



Reconfigurações do Álbum Musical na Cibercultura¹

Leonardo ARAÚJO²
Adriana CAMARGO³

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, BA.

RESUMO

O artigo estabelece uma relação entre o desenvolvimento dos suportes de gravação sonora e o álbum musical, um dos formatos mais tradicionais de circulação da indústria fonográfica nas últimas décadas. Propomos que, mesmo com a tendência de consumir músicas de forma unitária, popularizada por suportes digitais como o MP3, o álbum permanece como principal formato de circulação da música popular massiva na cibercultura. Para reforçar esse argumento, analisaremos o projeto Álbum Virtual, da gravadora Trama, demonstrando que o advento de uma nova tecnologia não implica, necessariamente, na adoção de novas práticas culturais.

PALAVRAS- CHAVE

Álbum; Música Popular Massiva; Cibercultura; Consumo.

Introdução

“Na era dos iPods, na era dos singles, nós ainda acreditamos nos álbuns”. A declaração de Win Butler, vocalista da banda canadense de rock alternativo Arcade Fire, foi feita durante uma entrevista coletiva concedida à imprensa logo após o grupo ter conquistado o prêmio principal da 53ª edição do Grammy, o de álbum do ano, pelo disco "The Suburbs"⁴. Em uma análise superficial, a afirmação de Butler pode parecer contraditória. Ao mesmo tempo em que reconhece a consolidação de novos hábitos de escuta e de consumo musical na cultura contemporânea, o músico diz acreditar em um formato consagrado há algumas décadas pela indústria fonográfica: o álbum. Essa

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática de Comunicação Multimídia, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Graduado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia/Uesb, email: araujo.leonardo@hotmail.com.

³ Orientadora do trabalho. Professora do curso de Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia/Uesb, email: camargoap@yahoo.com.br.

⁴ A cerimônia de entrega do prêmio foi realizada no dia 13 de fevereiro de 2011, em Los Angeles. A entrevista coletiva do grupo, na íntegra, está disponível no endereço <<http://pitchfork.com/news/41559-arcade-fire-win-the-album-of-the-year-grammy/>>. Acesso em: 05 de jun. de 2011.



aparente contradição reflete a configuração da música popular massiva⁵ na chamada cibercultura⁶.

Não existem mais dúvidas de que estamos vivenciando um processo de efervescência de novas práticas musicais, de que o desenvolvimento tecnológico apresenta novas possibilidades às manifestações culturais, entre elas a música. Artistas que gravam discos em casa através do computador e divulgam seu trabalho na rede, o compartilhamento de arquivos musicais através da internet, a multiplicação de *podcastings*, a popularização de dispositivos portáteis que executam MP3, as redes sociais que aproximam bandas e público, sites e blogs especializados em música apontam, em conjunto, para esse cenário de mudanças.

Entretanto, para uma compreensão mais apurada desse contexto de reconfigurações é essencial questionar o que o que se solidifica ou se renova na cultura, evitando uma abordagem substitutiva, evolutiva e linear das práticas culturais. Como orienta Sá (2006, p.6), é necessário reconhecer que a cibercultura é, também, “um contínuo processo de inovação e reapropriação tecnológica, cujas práticas – ambíguas, múltiplas e plurais – remontam ao diálogo com boa parte da história das tecnologias da informação e da comunicação”.

A partir da sugestão de Win Butler, analisaremos no presente artigo o álbum como padrão de consumo musical na cibercultura. Segundo Janotti (2006, pag. 2), “a ideia de álbum remete ao conjunto das canções, da parte gráfica, das letras, da ficha técnica e dos agradecimentos lançados por um determinado intérprete com um título, uma espécie de obra fonográfica”. O formato, que alcançou *status* de principal produto das gravadoras a partir da década de 60, tem sua hegemonia questionada com a emergência das novas formas de disponibilização propiciadas pela distribuição digital da música e o desenvolvimento de programas de compressão, transmissão e execução de arquivos de áudio.

Entretanto, acreditamos que mesmo que o atual cenário midiático privilegie um consumo mais flexível e personalizado da música, o formato álbum ainda ocupa posição privilegiada na organização dos processos de produção, circulação e distribuição musical, mesmo no consumo via internet.

⁵ Conforme Janotti (2005, p.2), a expressão música popular massiva refere-se às expressões “que se valeram do aparato midiático contemporâneo, ou seja, das técnicas de produção, armazenamento e circulação tanto em suas condições de produção bem como em suas condições de consumo”.

⁶ Nesse contexto, o termo cibercultura é utilizado “como a forma sociocultural que emerge da relação simbiótica entre a sociedade, a cultura e as novas tecnologias de base micro-eletrônica que surgiram com a convergência das telecomunicações com a informática na década de 70” (LEMOS, 2003, p.1).

Para reforçar essa afirmação, nosso objeto de análise será o projeto *Álbum Virtual*, da gravadora Trama, uma iniciativa bastante simbólica desse cenário em que convivem novas e antigas práticas. Desde 2008, quando foi criado, o projeto possibilita que o público ouça e baixe discos inteiros de maneira legal e gratuita através de uma página na *web*. Artistas novos, como as bandas Macaco Bong e Cansei de Ser Sexy, e músicos já consagrados, como Ed Motta e Tom Zé, lançaram seus trabalhos através da plataforma virtual, mantendo as mesmas características estéticas dos álbuns lançados em suportes físicos.

Analisar a permanência do formato álbum diante do desenvolvimento dos diversos suportes fonográficos torna-se interessante, primeiramente, porque confirma a ideia de que existe uma relação de diálogo entre as diferentes mídias, conforme propõe o conceito de remediação, sintetizado por Bolter e Grusin (2000). Os autores tomam como ponto de partida a conhecida citação de McLuhan de que “o conteúdo de um meio é sempre um meio anterior” para defenderem que um meio de comunicação atua sempre em relação aos seus antecessores estabelecendo uma relação de conservação e ruptura. Segundo afirmam, a remediação é um processo característico da história da inovação tecnológica, pois toda nova mídia pode ser compreendida como uma continuidade das anteriores ao mesmo tempo em que desafia as tecnologias populares em determinada época. Lemos (2005, p.3) também chama a atenção para o real processo em curso, o de “reconfigurar práticas, modalidades midiáticas, espaços, sem a substituição de seus respectivos antecedentes”.

É esse processo que pretendemos explorar na sequência dessa discussão, estruturada em três partes. Na primeira, destacamos como o desenvolvimento dos suportes de gravação sonora exerceu influência determinante na emergência do conceito de álbum e na consolidação do formato na música popular massiva. Na segunda, discutiremos a relação entre o processo de digitalização e as novas práticas musicais, que questionam a estética do álbum. Na terceira e última parte, partiremos para o estudo de caso do projeto *Álbum Virtual*, exemplo da permanência do formato álbum como padrão de circulação musical na contemporaneidade. A opção metodológica pelo estudo de caso parte do princípio de que só assim as teorias “podem adquirir toda a espécie de atualidade sensível que possibilita pensar não apenas realista e concretamente sobre eles, mas, o que é mais importante, criativa e imaginativamente com eles.” (GEERTZ, 1978, p.33). Através de observações pontuais, é possível interpretar os novos



fenômenos e verificar a validade da discussão apresentada através do confronto com o real.

Os Suportes Fonográficos e a Emergência do Conceito de Álbum Musical

Para abordarmos a relação entre o desenvolvimento dos suportes sonoros e dos formatos fonográficos, algumas definições são necessárias. Conforme propõe Dantas (2005), suporte refere-se à determinada base material ou imaterial - fita K7, LP, CD, MP3, WAV etc - na qual a música gravada pode ser distribuída e consumida. Já um formato musical é resultado da “articulação entre forma, o meio e o modo de expressão, e estabelece uma relação direta com o campo da recepção”. O *single*, a canção, o EP e o álbum são alguns exemplos de formatos fonográficos.

A partir dessa delimitação conceitual, cabe reconhecer que assim como nos demais atos comunicacionais, nas práticas culturais ligadas à música popular massiva, os suportes desempenham um papel fundamental na configuração dos conteúdos, ou seja, dos formatos. Duas perspectivas embasam essa nossa afirmação. A primeira delas surge no início dos anos 90, com os estudos desenvolvidos por Hans Ulrich Gumbrecht, na Universidade de Stanford. Trata-se da teoria das materialidades, segundo a qual todo ato de comunicação exige a presença de um suporte material para efetivar-se e a materialidade do meio de transmissão influencia e até certo ponto determina a estruturação da mensagem comunicacional. A segunda perspectiva vem do já citado McLuhan e sua célebre frase “o meio é a mensagem”, na qual o autor também reconhece a influência dos suportes materiais sobre o conteúdo da mensagem. Com essas breves considerações, queremos enfatizar que o lançamento de gravações musicais em álbuns é uma prática relacionada ao aperfeiçoamento das tecnologias voltadas ao consumo da música.

Foi com a possibilidade de reproduzir a música, iniciada a partir da invenção do gramofone em 1888, e da descoberta da gomalaca como material para a fabricação de discos, que se iniciou o consumo massivo dos suportes de gravação. A partir daí, nasce a indústria fonográfica, que tem na música seu principal produto de comercialização.

Com a descoberta e uso do vinil como material para fabricação e gravação de discos, surgiram dois novos suportes: o disco de 45 rpm (rotações por minuto) e o *long play* (LP). O primeiro deles, lançado pela RCA, trouxe consigo o formato conhecido como compacto ou *single*. Suas limitações técnicas permitiam a gravação de apenas



uma música de cerca de três minutos em cada lado. Por conta dessa característica, o suporte possui uma estreita relação com a consolidação do formato canção⁷ que se tornou dominante como padrão cultural da música popular massiva.

Entretanto, a trajetória do álbum, tal como o conhecemos ainda hoje, está ligada ao LP, também conhecido como o disco de vinil de 12 polegadas e 33 1/3 rpm, lançado em 1948 pela Columbia Records. O suporte, com capacidade para armazenamento de 20 minutos de áudio em cada lado, ocasionou uma mudança na forma como os músicos concebiam e apresentavam seus trabalhos.

Com o LP, a composição de canções deixou de ser uma limitação de ordem tecnológica relacionada a capacidade dos primeiros suportes de gravação, pois se tornou possível prolongar as faixas. Apesar disso, a maioria das canções manteve a duração média definida anteriormente, que facilitava a inclusão das gravações na programação das rádios.

No início, os dois artefatos midiáticos, o disco de 45 rpm e o *long play*, conviveram no mesmo cenário, ainda que consumidos por públicos distintos. O 45 rpm, suporte mais barato, era utilizado pelas gravadoras para apresentar novos artistas, especialmente os pertencentes à música rock. Os compactos eram consumidos por jovens interessados nos *hits* do momento, caracterizando, ao menos num primeiro momento, um produto efêmero, descartável. Em paralelo, artistas consagrados de jazz e música erudita privilegiavam o *long play*, suporte mais caro e, portanto, destinado ao público adulto e de maior poder aquisitivo. Como afirma Sá (2009, p. 58),

O LP ganha legitimidade, inicialmente, a partir de sua associação com a música “boa”, “séria”, vista como “de qualidade” – a música clássica e outros gêneros “adultos”, por exemplo. Já o de 45rpm deve a sua importância por ser a modalidade preferida para a divulgação dos sucessos comerciais do pop-rock, tornando-se um importante meio para a distribuição de singles com a música de trabalho junto ao rádio e televisão (Magoun, 2002; Millard, 2002; Keightley, 2004; Shuker, 1999). Mas é ao longo da década de 1950, a partir do formato do álbum, que o par de artefatos toca-discos e disco adquire legitimidade cultural efetiva, tornando-se central para a mediação da música popular-massiva.

A transformação do LP em padrão para os lançamentos da indústria fonográfica está relacionada às novas práticas culturais possibilitadas pelo suporte. O álbum,

⁷ “Uma canção é uma peça cantada, em formas de estrofes e refrões que se repetem. Sua duração média é de, mais ou menos 3 minutos, o que está diretamente ligado à capacidade de seus suportes no momento em que ela se desenvolve tecnicamente” (Dantas, 2005).



entendido como um produto fechado, com canções interligadas, com duração de cerca de 40 minutos com lado A e lado B e acompanhado de capas, encartes, textos apresentando o artista, ficha técnica, agradecimentos e um título, lançados por um determinado grupo ou intérprete, é fruto das características desse artefato.

Para Keightley (2004), o disco atingiu sua hegemonia dentro da cultura popular massiva da música, pois apresentava algumas vantagens, tanto para a indústria fonográfica quanto para os ouvintes, em relação aos outros modelos de comercialização utilizados. O LP era menos sujeito ao consumo efêmero e sazonal do que os compactos e sua comercialização em catálogo garantia lucros constantes, de longo prazo. Do ponto de vista do consumidor, o álbum passou a ser percebido como um “um repositório da cultura musical”, que poderia ser consumido como os livros, por exemplo. Além disso, dificilmente compra-se um álbum para ouvir uma vez só e por isso esse formato fonográfico tornou-se objeto preferencial dos ouvintes mais especializados, que buscavam desenvolver um escuta intensiva.

Inicialmente, os artistas de maior sucesso gravavam os chamados “discos cheios”, reunindo *singles* e mais algumas canções de menor interesse. Gradativamente, esse modelo começou a ser subvertido pelos próprios artistas. Com mais tempo disponível, eles tinham liberdade de criar além dos 3 minutos de uma canção pop. Surgiram então os álbuns conceituais, obras de arte divididas em faixas, mas que buscavam estabelecer uma unidade discursiva. Em 1967, por exemplo, o grupo inglês The Beatles lançou um disco nesses moldes iniciando uma nova fase de sua carreira e contribuindo para a consolidação do conceito de álbum, como aponta Cardoso Filho (2010, p. 39):

O divisor de águas na trajetória da banda é, exatamente, o disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de 1967, ano em que os Beatles praticamente se reinventaram. Trata-se de um dos primeiros álbuns temáticos do Rock. Ou seja, as músicas estavam unificadas por um tema instrumental que concediam as canções uma sequência específica. A partir desse disco, há a consolidação do formato álbum como predominante no modelo popular-massivo. As canções juvenis que marcavam a fase do *yeah, yeah, yeah* e da *beatlemania* foram deixadas de lado, em favor de composições mais líricas e experimentais, que expressavam sentimentos individuais. As músicas também incorporavam novos instrumentos e tecnologias de gravação (como a cítara indiana e o uso de duas mesas de gravação de 4 canais) de modo a conceder unidade ao disco.

Inspirado na iniciativa dos Beatles, no ano seguinte a banda The Who lançou a ópera-rock Tommy, um disco extenso que, ao longo de mais de 75 minutos, contava a



história de um inglês surdo e mudo que se torna um ícone messiânico. No Brasil, vale destacar o lançamento do disco *Tropicália ou Panis et Cirsencis*, em 1968, como um marco na consolidação do formato no país. O LP, que reunia Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Nara Leão e Os Mutantes, foi uma espécie de manifesto estético do movimento tropicalista e se aproximava dos álbuns conceituais lançados pelos Beatles e pelo The Who.

Jambeiro (1975) faz uma consideração importante sobre o processo de criação dos álbuns. Segundo o autor, trata-se de um trabalho coletivo que envolve uma equipe de compositores, músicos, intérprete, produtor artístico, que decidem os arranjos, composições, a arte da capa, as canções e a ordenação delas no disco. Com o surgimento da estética do álbum, os discos passam a serem vistos como obras de arte por causa da durabilidade, da arte associada da capa, da promessa de fidelidade, além de serem objetos passíveis de coleção (DE MARCHI, 2005).

Após os discos em vinil, a música circulou através de outros suportes, com destaque para a fita K7, que adquiriu certa popularidade. No entanto, o LP continuou liderando as vendas no mercado da música até a popularização do suporte digital.

O MP3 e as Novas Formas de Consumo da Música

Apesar de apresentar inúmeras vantagens tecnológicas (menor tamanho, capacidade de armazenar mais de 75 minutos de música e maior fidelidade de gravação), o *compact disc* (CD), lançado em 1983, manteve os padrões de consumo ligados ao álbum. Logo após seu lançamento, o suporte foi bastante utilizado para a regravação e remasterização de *long plays*.

Com o CD, a música continuou sendo consumida de forma agrupada a partir de algum critério de semelhança e os elementos gráficos e informações que acompanhavam o LP permaneceram praticamente inalterados. A única mudança foi que com o novo suporte não era mais necessário a “troca de lado” dos discos. Como propõe Dantas (2005), essa continuidade desmistifica a suposição de que cada novo suporte midiático traria, necessariamente, a existência de um novo formato.

No entanto, com o aperfeiçoamento dos suportes digitais esse modelo começou a ser questionado. O advento do MP3 pode ser considerado um catalisador dessas mudanças. O suporte surgiu na década de 1990 como mais um arquivo digital usado “para facilitar a troca de informações pelas tecnologias em rede” (DE MARCHI,



2005:14). Com o passar dos anos, percebeu-se como esse tipo de arquivo era funcional para o envio de música pela internet. E foi através do crescimento das redes “par-a-par” (*peer-to-peer*)⁸, que o MP3 começou a ser divulgado, utilizado e compartilhado, passando a ter influência em âmbito global. Atualmente, basta ter acesso à internet, para fazer de forma simples o *download* gratuito⁹ de uma imensa coleção de músicas em MP3. Dessa forma, a distribuição de fonogramas deixou de ser dependente dos suportes físicos.

Para se ter noção do número de pessoas que rapidamente aderiram ao *download*, estima-se que, só “em 2004, existiam 870 milhões de arquivos de música circulando na internet” (IFPI, 2005 apud Herschmann, 2007:115). Esse número subiu para 885 milhões no ano seguinte, segundo a Associação Brasileira de Produtores de Discos/ABPD. Aliados à questão da grande disponibilidade do MP3, a mobilidade e a portabilidade do formato foram outros fatores que contribuíram para a crescente aceitação e consumo de músicas nesse tipo de suporte.

No entanto, com o acesso digital e a possibilidade de *downloads*, o suporte fonográfico físico “torna-se apenas uma tecnologia para armazenamento de informação, não é mais um símbolo cultural em si, como um LP” (DE MARCHI, 2005). Como pontua o autor, o sucesso do MP3 estabeleceu novas práticas na cultura musical. Os hábitos de escuta mudaram: a música tornou-se onipresente nos mais variados ambientes e situações por meio de *players* digitais, celulares, PDAs, *laptops* etc. Diversos estudos apontam que o MP3 rompe com a estética do álbum e reflete uma volta ao formato *single*.

O MP3 vem mudando bastante a forma de se lidar com as canções. A partir desse formato digital, o consumo de músicas dentro de um álbum está sendo substituído pela preferência por um consumo por unidade. Em outras palavras, as pessoas parecem não querer mais ter de pagar por uma sequência de canções imposta previamente, como acontece em um CD, representando assim uma negação à ditadura do álbum comercial (CARVALHO E RIOS, 2009, p.76).

Muitos são os artistas que vêm produzindo e distribuindo suas músicas unitariamente, para serem baixadas no computador ou celular. Segundo o jornalista

⁸ Trata-se de uma rede descentralizada na qual cada computador tem acesso direto a determinados arquivos designados e armazenados em outras máquinas ligadas à internet.

⁹ Não cabe, aqui, discutir a questão legal da troca de músicas pela internet, mesmo porque isso envolve diversos assuntos que renderiam outro artigo. O ponto importante a ser analisado no momento são os fatores que influenciaram a popularização do MP3.



Arthur Dapieve, em matéria publicada na Revista Bravo¹⁰, essa é uma das tendências musicais anunciadas para o século XXI. Dapieve também defende que cada vez mais os artistas deixarão de pensar suas obras dentro de um conceito de álbum e passarão a pensá-las música a música, num retorno ao formato *single*.

É inegável que o MP3 vem mudando bastante a forma de lidar com as canções. O suporte possibilita a revalorização da música por unidade, escolhida uma a uma, que pode ser compilada de forma livre e fácil, da maneira que o ouvinte preferir. Entretanto, é preciso considerar que o álbum ainda permanece como principal formato utilizado para lançamentos musicais mesmo através de novos suportes. Como afirma Gambaro e Souza (2009, p.6), “se essa unidade artística da obra fonográfica permanece, mesmo sem o suporte material do disco, isto ocorre por garantir legitimidade ao artista diante do seu público. O conceito de álbum, portanto, ainda existe ligado a essa perspectiva de obra fonográfica”.

Diversos lançamentos musicais recentes, feitos em MP3, demonstram que o álbum continua sendo visto como o formato mais adequado para organizar os produtos da indústria fonográfica, transmitir um conceito musical e contribuir na consolidação da carreira do artista. Em 2007, a banda The White Stripes lançou seu sexto álbum de estúdio, *Icky Thump*, de forma inusitada. O grupo comercializou dois modelos de *pen drives* (dispositivo para armazenamento de dados) personalizados, com todas as faixas do álbum em formato digital. A mesma ideia foi seguida pela cantora Lady Gaga, em 2009, que também colocou em um *pen drive* personalizado todas as músicas e a arte gráfica do seu álbum, o *The Fame Monster*. O grupo britânico Radiohead disponibilizou em 2007, o disco *In Rainbows* para *download* pela *web*, num sistema que permitia que cada ouvinte pagasse o quanto quisesse pelo álbum. “Não se comprava faixa por faixa, o que indica a proposta de *In Rainbows* como uma obra fechada, que deveria ser ouvida integralmente” (CARDOSO FILHO, 2008).

Do ponto de vista dos ouvintes, a comunidade do Orkut “Discografias” é icônica, pois conseguiu reunir cerca de 921 mil internautas¹¹ que privilegiavam o consumo de música no formato álbum.

Entre as principais regras da comunidade está a exigência de postar no mínimo quatro músicas por vez, o que seria um EP, disco promocional

¹⁰ *Qual o futuro da música?* Por Arthur Dapieve. Revista Bravo, março de 2009.

¹¹ Essa quantidade de membros foi registrada no dia 16 de março de 2009. “Discografias” funcionou ao longo de cinco anos como uma plataforma para trocas gratuitas de álbuns em MP3.



ou faixas bônus. Ao fazer tal restrição, os moderadores reafirmam o interesse em promover uma rede de trocas musicais apoiada no formato álbum. A própria imagem da comunidade (uma estante organizada com vários discos de vinil) sugere que o objetivo ali é construir uma discoteca virtual em continuidade com as coleções de discos iniciadas com o long-play (CHAGAS E SÁ, 2011, p. 111).

Em outros modelos de audição pela Internet, como é o caso da Radio Uol, toda organização também é feita através dos álbuns, existindo inclusive a possibilidade de ver a capa e ler as letras das canções. Os aparelhos de reprodução de MP3, como os iPods ou mesmo outros *players* digitais, oferecem a opção de organizar as canções por álbuns. A seguir passaremos à análise das dinâmicas e características do projeto Álbum Virtual, da gravadora Trama, iniciativa que reforça os exemplos já apresentados, mostrando como o álbum musical se revitaliza na cibercultura.

Álbum Virtual: Um Estudo de Caso

Fundada em 1998, por João Marcello Bôscoli e os irmãos Cláudio e André Szajman, a gravadora Trama se firmou no cenário brasileiro tendo como princípios revelar novos talentos da música brasileira e resgatar a carreira de artistas deixados de lado pela mídia. Em um manifesto divulgado no site da gravadora¹², os presidentes apresentam uma carta de intenções da Trama, com suas crenças e propostas. O documento chama a nossa atenção por demonstrar uma percepção apurada da relação entre música e tecnologia.

No manifesto, os dirigentes da gravadora afirmam que novas e tradicionais tecnologias criam novas maneiras de trabalhar, produzir, pesquisar, ver e ouvir. Além disso, reconhecem que a tecnologia digital é a maior difusora de música da história da humanidade, convergindo divulgação e consumo em tempo real. Entre os propósitos da Trama, é apontado o desejo de utilizar a tecnologia digital como facilitadora da prospecção artística, da criação, produção, interação, promoção e distribuição de música.

Com base nesses princípios e, propondo-se a inovar, a Trama criou em 2007 um modelo inédito no mundo chamado Download Remunerado. As bandas se cadastram no

¹² O manifesto está disponível no endereço < <http://trama.uol.com.br/noticias/index.jsp?id=9385>>. Acesso em: <5 de jul. de 2011.



site Trama Virtual (<http://tramavirtual.uol.com.br/>), disponibilizam suas músicas e a cada *download* feito de graça pelo público, o artista recebe uma quantia em dinheiro¹³.

Mas foi apenas em 2008, que a gravadora desenvolveu o projeto Álbum Virtual, um site onde são disponibilizados álbuns inteiros, em MP3¹⁴. A dinâmica do projeto é simples: um patrocinador financia a produção e divulgação de um disco em troca de publicidade; o artista produz o álbum e lança no site Álbum Virtual; e o público, por sua vez, pode acessar a página e fazer o *download* ou ouvir o disco de maneira legal e gratuita.

O projeto Álbum Virtual teve início com o lançamento de Danç-Êh-Sá ao Vivo, de Tom Zé. Desde então, o projeto vem oferecendo ao público um cardápio musical amplo, que valoriza a diversidade cultural. Já foram lançados doze discos: Artista Igual Pedreiro, Macaco Bong; Donkey, Cansei de Ser Sexy; Chapter 9 e Piquenique, Ed Motta; C_mpl_te, Móveis Coloniais de Acaju; Calavera, Guizado; Sunga, Holger; Do seu amor, primeiro é você quem precisa, Gustavo Telles e Os Escolhidos; MP3 - Música Popular do 3º Mundo, Rael da Rima; Na Cidade, Pata De Elefante; Festival De Emboladas, Caju & Castanha; e Desplugado, Autoramas.

A gravadora Trama registrou, até dezembro de 2009, 40 mil *downloads* do disco da banda Móveis Coloniais de Acaju, disponibilizado via Álbum Virtual, o que equivalente a um total de 480 mil músicas. A quantidade expressiva de *downloads* confirma que o consumo de música, tendo como referência o formato álbum, tem um grande número de adeptos ainda que na internet esse álbum não seja necessariamente associado a um suporte físico como nas décadas anteriores em que o CD e o vinil foram hegemônicos.

O acesso ao acervo do Álbum Virtual é fácil. É só entrar no endereço <<http://albumvirtual.trama.uol.com.br/lancamentos>> e clicar no ícone da capa do disco escolhido. Uma tela irá se abrir mostrando o álbum da banda e uma barra superior com todas as funcionalidades que podem ser utilizadas.

Para fazer o *download* de qualquer um dos discos é necessário estar cadastrado no site e efetuar *login*. Tal procedimento permite que a Trama conheça os hábitos de consumo dos internautas que acessam o Álbum Virtual. Antes de fazer o *download* do

¹³ O Download Remunerado apresenta um patrocinador cujo valor destinado ao site, é distribuído aos artistas de acordo com o número de *downloads* efetuados pelo público. A remuneração acontece por faixa e os artistas recebem o dinheiro sempre que o valor dos *downloads* atingirem o teto mínimo de 50 reais.

¹⁴ Um ano após a empresa de tecnologia Apple lançou o Apple LP, iniciativa que segue uma dinâmica semelhante a do Álbum Virtual. A diferença é que, ao contrário do projeto da Trama, o acesso ao conteúdo é pago. Atualmente, existem outros projetos do tipo, como é o caso do Compacto.Rec, do Circuito Fora do Eixo.



álbum é obrigatório acompanhar, durante 10 segundos aproximadamente, uma mensagem do patrocinador.

Não é permitido baixar apenas uma faixa, só o álbum completo. Ao fazer tal restrição, tanto a gravadora quanto os artistas que participam do projeto revelam o interesse em incentivar o consumo musical a partir da estética do álbum e reafirmam a relevância do formato. O próprio nome do projeto sugere que o objetivo é dar continuidade a um padrão de consumo iniciado com o *long play*.

Além das canções em MP3, o pacote para *download* é composto por capa, contracapa e encarte, em pdf, com os mesmos elementos (fotos, letras das músicas, ficha técnica, agradecimentos) consolidados com o LP e o CD. Isso deixa claro que o desenvolvimento dos artefatos midiáticos, tende a conservar, em maior ou menor grau, as características estéticas e as lógicas de organização dos conteúdos.

Reconhecendo a convivência de diversos padrões de escuta na contemporaneidade, os álbuns do projeto são disponibilizados sem *Digital Rights Management/DRM*, ou seja, sem nenhum tipo de restrição contra cópias. Isso permite que após o *download* as músicas sejam armazenadas no computador, copiadas para um CD, *pen drive* ou qualquer outra mídia. Além disso, o arquivo transferido traz uma série de facilidades para quem quiser, por exemplo, transferir as músicas direto para o iPod ou iTunes. O lançamento através da plataforma virtual não exclui a possibilidade do álbum ganhar versões em outros suportes. A maioria dos artistas que participaram do projeto não deixaram de publicar os conteúdos em vinil, CD ou DVD, entendendo esses suportes como complementares e não excludentes.

Quem optar por não baixar o disco pode desfrutar da obra fonográfica no próprio site. Através de uma interface amigável, o Álbum Virtual possibilita que o público “mexa no Cd”, simulando a experiência com o suporte físico no ambiente virtual: é possível ver a capa, a contracapa, folhear o encarte, retirar o CD da embalagem e colocá-lo para tocar, em *streaming*¹⁵. Um *player*, com todos os comandos característicos de qualquer aparelho de reprodução sonora, permanece na parte superior da página e possibilita adiantar as faixas, voltar para a música anterior ou interromper a execução.

Utilizando as potencialidades da internet, alguns álbuns lançados através do projeto oferecem ao público o acesso a conteúdos extras, como vídeos, fotos e faixas

¹⁵ O streaming é uma tecnologia que permite que determinado conteúdo seja transmitido em tempo real. Nesse contexto específico, o usuário pode ouvir as canções sem ter que esperar o download total do arquivo.

bônus. Além disso, é possível ler o *release* de apresentação do disco e através de um link ser direcionado à página do artista na web.

Considerações finais

A breve análise do projeto *Álbum Virtual*, da gravadora Trama, contribui para evitar um diagnóstico determinista no qual os atuais hábitos de escuta e de consumo musical seriam justificados exclusivamente pelo uso dos suportes técnicos disponíveis, implicando numa equação simplista que relaciona discos de vinil e CDs à escuta de álbuns e o MP3 *player* à escuta de *singles*.

O *Álbum Virtual* torna esse diagnóstico complexo ao revelar que conservar a ordem das músicas e consumi-las tal como o artista/ produtor a definiu no processo de gravação ainda se revela um ritual valorizado por um número expressivo de pessoas, contrariando a tendência de consumir fonogramas individuais que tanto caracteriza a plataforma digital em suas infinitas possibilidades de recombinação.

É preciso esclarecer que, como foi demonstrado ao traçar o percurso do desenvolvimento dos suportes fonográficos, não estamos negando a influência do suporte e sua materialidade no comportamento social e, portanto, nos hábitos de consumo de música. Afinal, concordamos que o *single* é um padrão de consumo em ascensão que caminha para sua cristalização como formato hegemônico e isso se deve em grande parte ao uso de novos artefatos, como os *players* digitais. Apenas buscamos relativizar essa transformação, apontando como as atuais práticas de consumo de música são forjadas no cruzamento entre novas tecnologias e referenciais culturais anteriores. Como observamos na história do desenvolvimento fonográfico, cada novo suporte dialogou com o anterior, mantendo determinados formatos não necessariamente por limitações técnicas, mas por uma conservação estética: ao substituir o vinil como suporte hegemônico, o CD aboliu a divisão de músicas entre lado A e lado B, ao mesmo tempo em que manteve a mesma quantidade de faixas (cerca de 12 músicas por álbum) e de duração (cerca de 40 minutos) apesar da capacidade do CD (75 minutos) ser superior à do vinil.

Hoje, com a digitalização da música, é possível identificar um novo processo de remediação: apesar de distribuída e consumida numa plataforma favorável à escuta numa ordem aleatória das faixas, muitos ouvintes ainda adquirem, armazenam e escutam músicas tendo o formato álbum como padrão, conservando tanto a ordem das



faixas, quanto a relação afetiva com a arte do disco. Os discos lançados no Álbum Virtual seguem um padrão de organização equivalente ao do LP e do CD, e vêm acrescidos de arquivos gráficos como capa e encarte. Entendemos que nesse caso o álbum lançado virtualmente remedia o álbum físico em um duplo processo de renovação e continuidade das práticas de escuta musical.

O estudo demonstrou que a estética do álbum está há muito tempo influenciando os padrões de produção e consumo musical e se revigora na cibercultura. Dessa forma, compreendemos que as práticas sociais não mudam no mesmo ritmo que a tecnologia. E, muitas vezes, é a própria tecnologia que vem trazer de volta certas práticas: com o constante aumento da velocidade de conexão, ao invés de baixar músicas, muitos usuários passaram a baixar álbuns completos, inclusive com os arquivos das imagens da capa e do fundo. Ao invés de identificar o fim do álbum, percebemos com essa análise a migração do formato para outros suportes.

Referências

BOLTER, J. D; GRUSIN, R. **Remediation: Understanding New Media**. Massachussets: MIT Press, 2000.

CARDOSO FILHO, J. **Práticas de escuta do rock: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação**. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. **Algum lugar além do arco-íris: escuta musical nas fragmentárias estruturas da Web**. Belo Horizonte: UFMG, 2008. Disponível em: <www.fafich.ufmg.br/cis/pdfs/pontogris/CARDOSOFILHO_jorge.pdf> Acesso em: 02 de abr. de 2011.

CARVALHO, A. T.; RIOS, R. O MP3 e o fim da ditadura do álbum comercial. In: PERPETUO, I.F.; SILVEIRA, S.A (Orgs). **O futuro da música depois da morte do CD**. São Paulo: Monumental Editorial, 2009.

CHAGAS, J.; SÁ, S.P. Discografias – Mediações musicais em uma discoteca coletiva. In: JANOTTI JR, J. S.; LIMA, T. R.; PIRES, V. A. N. (Orgs.). **Dez anos a mil: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet**. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

DANTAS, D. F. **MP3, A Morte do Álbum e o Sonho De Liberdade da Canção?**. 2005. Disponível em: <<http://gepicc.ufba.br/enlepicc/pdf/danilofragadantas.pdf>> Acesso em: 17 de fev. de 2011.



DE MARCHI, L. **A Angústia do Formato: uma história dos formatos fonográficos.** 2005. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/e-compos>>. Acesso em: 17 de fev. de 2011.

GAMBARO, D. ; SOUZA, B. E. P.. **O fim do disco e a mutação identitária da obra musical: reflexões sobre a sobrevivência do artista perante a queda do CD.** 2009. Disponível em : < [http://www.musimid.mus.br/5encontro/misc/pdfs/BrunoE% 20e% 20DanielGambaro.pdf](http://www.musimid.mus.br/5encontro/misc/pdfs/BrunoE%20e%20DanielGambaro.pdf) > . Acesso em: 25 de jun. de 2011.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

HERSCHMANN, M. **Lapa: cidade da música.** Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2007.

JAMBEIRO, Othon. **Canção de massa: as condições de produção.** São Paulo: Pioneira, 1975.

JANOTTI JR., J. S. **Música Popular ou Música Pop? Trajetórias e Caminhos da Música na Cultura Mediática.** 2005. Disponível em: <<http://www.rp-bahia.com.br/biblioteca/pdf/JederJanotti.pdf>>. Acesso em: 10 de abr. de 2011.

_____. Por uma análise midiática da música popular massiva. Uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. **UNirevista** , p.1-11, vol.1, n. 3, jul. de 2006. Disponível em: < http://www.unirevista.unisinos.br/pdf/UNirev_Janotti.PDF>. Acesso em: 12 de jul. de 2010.

KEIGHTLEY, K. “Long Play: adult-oriented popular music and the temporal logics of the post-war sound recording industry in the U.S.A. In: **Media, culture & society**, vol. 26, 375-391. London: New Delhi, 2004.

LEMOS, A. **Cibercultura: alguns pontos para compreender a nossa época.** 2003. Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/cibercultura.pdf>>. Acesso em: 20 de jun. de 2011.

_____. **Ciber-cultura-remix.** 2005. Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/remix.pdf>>. Acesso em: 20 de jun. de 2011.

SÁ, S. P. Quem media a cultura do shuffle? Cibercultura, Mídias e Cenas Musicais. **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia**, Porto Alegre, n. 15, p. 5-11, jul. de 2006.

_____. “O CD Morreu? Viva o Vinil!”. In: PERPETUO, I.F.; SILVEIRA, S.A. **O futuro da música depois da morte do CD.** São Paulo: Monumental Editorial, 2009.