e política da indústria musical**. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

DENNING, Michael. **Noise Uprising**: the Audiopolitics of a World Musical Revolution. Londres e Nova York: Verso, 2015.

DIAS, Marcia T. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2ª ed. SP: Boitempo Editorial, 2008.

DIAS, Marcia T. “Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, *singles* e os rumos da música gravada”. In: **Revista Observatório Itaú Cultural**: OIC, nº 13 (set. 2012). São Paulo: Itaú Cultural, 2012, pp. 63-74.

DIAS, Marcia T. A produção fonográfica da gravadora independente Baratos Afins e o rock dos anos 80. In: **ArtCultura**. Uberlândia, v.17, n.31, p.39-55, jul-dez, 2015.

DIAS, Marcia T. Antes era só o ruído. Música gravada e mundialização. **Arquivos do CMD**, Volume 8, N.1. Jan/Jun 2019.

DE MARCHI, Leonardo. **A Destruição criadora da indústria fonográfica brasileira (1999-2009)**: dos discos físicos ao comércio digital de música. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2016.

EISENBERG, Evan. **The recording angel**: music, records and culture from Aristotle to Zappa. 2ª ed. New Haven/ USA: Yale University Press., 2005.

FENERICK, J. A. e MARQUIONI, C. E. As revoluções do Álbum Branco. Vanguardismo, Nova Esquerda e música pop. In: **ArtCultura**, v. 17, n. 31, pp. 21-37. Uberlândia: jul-dez, 2015.

FENERICK, J. A. e MARQUIONI, C. E. Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band: uma colagem de sons e imagens. In: **Fênix**: Revista de História e Estudos Culturais, Janeiro/ Fevereiro/Março de 2008, vol. 5 Ano V. nº 1. Disponível em: www.revistafenix.pro.br

GARCIA, Walter. **Melancolias, mercadorias**: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil”. SP: Ateliê Editorial, 2013.

HARRIS, John. **The dark side of the moon**: the making of the Pink Floyd masterpiece. Londres, Toronto, Nova York e Sidney: Harper Perennial, 2006.

HESMONDHALGH, David. Flexibility, post-Fordism and the music industries. *In: Media, Culture and Society*. Londres: Sage Publications, vol. 18, 1996, pp.469-488.

HESMONDHALGH, David. Post-punk attempt to democratize the music industry: the success and failure of Rough Trade. *In: Popular Music*, v. 16/3. Londres, 1998.

IAZZETTA, Fernando. **Música e mediação tecnológica**. São Paulo: Editora Perspectiva/ FAPESP, 2009.

IFPI – **Global Music Report 2021. State of the industry**. Disponível em:https://www.ifpi.org/wpcontent/uploads/2020/03/GMR2021_STATE_OF_THE_INDUSTRY.pdf

KATZ, Mark. **Capturing sound: How technology has changed music**. University of California Press, 2004.

MAMMÌ, Lorenzo. “A era do disco – O LP não foi apenas um suporte, mas uma forma artística”. *In: Revista Piauí*. Rio de Janeiro: Editora Alvinegra, n.89, fevereiro de 2014, pp. 36-41.

MARTINS, Cauê. **A comercialização de fonogramas pela grande indústria fonográfica no Brasil e o esquematismo da indústria cultural (2006-2012)**. Dissertação de mestrado. EFLCH/ UNIFESP, 2013.

MOLINA, Sergio. **Música de montagem: a composição de música popular no pós-1967**. São Paulo: É Realizações, 2018.

MORELLI, Rita C. L. **Indústria fonográfica: um estudo antropológico**. Campinas/ SP: Editora da UNICAMP, Série Teses, 1991.

NEGUS, Keith. Bob Dylan’s phonographic imagination. *In: Popular Music*, Vol. 29, No. 2 (May 2010), pp. 213-227. Cambridge University Press.

ROTHENBUHLER, Eric e PETERS, John. Defining Phonography: An Experiment in Theory. *In: The Musical Quarterly*, vol. 81, n°2, Oxford University Press, 1997, pp. 242-264.

PAIANO, Enor. **Berimbau e som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60**. Dissertação de Mestrado. SP: ECA/USP, 1994.

PERPÉTUO, Irineu F. e SILVEIRA, Sergio A. (orgs.) **O futuro da música depois da morte do CD**. SP: Momento Editorial, 2009, suporte digital.

STERN, Jonathan. **The audible past**. Durham e Londres: Duke University Press, 2003.

STERN, Jonathan. **MP3: the meaning of a format**. Durham e Londres: Duke University Press, 2012.

SUISMAN, David. **Selling sounds**: the commercial revolution in american music. Cambridge, Massachusetts e Londres, Inglaterra: Harvard University Press, 2009.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

VICENTE, Eduardo. **Da vitrola ao iPod**: uma história da indústria fonográfica no Brasil. São Paulo: Alameda, 2014.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão**: Tecnologia e forma cultural. São Paulo: Boitempo Editorial e Belo Horizonte: PUC Minas, 2016.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. SP: Paz e Terra, 2008.

WIKSTRÖM, Patrik e BURNET, Robert. Same Songs, Different Wrapping: The Rise of the Compilation Album. **Popular Music and Society**, vol. 32, nº 4, outubro de 2009, p. 507-522.

***Marcia Tosta Dias** é Professora Assistente do Departamento e do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP. É autora de **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura (Boitempo, 2008, 2ª edição).