



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO

O VINIL NÃO ESTÁ MORTO

Documentário sobre colecionadores de discos de vinil em Campo Grande

AMANDA FERREIRA MUNHOZ DA SILVA

Campo Grande
NOVEMBRO/ 2024

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário - 79070-900 - Campo Grande (MS)
(67) 3345-7607 – jorn.faalc@ufms.br – <https://jornalismo-faalc.ufms.br> – www.ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



O VINIL NÃO ESTÁ MORTO

Documentário sobre colecionadores de discos de vinil em Campo Grande

AMANDA FERREIRA MUNHOZ DA SILVA

Relatório apresentado como requisito parcial para aprovação na Componente Curricular não Disciplinar (CCND) Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do curso de bacharelado em Jornalismo da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Orientador(a): Prof. Dr. Júlio Carlos Bezerra

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário - 79070-900 - Campo Grande (MS)

(67) 3345-7607 – jorn.faalc@ufms.br – <https://jornalismo-faalc.ufms.br> – www.ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



ATA DE DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Título do Trabalho: “O vinil não está morto”

Acadêmica: Amanda Ferreira Munhoz da Silva

Orientador: Júlio Carlos Bezerra

Data: 29/11/2024

Banca examinadora:

1. Mário Luiz Fernandes
2. Ana Carla Loureiro

Avaliação: (x) Aprovado () Reprovado

Parecer: A banca sublinha a originalidade e pertinência do tema, bem como a qualidade do produto final, e recomenda sua veiculação na TV Universitária.

Campo Grande, 29 de novembro de 2024.

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Julio Carlos Bezerra, Professor do Magisterio Superior**, em 29/11/2024, às 15:44, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Laura Seligman, Coordenador(a) de Curso de Graduação**, em 29/11/2024, às 15:46, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufms.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5246883** e o código CRC **5B2BC356**.

COLEGIADO DE GRADUAÇÃO EM JORNALISMO (BACHARELADO)

Av Costa e Silva, s/nº - Cidade Universitária

Fone:

CEP 79070-900 - Campo Grande - MS

Referência: Processo nº 23104.016982/2024-74

SEI nº 5246883



AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha avó, Zulmira, que esteve ao meu lado em todos os momentos da minha vida. Desde a infância em que me acompanhava até a escolinha, até as noites em que me esperava, com o coração cheio de carinho, para abrir o portão de casa quando eu chegava da faculdade, por vezes já tarde, quase à noite. A ela, dedico este projeto. Esta conquista não é apenas minha, mas um fruto do nosso caminho compartilhado, das suas renúncias e do seu amor incondicional.

Agradeço profundamente à minha família, em especial à minha mãe, Elisangela, por me ensinar a ser, ao mesmo tempo, independente e afetuosa. Sua vida foi marcada por desafios e superações, e foi através dessas lutas que me ensinou a ser forte, a valorizar o que realmente importa e a discernir o que merece minha dedicação. E é claro, agradeço aos meus gatos! Naruto e Salem (*In Memoriam*), mamãe ama vocês.

Agradeço aos meus amigos da UFMS: Andrella, Beatriz, Biel, Carol, Ciel, Emily, Fer, Gustavo, Igor, Isabelle, João Vitor, João Victor, Kadu, Lino, Lucas, Metran e José Eduardo. Sem as risadas, os encontros e os momentos de troca e cumplicidade, nem este projeto, nem toda a minha carreira acadêmica teria o mesmo significado. Vocês tornaram cada desafio mais leve e cada conquista ainda mais especial.

Agradeço ao meu orientador, Prof^o Doc. Júlio, pela excelência profissional e afetiva, qualidades que sempre admirei em suas aulas. Desde o início do curso, percebi o potencial de ser meu orientador. Sou grata pela paciência, pelas orientações no desenvolvimento do trabalho e nas escolhas, e pelo apoio nos momentos de dificuldade. Sua orientação foi essencial para o meu desenvolvimento.

Por fim, agradeço imensamente ao Boloro, Chico, Dora e Samambaia, pelo tempo e pela oportunidade de conhecer suas histórias. Vocês são a essência deste projeto. Agradeço por me receberem em seus lares, onde cada palavra compartilhada foi fundamental para a nossa troca e vivência. A música é o elo que nos uniu, sendo a nossa mais poderosa forma de comunicação.



SUMÁRIO

Resumo	6
Introdução	7
1. Atividades desenvolvidas	13
1. Execução	14
1.1. Filmagens	16
1.2 Edição	19
1.3 Dificuldades encontradas	23
1.4 Objetivos alcançados	24
2. Suportes teóricos adotados	26
2.1 Fonógrafos e cilindros	26
2.2 Fita cassete e LPs	27
2.3 CDs e novas tecnologias	30
2.4 Qualidade musical	32
2.5 Ecologia dos meios	36
2.6 Documentário	38
3. Considerações finais	44
4. Referências	47
5. Apêndice	49
5.1 Pôster do documentário	49
5.2 Roteiro	51



RESUMO

“O Vinil não está Morto” é um documentário que explora os aspectos sociais, culturais e pessoais da subcultura dos colecionadores de discos de vinil em Campo Grande. O projeto analisa as características dessa comunidade local, destacando a história e o surgimento do interesse pelos discos de vinil na cidade. O documentário visa entender o que motiva os colecionadores a continuarem ouvindo vinil na atualidade, em um cenário dominado pelas plataformas de streaming. Além disso, são abordados os desafios de manter uma coleção de discos, incluindo aspectos técnicos como agulhas, suportes, capas, encartes e preços.

PALAVRAS-CHAVE: documentário; vinil; música; colecionadores; jornalismo; audiovisual



INTRODUÇÃO

Os discos de vinil desempenharam um papel crucial na história da indústria fonográfica, ao serem responsáveis por introduzir o conceito de álbum musical, impulsionando assim um consumo em larga escala no mercado da música. A partir dos anos 1980, houve uma ampliação significativa na comercialização dos discos de vinil, estendendo-se não apenas às lojas especializadas, mas também às grandes empresas de hipermercados e redes de varejo, o que resultou em uma redução no custo de consumo. No entanto, com o surgimento do CD (compact disc) na mesma década e sua massificação nos anos 90, juntamente com o aumento da pirataria e o uso da fita cassete, o mercado do vinil entrou em crise (DE MARCHI, 2005).

Durante décadas, o formato dominante na indústria musical foi a goma-laca, que girava a 78 rpm e era usado por artistas e regências para distribuir suas obras diretamente ao público residencial. Em 1888, Thomas Edison introduziu o fonógrafo, um pioneiro nas capacidades de gravação, enquanto Emile Berliner fundou a Phonograph Company em 1884 e em 1888 desenvolveu o fonógrafo, que permitia gravar e reproduzir som a partir de um disco compacto. Estas técnicas tornaram-se os principais métodos de gravação e reprodução fonográfica da época.

Estes avanços marcaram o início da era do armazenamento musical e da reprodução mecânica do som em cilindros e discos, privatizando a experiência musical e integrando-a no ambiente doméstico.

Na década de 1940, as principais gravadoras americanas, como a *Columbia Records* e a *Victor RCA*, iniciaram o desenvolvimento de novos formatos de discos que permitissem maior capacidade de gravação e melhor qualidade de som. Esses esforços resultaram no surgimento do vinil como material principal, que deu origem ao nome pelo qual é conhecido atualmente. Em 1948, a *Columbia* introduziu o formato LP (Long



Play). Esta inovação marcou o início da era dos álbuns¹, permitindo aos músicos uma maior liberdade de tempo e organização das faixas, tornando-se rapidamente popular.

Nos anos seguintes, o vinil consolidou-se como o formato dominante para a maioria dos artistas e bandas, muitos dos quais continuam a ser referências na música contemporânea.

No Brasil, os discos de vinil se destacaram como o principal meio de distribuição de música gravada a partir da década de 1950, após investimentos das gravadoras RCA Victor e Continental em qualidade de produção e tecnologia. Na década de 1950, o italiano Antônio Rubiani foi um dos pioneiros no desenvolvimento do Compact Disc (CD), inspirando subsequentes avanços na tecnologia de leitura a laser. A empresa holandesa Philips, nas décadas de 1960 e 1970, iniciou o desenvolvimento do formato de disco ALP, que buscava capacidade expandida e alta qualidade de áudio. A partir de 1978, a Philips intensificou seus investimentos nesse projeto, resultando no surgimento do Compact Disc (CD) como um produto de alta qualidade e compacto.

Contudo, durante as décadas de 1980 e 1990, com a introdução inicial das fitas cassetes e posteriormente dos CDs, os discos de vinil foram amplamente considerados obsoletos, e seu declínio parecia iminente. As vendas de vinil no território brasileiro começaram a declinar a partir de 1996, influenciadas pela estabilização do real, pela concorrência dos CDs, o lançamento dos walkmans e aumento da pirataria e popularização da fita cassete.

A introdução da fita cassete na década de 1960 possibilitou a gravação de músicas em ambiente doméstico, porém, foi apenas durante a década de 1980 que esse formato ganhou popularidade significativa com o advento dos dispositivos portáteis, notadamente os walkmans, conforme destacado por Du Gay et al. (1997). O surgimento do CD, nos primeiros anos da década de 1980, representou um marco crucial na história da música por inaugurar a era da digitalização sonora, viabilizando

¹ Um álbum conceitual é uma obra musical onde as faixas são interligadas por um tema, narrativa ou conceito central, conferindo-lhes um significado mais amplo quando consideradas em conjunto, em oposição ao seu entendimento isolado.



melhorias na qualidade do áudio a um custo mais acessível e impulsionando assim o crescimento exponencial da indústria fonográfica.

Entretanto, a maior revolução ocorreu na década de 1990 com a ascensão da internet e a disseminação da tecnologia de compressão acústica, notadamente através do formato MP3, que se popularizou graças às redes P2P (peer-to-peer), permitindo a distribuição informal de música sem a necessidade de suportes físicos, como salientado por Allen-Robertson (2013), Wikström (2013) e Schwarz (2014). O surgimento do Napster em 1999, seguido de sua rápida extinção devido a ações legais, tornou-se um exemplo dessa transformação. O Napster facilitou a troca de músicas entre amigos e desconhecidos de forma rápida e intuitiva, sincronizando-se com as bibliotecas musicais dos usuários e permitindo acesso ao acervo de outros usuários mediante simples busca (LOSSO, 2008) podendo serem acessadas e reproduzidas em dispositivos portáteis, como o iPod, lançado em 2001.

Apesar do surgimento de lojas digitais, a indústria fonográfica enfrentou dificuldades em conter o aumento da distribuição informal de música (LOBATO E THOMAS, 2015), resultando em uma significativa queda nas vendas de discos. Em apenas dois meses, o programa alcançou a impressionante marca de cem mil usuários, um feito considerável na internet da época. Mas, a indústria fonográfica via com desagrado esses serviços, temendo uma queda nas vendas de discos e então em seu apogeu, além da possível redução da frequência de público em shows, entre outras preocupações. Gravadoras que produziam vinis reduziram suas operações e algumas até fecharam durante esse período (UNIVERSO DO VINIL, 2023 A). Com a rápida ascensão dos CDs, os consumidores de vinis eram principalmente colecionadores e DJs, que buscavam esses discos em sebos e lojas especializadas.

A prática de "*ripar*"² músicas de CDs tornou-se comum, impulsionando o compartilhamento de arquivos entre usuários por meio de salas de chat, e-mails e

² A prática de "ripar um CD", consistia em copiar músicas de um CD para um computador. Isso permitia não apenas a distribuição das músicas copiadas, mas também a manipulação dos arquivos digitais para gerar infinitas cópias sem degradação perceptível em relação ao original.



servidores dedicados, demandando um certo nível de habilidade técnica. Na metade da década de 2000, aproximadamente uma em cada cinco pessoas realizava downloads ilegais de música através de plataformas como Kazaa, LimeWire e e Mule, conforme dados do NPD Group (SOCIOLOGIAS, PORTO ALEGRE, 2018). O mercado fonográfico experimentou um período prolongado de declínio antes de registrar seu primeiro crescimento em mais de duas décadas, em 2016, impulsionado pela popularização dos serviços de streaming.

Atualmente, as plataformas de streaming de música, como Spotify, Apple Music, Deezer e YouTube Music, dominam o cenário musical digital. No entanto, os discos de vinil não foram completamente eliminados. Apesar de não ocuparem o mesmo patamar de importância que décadas atrás, o mercado de vinis vem ganhando espaço no mercado coexistindo com essas plataformas virtuais de música. Esse fenômeno é impulsionado pelo crescimento da comunidade de colecionadores e entusiastas do som proporcionado pelas vitrolas.

Nos últimos anos, houve um ressurgimento significativo no consumo de discos de vinil, apesar de terem sido considerados antiquados e obsoletos. Essa tendência pode ser atribuída à apreciação crescente por parte de distintas faixas etárias e regiões do mundo pela experiência sensorial única proporcionada pelos vinis, em contraste com a reprodução digital dos meios de streaming. A prática de parar para apreciar e se imergir na experiência auditiva dos vinis, incluindo a ritualística de manusear o disco, ler o encarte e contemplar a arte da capa, oferece uma conexão mais íntima com a música, além de enriquecer a compreensão e apreciação da obra musical.

Apesar das vantagens oferecidas pelas plataformas de streaming, as vendas de discos de vinil têm aumentado consistentemente nos últimos 15 anos, como observado nos Estados Unidos, onde as vendas aumentaram de 900 mil unidades para 17 milhões em 2018. Embora seja improvável que o vinil recupere sua posição como o meio dominante de consumo musical, ele assumiu um status de nostalgia entre os entusiastas da música, que valorizam os discos como uma forma de possuir as músicas



em seu formato original. Como resultado, muitos artistas renomados optam por lançar seus trabalhos também em vinil, aproveitando a oportunidade para oferecer conteúdo original e exclusivo aos seus fãs.

O dia 20 de abril é comemorado o dia o 'Dia do Vinil' (Record Store Day) criado em 2007, com intuito de promover eventos anuais e celebrar a cultura do consumo de discos de vinil. Evento esses que reúne fãs, colecionadores, artistas e milhares de lojas independentes, impulsionou as vendas de discos nos anos seguintes, sendo 2013 o ano com a maior venda de discos desde a criação da data comemorativa. (UNIVERSO DE VINIL, 2022).

Este fator contribuiu com a confiança das fábricas de vinis voltarem a produzir de 3 a 5 mil cópias de discos para venda, aumentando o investimento de marketing destes produtos. Criado inicialmente nos Estados Unidos, o dia do Vinil expandiu-se para países europeus, Canadá e México. Esta data se consolidou até os dias atuais, comemorada também no Brasil em homenagem ao sambista Ataulfo Alves que faleceu no dia 20 de abril.

O ano de 2020 foi marcado pela pandemia do novo coronavírus, que resultou no isolamento social e na suspensão de shows e festivais. As vendas de vinil nos Estados Unidos aumentaram consideravelmente durante esse período, segundo a Associação Americana da Indústria de Gravação. Relatórios da Federação Internacional da Indústria Fonográfica revelaram um aumento de 23,5% no faturamento com vendas de vinil em 2020, enquanto as vendas de CDs caíram 11,9% no mesmo período. Artistas como Billie Eilish, Taylor Swift e Olivia Rodrigo têm utilizado o vinil estrategicamente para lançar produtos em edições limitadas, atraindo não apenas colecionadores, mas também um público de todas as idades, resgatando o ritual de ouvir música nas vitrolas.

O interesse pelo vinil e pela experiência sensorial única que ele proporciona tem sido evidente, como exemplificado por uma experiência pessoal na pré-adolescência. A música sempre desempenhou um papel importante na vida pessoal, e o contato inicial com discos de vinil durante essa fase deixou uma marca significativa. Isso levou à



herança de uma coleção de discos e à ideia de explorar esse conteúdo para um trabalho de conclusão de curso em formato de documentário, visando investigar os valores que fundamentam o consumo de discos de vinil na atualidade, especialmente na cidade de Campo Grande. O projeto busca explorar a cultura dos colecionadores de vinil, incluindo sua história, motivações, desafios enfrentados e a experiência única proporcionada pela posse e audição desses discos, em meio à ampla disponibilidade das plataformas de streaming.



1- ATIVIDADES DESENVOLVIDAS

O desenvolvimento do documentário "O Vinil Não Está Morto" iniciou no primeiro semestre de 2024 e passou por diversas etapas até chegar ao produto final. A escolha do tema surgiu após a leitura de uma matéria no jornal "O Estado", que abordava um projeto da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul sobre a digitalização de vinis de artistas locais. O assunto me atraiu por ser um importante artefato cultural, parte da história fonográfica e de grande relevância pública e me deixou curiosa a respeito se as pessoas, atualmente, ainda ouvem músicas em vinil. A decisão de optar pelo formato audiovisual veio após uma reflexão sobre os diversos tipos de produção jornalística que explorei ao longo da graduação. O documentário era o formato que ainda faltava em minha trajetória acadêmica, sendo a peça que completaria minha formação no jornalismo, permitindo que eu passasse por todos os produtos jornalísticos.

Com o tema e o formato definidos, o próximo passo foi encontrar as fontes e personagens que iriam integrar o documentário. A maioria dos participantes foi localizada por meio do Instagram e através de suas participações em feiras de vinil. Em agosto de 2024, iniciei as gravações com os primeiros colecionadores, seguindo a orientação do meu orientador, Prof. Dr. Julio Bezerra, que sugeriu que eu começasse pelas lojas especializadas. No entanto, enfrentei a primeira dificuldade: nenhuma loja aceitou minha proposta de participação, o que me levou a seguir com os colecionadores. Após gravar com todos os participantes no mês de agosto, elaborei o primeiro roteiro e, em seguida, segui para a etapa de edição e montagem do documentário.

As cartelas e inserções gráficas foram criadas na plataforma Canva, enquanto as edições finais foram realizadas no Adobe Premiere, por Gabriel Okata, que contribuiu para a montagem e finalização do material.



1.1 Execução

Os primeiros passos para a produção do documentário começaram com a busca pelos colecionadores de vinil logo em março de 2024, ainda na disciplina de Pesquisa em Jornalismo. O que eu já sabia sobre o tema era a existência de duas lojas especializadas na venda de vinis em Campo Grande: Arco da Velha e Hamurabi, ambas localizadas no centro da cidade. Já havia realizado um ensaio fotográfico no Arco da Velha para uma disciplina da graduação, onde explorei o tema das antiguidades no centro de Campo Grande. Nesse local, encontrei não apenas diversos vinis, mas também uma grande variedade de artefatos antigos, como câmeras, rádios e utensílios domésticos usados no passado.

A Hamurabi é uma loja muito conhecida, especialmente pela venda de livros usados, mas também pela oferta de vinis. Assim, meu primeiro objetivo era filmar nessas duas lojas. A busca pelas fontes colecionadoras não foi difícil: por meio das redes sociais, encontrei o perfil da Feira do Vinil, que divulgava banners com os nomes e contatos de diversos expositores. Quando a feira aconteceu em junho de 2024, na Eden Beer Cervejaria, foi o meu primeiro contato com os colecionadores. Durante o evento, abordei Dora Alves para uma futura entrevista.

Na feira, também conheci Pedro Espíndola, o organizador do evento, que possui uma loja de vinis na Feira Central, chamada Baratos do Pantano. Ele se mostrou disposto a participar do projeto e concordou em ser entrevistado futuramente. No entanto, mais tarde, ele acabou desistindo, assim como a loja Arco da Velha, que inicialmente havia se mostrado receptiva, mas também optou por não participar.

No mês seguinte, em julho de 2024, descobri, por meio das mídias sociais, que existia um projeto musical que promovia eventos em bares da cidade, nos quais DJs tocavam músicas em vinil e realizavam discotecagens. Foi por meio de um vídeo sobre esse projeto que percebi uma oportunidade de explorar outro ângulo sobre o universo



dos colecionadores de vinil, especialmente aqueles que se dedicam à discotecagem, trazendo uma nova perspectiva para a produção do documentário.

Assim, no mesmo mês, fui até o bar "Uata Hell" e solicitei autorização ao proprietário, Sanderson Silva, para filmar no local. Esperei das 17h30 até as 19h para que os DJs Júlio e Chico chegassem, momento em que aproveitei para abordá-los e solicitar a gravação de um conteúdo sobre suas atividades. Durante esse período, consegui captar depoimentos de ambos e registrar as primeiras imagens do documentário, mostrando-os realizando suas discotecagens. Tanto Chico quanto Júlio concordaram em ser entrevistados em suas casas e falar sobre seus respectivos acervos de vinil no segundo semestre do ano.

No mesmo local, como os DJs já se conheciam, Chico me indicou André Samambaia, que também é DJ e realiza discotecagem em bares, com o projeto "Pizza Noise", onde toca desde rocks clássicos até hip-hop, entre outros estilos. Obtive o contato de André por meio de Chico e o abordei pelas redes sociais para agendar uma entrevista, a qual ocorreu no segundo semestre de 2024, com o seu aceite para participar.

Com a desistência de Pedro Espíndola em integrar o documentário, busquei uma nova fonte que fosse colecionadora de vinil e encontrei o amigo de Pedro, Boloro (Lucas Coimbra Soares). Descobri que ele colaborava com a organização da feira do vinil e também com a loja de Pedro, "Baratos no Pântano", o que pude verificar por meio de vídeos publicados no Instagram da loja, nos quais ele aparecia mostrando os discos que adquiria no estabelecimento. Após entrar em contato com ele, Boloro se ofereceu como fonte para o documentário, e assim, iniciei as gravações com ele.

Em agosto, reservei o mês para estudar, repertório e consumir conteúdos relacionados a documentários, com o objetivo de aprimorar minha criatividade e abordagem para as filmagens. Dediquei-me a assistir a filmes e séries documentais, além de ler livros especializados na área. Durante esse período, li obras como "Como Fazer Documentários", "Mulheres Atrás das Câmeras — As Cineastas Brasileiras de



1930 a 2018" e "Filmar o que Não se Vê — Um Modo de Fazer Documentários". Esses estudos foram fundamentais para que eu me preparasse, no mês seguinte, para iniciar o processo de filmagem com as fontes, visitando seus respectivos acervos.

Além disso, aproveitei esse tempo para investir em equipamentos, adquirindo um tripé para câmera. Após a experiência de filmar sem um tripé em ocasiões anteriores, percebi a importância desse recurso para melhorar a estabilidade das imagens e garantir um resultado mais profissional nas filmagens.

1.1.1 Filmagens

No dia 2 de setembro, iniciei a primeira filmagem no segundo semestre de 2024 para o documentário durante a feira de vinil, que ocorreu em um espaço aberto ao lado da cervejaria Eden Beer, localizada na Avenida Mato Grosso. Para essa filmagem, contratei uma equipe composta por quatro pessoas do curso de Audiovisual: Isabelle Silva, Caio Gomes e Mileny Oshiro, que me auxiliaram nas gravações. Além disso, meu amigo Lucas Artur me ajudou com a parte de captação de áudio.

Durante o evento, realizamos filmagens de depoimentos de sete pessoas sobre os motivos que as levam a participar dessas feiras e seu interesse pelo vinil. Meu orientador, Júlio, me sugeriu que também registrasse o processo de montagem da feira, captando imagens de pessoas organizando e montando suas tendas de vinil para venda. Seguindo essa orientação, entrevistei seis pessoas de diferentes áreas:

- Plínio Carlos — Comerciante
- Marcos de Oliveira — Técnico Judiciário
- Mayara Ziroldo — Relações Públicas
- Daniel de Ferran — Servidor Público
- Pedro Espíndola — Músico
- João Pedro Ost — Estudante
- Vinícius Arguell — Radialista



Enquanto eu realizava as filmagens dos depoimentos e das cenas sugeridas pelo professor, o restante da equipe ficou responsável por capturar outras facetas da feira, documentando a diversidade e a dinâmica do evento.

No dia 4 de setembro, realizei a entrevista na casa de Boloro, localizada na Rua Raimundo Corrêa, 76, no bairro São Bento, em Campo Grande-MS, e aconteceu das 15h até as 17:30. Minha amiga Andrella Okata me acompanhou como segunda câmera. Durante a gravação, capturei depoimentos e interações de Boloro com seu acervo de vinis.

Boloro tem 24 anos, é músico e coleciona vinis desde os 10 anos. Além de sua paixão pelos vinis, ele também coleciona autógrafos e é um entusiasta do rock clássico. Ele mencionou que perdeu a conta da quantidade de discos que possui, mas parou de contar quando chegou a aproximadamente 200 vinis.

Para a captação de áudio, utilizei um microfone de lapela com fio, e os equipamentos de filmagem foram uma câmera Canon T6, fornecida pela UFMS, equipada com uma lente 18–55 mm, além de uma segunda câmera Canon T7, que estava com Andrella. Também utilizei o tripé que havia adquirido recentemente para garantir maior estabilidade nas imagens.

No dia 19 de setembro, às 9h30, entrevistei a aposentada Dora Alves, na Rua do Ouvidor, n.º 1369, no bairro Caiçara. Realizei a entrevista sozinha, utilizando uma câmera Canon T6, que recebi em empréstimo do meu amigo Lucas Nunes, e que estava equipada com três lentes e tripé. A captação de áudio foi feita com um microfone de lapela via Bluetooth, emprestado do meu amigo Gustavo. A gravação foi bem-sucedida; filmei, depoimentos e interações de Dora com seu acervo de vinis, uma edícula na frente de sua casa só para eles. A entrevista durou até as 11h30.

Dora é uma figura conhecida e respeitada na comunidade de colecionadores de vinil, tendo participado de diversas feiras ao longo dos anos. Ela coleciona discos desde a infância, e, logo após seu casamento, seu marido também começou a se interessar



por essa prática. Natural de Maringá–PR, Dora iniciou sua coleção influenciada por seu pai. Atualmente, é servidora pública aposentada e possui um acervo de 50 mil discos em sua residência, além de cerca de 20 mil vinis em Maringá.

No dia 25 de setembro, às 14h, realizei as gravações com o psicólogo Augusto Chisco, em sua residência localizada na Rua Antônio Maria Coelho, 6153, casa 21. A filmagem foi feita com uma câmera Canon T6, meu celular e um tripé. Para a captação de áudio, utilizei um microfone de lapela com fio, conectando-o há um segundo celular. A gravação ocorreu de maneira tranquila e foi bem-sucedida. Registrei depoimentos de Augusto e, em seguida, filmei imagens de seu acervo no quarto. O processo durou das 14h às 17h.

Augusto Chisco, conhecido como "Chico", tem 32 anos e é psicólogo e DJ. Ele faz parte do projeto "Salve o Vinil", onde se apresenta em bares de Campo Grande, tocando principalmente hip-hop e rap. Chico se considera colecionador de vinis devido à sua atuação como DJ, embora não se veja como um colecionador tão "avido" quanto outras fontes deste documentário.

No dia 26 de setembro, entrevistei o arquiteto e urbanista André Samambaia em seu apartamento, localizado na Rua Treze de Maio, 1220, Apto G12. Para a gravação, utilizei uma câmera Canon emprestada de meu amigo Ciel, além do meu celular, um microfone de lapela com fio conectado a um segundo celular e um tripé. Comecei as filmagens com depoimentos e, em seguida, capturei interações de André com seu acervo de vinis. A gravação transcorreu com sucesso, durando das 14h às 17h.

André, que também tem 32 anos, é DJ e faz parte do projeto "Pizza Noise", que, assim como o "Salve o Vinil", promove apresentações e discotecagens em bares de Campo Grande. Ele divide a cena musical com seu amigo João Silva. André é amigo antigo de Chico, e ambos já participaram juntos de eventos de discotecagem. Foi Chico



quem me indicou ³André para o documentário. Até o fechamento deste relatório, André possui um acervo de 1.356 discos de vinil.

No dia 5 de outubro, entrevistei Bruno De Pino, gerente da loja 1 da Hamurabi, localizada na Rua 14 de Julho, 1680 – Centro, às 14h. Para as filmagens, levei uma câmera Canon T6 emprestada do meu amigo Lucas, além do meu celular, tripé e um microfone de lapela Bluetooth. Registrei depoimentos e fiz imagens da loja sob diferentes ângulos, capturando detalhes das estantes de vinis, estantes de livros e da fachada da loja. Durante a gravação, conversei também com Marcos, um dos vendedores da loja, que estava presente. Embora tenha pedido para não aparecer no vídeo, ele me permitiu gravar sua fala enquanto explicava sobre os produtos, sem que seu rosto fosse captada.

Bruno, o gerente, explicou que não é colecionador de vinis, mas destacou que a Hamurabi já participou de feiras e festivais especializados nesse mercado. Embora o foco principal da loja sejam os livros, os vinis são produtos que também têm boa saída, com uma clientela fiel composta, na maioria, por colecionado.

1.1.2 Edição

Em outubro, iniciei o processo de edição do projeto. Como não tenho experiência em edição e essa foi uma habilidade que me fez falta durante a graduação, onde não tive muitas oportunidades de desenvolvê-la, decidi contratar um profissional especializado. Durante duas semanas, pesquisei diversos editores que pudessem atender à proposta criativa que eu tinha em mente, que envolvia uma atenção especial à colorimetria, ao sincronismo de áudio e som, e à conciliação do tempo com as correções do orientador. Após uma pesquisa aprofundada, optei por contratar o editor

³ Uma curiosidade durante as gravações é que, em ambas as casas (Chico e André) que visitei para filmar, os porteiros me pediram para entregar encomendas de discos de vinil que haviam sido comprados por eles.



Gabriel Okata, que já possui experiência em edições mais artísticas e é referência em colorimetria na cidade.

Antes de iniciar a edição propriamente dita, na segunda semana de outubro, o roteirista começou a desenvolver o primeiro esboço do roteiro, com as falas e as partes que ele queria incluir no vídeo. Essa versão inicial foi entregue ao editor, totalizando 1h30 de duração. O processo foi longo, logo percebi que o tema escolhido seria inviável nesse formato, já que seria necessário cortar muitas partes. Mesmo assim, ele decidiu enviar a primeira versão para o orientador, para que ele pudesse analisar as partes dos depoimentos que seriam essenciais para o documentário e indicar os trechos que poderiam ser descartados. O orientador devolveu o material com uma série de correções, sugerindo cortes significativos e a priorização dos aspectos realmente relevantes. Além disso, recomendou a inserção de mais imagens de apoio e a utilização de cartelas com dados informativos ao longo do documentário.

Na terceira semana de outubro, com as orientações do orientador, trabalhei na segunda versão, realizando os cortes necessários, mas o filme ainda ficou com 43 minutos, quando o tempo ideal, de acordo com a coordenação do curso de jornalismo, seria de 25 minutos. Nesse ponto, o filme ainda precisava de ajustes, que foram feitos com base nas novas orientações do professor Júlio. Com as novas modificações, o documentário melhorou, mas o professor indicou que ainda seria necessário cortar mais, já que o filme estava começando a se arrastar. Ele sugeriu que algumas falas fossem enxugadas para melhorar o ritmo e tornar o filme mais dinâmico. O professor também recomendou a retirada de algumas falas repetitivas e o corte de certos trechos, como a apresentação do Boloro, já que o nome e a profissão dele eram informados pelo GC (grafismo), e a fala de Chico, que se repetia em relação a algumas experiências pessoais, além da fala da colecionadora, que abordava temas repetitivos como feiras e leis.

Na terceira versão, o orientador Júlio sugeriu que o depoimento fosse interrompido antes da repetição de pontos já abordados por outros personagens,



permitindo que o final do documentário ganhasse mais força e coesão. Além disso, o professor apontou que os títulos das seções estavam muito longos e recomendou repensá-los, já que alguns eram muito compridos, como "O que atrai os indivíduos a se manterem ouvindo discos de vinil" e "Comparar a experiência de possuir e ouvir discos de vinil com outras formas de consumo musical". Ele sugeriu também que o conteúdo de algumas seções fosse revisado, já que certos pontos se repetiam, criando redundância no filme. Essa fase de correções e ajustes foi muito importante para melhorar o material e garantir que o documentário tivesse um ritmo mais envolvente e uma narrativa mais clara.

A quarta versão da edição, já se aproximando da fase final, foi um processo mais tranquilo, em que apliquei de maneira mais eficaz os conceitos teóricos que absorvi ao longo do trabalho. Essa etapa me deu espaço para explorar minha criatividade, alinhando minhas escolhas com as referências que busquei no documentário. Nesse contexto, ao lado do Gabriel, meu editor, discutimos como o tratamento de cor poderia ser utilizado para refletir e dar sentido ao que as fontes falavam, mantendo a coerência com o que queríamos transmitir com as filmagens executadas.

Esse processo de construção se conecta diretamente com o que Eduardo Coutinho descreve em seu livro *O Cinema Documentário e a Escuta Sensível da Alteridade* (2012). Em sua obra, Coutinho defende que o documentário, ao contrário do que muitos pensam, também carrega um forte elemento narrativo, uma ficção própria.

"Toda montagem supõe uma narrativa, e todo filme é uma narrativa que pressupõe um elemento forte de ficção" (COUTINHO, 2012, pág. 140).

Embora o documentário não seja ficção, ele contém um tipo distinto dessa ficção, que deve preservar a verdade da filmagem. O desafio, portanto, é equilibrar essa "verdade" com a narrativa construída, o que, no meu caso, também se reflete nas decisões estéticas e no uso de recursos como a cor e o som, sempre buscando garantir



que a estrutura final preserve a essência da filmagem e da mensagem que queremos transmitir.

Essa reflexão sobre a montagem e o tratamento de cor se torna, portanto, um ponto fundamental para conectar a teoria à prática, criando uma ponte entre os conceitos que absorvi da leitura de Coutinho e as escolhas criativas que fiz durante a edição. O objetivo sempre foi traduzir a realidade filmada de maneira sensível e autêntica, mantendo uma coerência com as fontes do documentário. Ao mesmo tempo, busquei aproximar o espectador da temática, estabelecendo uma conexão emocional que remete ao passado. A presença do vinil em tela, como recurso simbólico, evoca o antigo, criando um vínculo nostálgico que transporta o público para uma era passada, enriquecendo a narrativa e aprofundando a imersão no tema tratado.

Utilizando as ferramentas do Adobe Premiere, dei forma a essa proposta visual, incorporando elementos que evocassem a estética do passado e a autenticidade das fontes que lidam com vinis de maneira cotidiana. O uso da câmera tremida nas imagens de apoio, além do meu caráter amadorístico das filmagens, ajudou a transmitir o ambiente informal das pessoas que frequentam feiras de vinil. As cores, por sua vez, foram cuidadosamente escolhidas para remeter ao passado onde o vinil predominava. O tratamento das cores foi puxado para tons mais quentes, lembrando as capas de discos envelhecidas, enquanto os tons saturados reforçam a sensação de nostalgia e dos anos de 1990.

O uso do granulado foi uma técnica utilizada para autenticar a ideia das ranhuras nos vinis e remeter às antigas televisões que chiavam por falta de sinal. Para a parte da feira do vinil, escolhi um enquadramento focal que remetesse à ideia de algo tradicional e atemporal, reforçando a conexão com o passado. Para isso, optei por uma versão de VHS, um formato que remete à tecnologia da época e ao formato analógico das televisões, sublinhando a ideia de que a feira de vinil faz parte do cenário cultural de Campo Grande. A escolha do VHS, com sua estética característica, foi a mais



adequada para apresentar três fontes que expressam de forma criativa e apaixonada o amor pelo vinil.

1.3 Dificuldades encontradas

Produzir um documentário é um processo caro. Investi em equipamentos e edição, que foram as maiores despesas, totalizando um orçamento de R\$ 1.950,00. Além disso, os custos com transporte para os locais de gravação também foram elevados, já que os pontos escolhidos eram distantes da cidade.

Quanto aos horários de gravação, eram relativamente flexíveis, mas enfrentei uma dificuldade com o meu chefe de estágio, que me pressionou a não interferir nas minhas responsabilidades do trabalho em função dos horários de gravação. No dia em que havia agendado a gravação com a Dora, tive que remarcar, pois ele insistiu para que eu cobrisse uma pauta no horário já combinado. Essa falta de colaboração por parte dele acabou me frustrando bastante durante o período do projeto.

A elaboração do roteiro também foi desafiadora, pois eu estava acostumada a produzir roteiros de telejornalismo, uma habilidade que desenvolvi na faculdade, especialmente nas disciplinas laboratoriais. Dessa forma, a estrutura de roteiros para documentários, que exige mais flexibilidade e liberdade criativa, foi algo novo para mim. Decidir quais partes do conteúdo seriam realmente essenciais para o vídeo e quais imagens de apoio seriam inseridas foi difícil, pois eu sentia que todas as falas tinham uma importância que justificava sua inclusão.

Com a orientação do professor Júlio, percebi que seria necessário cortar alguns personagens. Ele sugeriu eliminar um dos DJs, o que foi uma decisão difícil para mim, já que eu não queria desrespeitar o tempo que passei com cada fonte. No entanto, decidi retirar o depoimento do Bruno, da loja Hamurabi. A razão foi que a parte sobre a loja tomou um tom um pouco publicitário e a gravação com ele foi breve, durando cerca de 15 minutos. Além disso, a Hamurabi não era uma das principais lojas de vinil da cidade, uma vez que, atualmente, não participam mais de feiras de vinil e eventos



semelhantes. Já as lojas Arco da Velha e Baratos do Pantano são muito mais representativas nesse mercado, sendo referências no universo do vinil no Estado. Não queria, portanto, dar visibilidade maior a uma loja que já não se destacava tanto, quando havia outras opções mais relevantes no contexto do documentário que seus proprietários são colecionadores.

Houve uma grande decepção com as lojas de vinil (Arco da Velha e Baratos do Pantano) que, inicialmente, haviam aceitado participar da gravação no começo do ano. No entanto, quando chegou o momento de concretizar as gravações, elas desistiram, o que impactou profundamente o meu trabalho. O objetivo do documentário era justamente mostrar essas lojas, e a desistência delas foi uma decepção.

Um dos casos mais frustrantes foi o da loja do Pedro Espíndola, Baratos do Pantano, músico e colecionador de vinil, que seria uma das fontes mais importantes para o documentário. Sua participação combinaria perfeitamente com o tema e traria uma contribuição valiosa. Quando ele também desistiu, isso dificultou muito o desenvolvimento da minha linha de raciocínio e o andamento do projeto. Eu já havia me programado com antecedência para essa gravação, confiando que ela aconteceria, mas, infelizmente, não foi possível concretizá-la, o que causou um impacto considerável no planejamento e na estrutura do documentário.

1.4 Objetivos alcançados

O objetivo principal do projeto foi produzir um documentário audiovisual que explorasse a comunidade de colecionadores de vinil em Campo Grande, contando suas histórias e o amor pelas suas coleções, o que foi alcançado. No entanto, como mencionei anteriormente, meu plano original também incluía revisitar as dinâmicas das lojas de vinil, como a demanda dos clientes e a interação dos colecionadores nesses espaços. Queria explorar ainda mais as feiras de vinil, conversando com os comerciantes e ouvindo depoimentos de clientes, mas, infelizmente, essa parte da gravação foi atendida parcialmente.



O documentário, no entanto, vai além dos colecionadores. Ele também reflete a ideia de que o vinil não está destinado a desaparecer na indústria fonográfica. O documentário mostra que, além de atender aos colecionadores, o vinil ainda gera empregos e movimentação a economia local. Isso fica evidente nas falas dos DJs André e Chico, que fazem do vinil uma extensão do seu trabalho profissional. Para eles, o vinil não é apenas um hobby, mas uma parte fundamental da cena cultural de Campo Grande. Eles se apresentam em bares e eventos, lotando os espaços da cidade e reafirmando o vinil como uma plataforma da cultura local.

O objetivo do documentário também foi investigar a relação entre o vinil e as plataformas de streaming, demonstrando como os colecionadores, apesar de utilizarem as plataformas digitais para ouvir música de forma prática e acessível, ainda mantêm o vinil como uma forma distintiva de consumo musical. Embora as inovações tecnológicas e o crescimento do streaming tenham transformado os hábitos de escuta, o documentário evidenciou a continuidade de uma cultura que valoriza o vinil. Os depoimentos mostraram que muitos colecionadores optam pelo vinil não apenas por uma questão de nostalgia, mas devido à qualidade sonora única que ele oferece, atendendo a uma demanda sensorial específica. O som analógico do vinil, para esses indivíduos, proporciona uma experiência auditiva superior, que o streaming, com suas limitações de compressão sonora, não consegue replicar, o que reflete uma preferência estética e cultural consolidada entre os admiradores do formato.



2- SUPORTE TEÓRICO ADOTADO

2.1 Fonógrafos e cilindros

No ano de 1877, Thomas Edison obteve a patente do fonógrafo, um dispositivo capaz de gravar e reproduzir sons. No entanto, o fonógrafo e seus cilindros apresentavam limitações técnicas significativas para estabelecer uma indústria fonográfica em larga escala. Em primeiro lugar, embora o aparelho permitisse a gravação e a reprodução de sons, não oferecia a capacidade técnica de reprodução em massa do áudio, uma vez que não havia meios de realizar cópias das gravações: uma vez gravado, o conteúdo permanecia exclusivamente no mesmo cilindro, tornando-o uma peça única. Além disso, a durabilidade do formato era limitada, já que os cilindros, inicialmente feitos de papel estanho e posteriormente de cera, se desgastavam rapidamente, e havia uma tendência à quebra dos cilindros, reduzindo sua vida útil. Essas questões foram discutidas por diversos estudiosos (CHANAN, 1995).

Em 1888, Emile Berliner obteve a patente para o Gramofone, um dispositivo inovador que representou um marco na história da reprodução sonora. Diferentemente dos dispositivos anteriores, o Gramofone utilizava discos para a gravação, com sulcos laterais em apenas um dos lados. Este fator incluiu a descoberta de um método de duplicação dos discos, fabricados em goma-laca e reproduzidos em matrizes de cobre. Essa inovação permitiu pela primeira vez a reprodução em massa das gravações sonoras, desencadeando uma significativa transformação na indústria fonográfica. A mudança para a reprodução em massa implicou na separação dos processos de gravação e reprodução, estabelecendo um novo paradigma de consumo no qual os discos eram tratados como produtos prontos para consumo, sem a necessidade de gravação doméstica. O Gramofone tornou-se assim um instrumento de reprodução. (CHANAN, 1995).

A indústria fonográfica se organizou como uma indústria de entretenimento massivo com a criação dos discos de face dupla a partir de 1910, voltado para o



consumo individualizado e preferencialmente doméstico. No entanto, após a Primeira Guerra Mundial, o surgimento do rádio como um concorrente dos gramofones trouxe novos desafios para a indústria fonográfica. O rádio introduziu novas tecnologias e impôs novas demandas para a reprodução sonora, alterando significativamente o panorama da indústria fonográfica. A adoção da gravação elétrica, em 1920, representou um avanço importante na tecnologia fonográfica, dando origem ao formato de 78 rotações por minuto. (CHANAN, 1995). Empresas de rádio, como RCA, CBS e NBC, passaram a adquirir companhias de discos para controlar a produção de conteúdo musical, impulsionando a pesquisa em materiais e processos de gravação. Após 1945, foram adotados formatos mais avançados, consolidando a indústria fonográfica como uma das principais formas de entretenimento e cultura do século XX.

2.2 Fita cassete e LPs

Como consequência direta da Segunda Guerra Mundial, houve uma necessidade urgente de encontrar novas matérias-primas para a produção de discos, pois o suprimento de goma-laca da Ásia foi cortado devido às operações militares japonesas (DE MARCHI, 2005). Experimentos com plásticos térmicos levaram à adoção do vinil como material preferido, enquanto a descoberta do processo de gravação em microsulco permitiu uma redução no tamanho dos sulcos dos discos, aumentando a capacidade de armazenamento de informações na superfície do disco. Essas inovações resultaram na criação de novos formatos de mídia, como o disco de 45 rotações por minuto (rpm), a fita magnética, e o Long-Play disco de 33 rotações por minuto (DE MARCHI, 2005).

O LP foi criado em 1948, a empresa de gravação de música Columbia Records. Este formato apresentava cerca de vinte minutos de música em cada lado e era protegido por uma capa e contracapa de papelão (PAIVA, 2012). Embora o termo “álbum de música” já tivesse sido utilizado anteriormente para coleções de discos de 78 rpm organizados em caixas, foi com o LP que se estabeleceram características que



moldariam as discussões e compreensões sobre álbuns de música nos anos seguintes. Caracterizado por uma velocidade de rotação de 33 e 1/3 rotações por minuto e um diâmetro de 12 polegadas (PAIVA, 2012).

Em 1949, a Victor RCA lançou o formato EP (Extended Play). Embora não apresentasse a mesma capacidade do LP, o EP tornou-se o padrão para singles, mantendo-se popular apesar da ascensão dos álbuns disco de 7 polegadas de diâmetro, com 45 rotações por minuto, oferecendo até 15 minutos de som distribuídos entre ambos os lados.

O LP rapidamente se tornou a principal fonte de receita da indústria musical. Além de sua importância econômica, o LP também apontava para aspectos organizacionais da música. Ao contrário dos lançamentos anteriores em discos com apenas duas faixas ou em caixas com vários discos, os artistas agora podiam apresentar ao público produções mais elaboradas, que incluíam uma variedade maior de material musical, organizado em sequência e, com o tempo, enriquecido por imagens, fotografias, cores, tipografias, títulos e textos. (PAIVA, 2012).

A introdução do disco de 45 rpm possibilitou uma transição do mercado fonográfico, especialmente após a Segunda Guerra Mundial, quando a televisão emergiu como um novo meio de entretenimento dominante (PAIVA, 2012). A RCA Victor, por exemplo, buscou desenvolver um dispositivo que integrasse rádio, vitrola e televisão, o que exigia um disco menor e mais leve do que os tradicionais de 78 rpm. O vinil e o microsulco foram escolhidos para comprimir as informações armazenadas no disco de 45 rpm, visando torná-lo o padrão do mercado fonográfico.

No entanto, o lançamento do disco de 45 rpm não correspondeu às expectativas iniciais. O conceito de um dispositivo que integraria rádio, vitrola e televisão não se concretizou, e as revistas especializadas em música questionaram a validade do formato, considerando-o uma resposta inferior ao Long-Play. Embora o disco de 45 rpm tenha se tornado um meio central para o surgimento de estilos musicais como o rock 'n'



roll, sua recepção foi prejudicada pela ascensão do Long-Play como o principal produto da indústria fonográfica internacional (PAIVA, 2012).

O Long-Play foi amplamente reconhecido como uma inovação significativa, oferecendo uma experiência de consumo sonoro prolongada em comparação com os formatos anteriores. Com o surgimento da tecnologia estéreo na década de 1960, essa percepção foi validada pela autenticidade tecnológica, contribuindo para sua imagem como uma nova forma de mediação sonora. O padrão de consumo do Long-Play também se destacou, com os discos sendo valorizados como obras de arte em si mesmos, colecionados em discotecas privadas e vistos como objetos culturais de status.

No final do século XIX, tentativas de replicar gravações caseiras realizadas com fonógrafos já eram evidentes, embora esses registros fossem limitados em qualidade devido às restrições técnicas dos cilindros de cera utilizados, que comportavam apenas dois minutos de gravação e não atendiam aos padrões ideais de captação sonora para a época (DE MARCHI, 2005). Apesar dessas limitações, a prática de comercialização ilegal de músicas e a presença de partituras ilegais eram comuns, especialmente nos Estados Unidos e na Europa, refletindo uma forma inicial de pirataria no campo musical.

A introdução das fitas de rolo, também conhecidas como fitas de carretel aberto, na primeira metade do século XX, representou um avanço em termos de qualidade de gravação, permitindo maior amplitude de reprodução frequências sonoras e consequentemente melhorando a fidelidade do estúdio. Embora essas fitas fossem utilizadas tanto para gravações profissionais quanto caseiras, sua complexidade técnica as tornava menos acessíveis ao público em geral, exigindo conhecimentos específicos de manuseio e acústica (DE PAIVA, 2017).

A popularização das fitas cassetes durante os anos 1960 trouxe consigo uma transformação significativa na maneira como a música era gravada e compartilhada (DE PAIVA, 2017). Desenvolvida pela empresa holandesa Philips em 1963, a fita cassette apresentava uma solução mais compacta e portátil, utilizando o mesmo princípio de



gravação magnética das fitas de rolo, mas revestido de plástico de tamanho reduzido. Inicialmente concebida para gravações de mensagens e ditados em escritórios, a fita cassete logo se popularizou devido à sua facilidade de uso e preço mais acessível. Embora inicialmente sua qualidade sonora fosse inferior às fitas de rolo, sua praticidade levou a uma mudança de paradigma, passando a ser amplamente utilizada para gravações musicais, mesmo que com algum comprometimento na qualidade (LOSSO, 2008).

A introdução do walkman e dos sistemas de som automotivo durante os anos 1980 contribuiu para uma maior mobilidade na forma como as pessoas consumiam música, desvinculando-a dos ambientes tradicionais de audição e de sacralizando o ritual de ouvir discos de vinil. A fita cassete, por sua vez, desempenhou um papel central na crise da indústria musical durante essa época, sendo uma ferramenta frequente para a produção de pirataria e falsificações (LOSSO, 2008).

Em suma, a passagem dos meios de consumo de música do vinil para a fita cassete exemplifica não apenas uma mudança nos meios de armazenamento e reprodução de música, mas também uma transformação cultural e tecnológica que impactou profundamente a maneira como as pessoas interagem com a música e compartilhavam suas experiências sonoras.

2.3 CDs e novas tecnologias

Em um contexto de reestruturação empresarial, a indústria fonográfica iniciou um processo que culminaria na externalização da produção e na adoção da tecnologia digital. Em 1983, foi introduzido o compact disc (CD), um suporte de reprodução digital feito de alumínio, mais compacto e leve que os discos de vinil, com capacidade para armazenar cerca de setenta minutos de música em uma única superfície. Embora o novo formato eliminasse a necessidade de virar os discos, o padrão de consumo do CD seguiria os moldes estabelecidos pelo LP.



Entretanto, o avanço contínuo da microinformática trouxe desafios para a indústria fonográfica. Na década de 1990, surgiram arquivos digitais projetados para facilitar a troca de informações por meio de tecnologias em rede. O Motion Picture Expert Group-Layer 3, ou MP3, surgiu como um formato compacto de arquivo destinado à mobilidade da informação, não mais restrito ao consumo em um suporte físico (DE PAIVA, 2017).

Em 1º de junho de 1999, surgiu uma solução revolucionária denominada Napster, concebida por Shawn Fanning. O Napster facilitou a troca de músicas entre amigos e desconhecidos de forma rápida e intuitiva, sincronizando-se com as bibliotecas musicais dos usuários e permitindo acesso ao acervo de outros usuários mediante simples busca. Esse modelo de compartilhamento de arquivos entre computadores, conhecido como peer-to-peer (P2P), foi o cerne do sucesso inicial do Napster, cujo fundador conseguiu angariar cinquenta mil dólares para sustentar o empreendimento em seus estágios iniciais (DE PAIVA, 2017).

Tal era a popularidade do Napster que até mesmo universidades nos Estados Unidos expressaram preocupação devido à significativa utilização de sua banda larga para baixar músicas. Surgiram também sites como MP3.com, que funcionavam como repositórios de arquivos musicais. A ferramenta acabou sendo usada para copiar discos de vinil ilegalmente (LOSSO, 2008). As máquinas de reprodução de cassete tornaram-se populares devido à facilidade de uso e ao preço acessível. Apesar dos avanços na qualidade do som, graças ao sistema de redução de ruídos desenvolvido por Ray Dolby, a fita cassete contribuiu para a crise na indústria musical nos anos 1980, devido à facilidade de copiar discos e à pirataria generalizada (LOSSO, 2008).

Apesar das controvérsias em torno da legalidade da partilha de arquivos online, é crucial reconhecer que plataformas como o Napster e os protocolos peer-to-peer trouxeram mudanças significativas ao comércio de música. Por um lado, essas tecnologias demonstraram a viabilidade de um comércio virtual, reconfigurando a mediação na indústria fonográfica. Por outro lado, o crescente peso do comércio online



e a virtualização dos suportes musicais afetaram os tradicionais intermediários do consumo musical, como as lojas físicas de discos (LOSSO, 2008).

Com a ascensão dos formatos digitais, o padrão de consumo também se metamorfoseou. Em vez de se restringir a um suporte físico, o consumo tornou-se predominantemente online, permitindo a transferência de dados sonoros entre diferentes dispositivos (DE PAIVA, 2017). Tais mudanças apontam para uma redefinição da cultura fonográfica contemporânea, onde os aspectos tangíveis dos suportes sonoros assumem novos papéis na experiência do consumidor.

Entretanto, a introdução do formato MP3 não só facilitou aos usuários a criação de suas playlists musicais, mas também abriu novas perspectivas, especialmente em relação à distribuição de conteúdo gravado pela internet e ao acesso instantâneo a qualquer obra musical, sem depender de suportes físicos (DE PAIVA, 2017). Contudo, o MP3 tornou-se um ponto de conflito para a indústria fonográfica, sendo considerado como a principal causa de seu declínio global.

A partir de 2008, emergiram os serviços de streaming por assinatura, com o Spotify sendo pioneiro nesse modelo de negócio. Embora tenham proporcionado uma certa estabilidade nas relações entre artistas, gravadoras e público, os pagamentos por reprodução nesses serviços são insignificantes em comparação com as vendas tradicionais de música. Esse novo padrão de consumo suscita questionamentos sobre a crescente promoção de artistas ligados às grandes corporações de entretenimento, em detrimento dos artistas locais que carecem de uma infraestrutura promocional robusta. Isso pode conduzir a uma perigosa uniformidade cultural, algo sem precedentes na história da humanidade, especialmente considerando os desafios das leis de fomento à produção local que podem não ser viáveis na era digital (DE PAIVA, 2017).

2.4 Qualidade musical

A relação entre suportes fonográficos, aparelhos de reprodução e os usos feitos deles é um aspecto fundamental para compreender a evolução da experiência musical



ao longo do tempo. Ao analisarmos a transição dos discos de vinil para os formatos tecnológicos digitais, como os CDs e arquivos MP3s, observamos diferentes abordagens em relação à integridade e unicidade das obras musicais (UNIVERSO DO VINIL A, 2023).

Nos anos 70, a introdução da tecnologia trouxe aos músicos uma ampla gama de novas possibilidades criativas, especialmente por meio dos sintetizadores, que, embora rudimentares em seu estágio inicial, logo se tornaram ferramentas expressivas amplamente utilizadas (CHANAN,1995). Esta revolução na paleta sonora proporcionou aos músicos acesso a uma diversidade de timbres anteriormente inexplorados, demandando um conhecimento técnico mais sofisticado para explorar plenamente esses novos equipamentos. Enquanto anteriormente os músicos lidavam com gravações multicanais, agora eles se envolviam na programação de sons, os quais se tornavam distintivos e característicos de sua identidade musical. Este processo exigia não apenas habilidades técnicas e composicionais, mas também uma compreensão dos circuitos dos instrumentos eletrônicos, envolvendo a programação dos sons utilizados.

Com o surgimento dos primeiros computadores pessoais e dos sistemas MIDI (Musical Instrument Digital Interface) a partir de 1982, a música deu um grande salto em direção à automação musical. O protocolo MIDI permitiu a comunicação entre sintetizadores e computadores, codificando variantes musicais em um formato numérico que podia ser manipulado e interpretado. Essa revolução tecnológica representou uma mudança significativa nos métodos tradicionais de execução e composição musical, combinando as possibilidades sonoras dos sintetizadores com as automações oferecidas pelos computadores. (UNIVERSO DO VINIL, 2023)

Nos anos 90, os sistemas de gravação de áudio digital começaram a ganhar popularidade, culminando em uma escalada efetiva a partir de 2000. A gravação digital, junto com a edição de áudio, a queda de preços e a distribuição musical pela internet, provocou uma reestruturação significativa na criação musical e na indústria fonográfica.



Essas transformações representaram as maiores mudanças desde o surgimento do disco gravado, permitindo que os músicos assumissem o controle total da produção musical e distribuíssem suas criações diretamente, contornando os intermediários tradicionais da indústria fonográfica. (UNIVERSO DO VINIL B, 2023)

Os discos de vinil, por exemplo, são conhecidos por preservar mais facilmente a integridade do formato do álbum. A sua natureza física e linear permite que as músicas sejam apreciadas como partes de uma obra completa, mantendo a coesão e o contexto artístico concebido pelo artista. No entanto, com a chegada da tecnologia digital, especialmente dos CDs, houve uma quebra nessa unicidade. As músicas, ao serem desmembradas em computadores pessoais, podem perder a conexão com a totalidade do álbum, ao serem acessadas individualmente.

Essa ruptura da unidade do álbum é ainda mais evidente nos arquivos MP3s, que são facilmente compartilhados em redes online e lojas virtuais. Nesse contexto, uma ou outra faixa pode se destacar como mais atrativa do que o álbum, influenciando como as pessoas consomem e percebem a música. Essa fragmentação da experiência musical traz desafios para a compreensão da música como uma obra completa e coesa. A música passa a ser produzida em função de sua reprodução tecnológica, como Boulez percebeu:

“Técnicas de gravação, transmissão, reprodução — microfones, caixas acústicas, amplificadores, fitas — se desenvolveram ao ponto de traírem seu objetivo original, que era o de garantir uma reprodução fiel. Cada vez mais as chamadas técnicas de reprodução estão adquirindo uma irreprimível tendência de se tornarem autônomas e criar sua própria imagem musical, e cada vez menos se preocupam em reproduzir tão fiel quanto possível a condição de uma audição direta”. (BOULEZ, 1986, pág. 488).

Enquanto a música digital busca uma experiência de audição objetiva, os discos de vinil oferecem uma qualidade sonora única. Ao desejar recriar a experiência auditiva de um show ao vivo, o vinil é a opção mais próxima que se pode obter. Não se trata apenas de uma reprodução digital feita por beats; trata-se de música realizada de forma analógica, o que mais se aproxima da condição humana. Mesmo que muitos gravem a matriz no formato digital, ao serem transformados em vinil ou fita cassete, o som



torna-se analógico e, portanto, mais próximo do ouvido humano. Desde a transição suave entre as faixas até o timbre específico do artista, o vinil captura sem esforço as qualidades que o ouvido humano capte e, em muitos casos, consegue discernir. As frequências presentes na música digital nem sempre são percebidas pela audição humana, e ao longo dos anos, as pessoas podem perder a capacidade de ouvir certas frequências. No caso do vinil, as frequências estão sempre dentro dos padrões que podemos captar. (UNIVERSO DO VINIL, 2021).

Na era digital, a mediação tecnológica por meio de computadores e dispositivos eletrônicos tornou-se ubíqua, exigindo uma constante conversão de informações para facilitar sua circulação pelo ciberespaço. Nesse contexto, códigos são desenvolvidos para digitalizar e manipular dados, incluindo gravações sonoras que se estabeleceram em padrões, como o protocolo de áudio CD de com 44.100 Hz por 16 bits, acompanhado pela representação gráfica das ondas sonoras para viabilizar sua manipulação em interfaces digitais (WALTERBERG, 2016). Esta mudança representa uma ruptura significativa no processo de composição musical, comparável em magnitude à introdução da notação musical. Agora, a música pode ser visualizada nessas interfaces gráficas, introduzindo um novo paradigma em que a criação musical pode ser concebida visualmente, sobre loops tanto anônimos quanto reconhecíveis, utilizando uma variedade de equipamentos que vão desde estúdios profissionais até dispositivos móveis, sem depender de um suporte físico específico (WALTERBERG, 2016).

Essa transformação tem impactos tão profundos quanto a invenção do cilindro de Thomas Edison em 1877, cujas dimensões ainda não podem ser plenamente avaliadas devido à novidade e à velocidade vertiginosa da tecnologia. Além disso, é importante notar que essa nova forma de música virtual é efêmera, surgindo e desaparecendo na rede sem deixar rastros duradouros. Elas são criadas e disseminadas virtualmente, sem uma fixação tangível, prejudicando o processo de crítica, análise e compreensão estética (HANS-JOACHIM, 2002).



Atualmente, é possível trabalhar com gravações de décadas passadas, como as dos anos 50, acessando materiais conservados e disponibilizados ao público. No entanto, a música virtual, que surge e desaparece na rede, carece de uma fixação que permita sua recuperação para fins de análise, comparação e compreensão. Por outro lado, os avanços tecnológicos permitiram que os ouvintes desfrutassem de sua música favorita em dispositivos móveis, reduzindo a necessidade de grandes equipamentos de som doméstico como os dos anos 70 (YUDICE, 2007). Compositores e intérpretes agora podem transportar seus estúdios de gravação em dispositivos portáteis, como notebooks e iPads, facilitando a produção musical de forma cada vez mais acessível e informal. Essas mudanças são impulsionadas por avanços tecnológicos rápidos e abrangentes, que sempre desempenharam um papel crucial na definição da singularidade sonora ao longo da história da música.

2.5 Ecologia dos meios

O estudo dos meios como ambientes surgiu no esforço de examinar as mudanças urgentes em nosso atual contexto social, caracterizado por uma forte influência tecnológica. Considerada uma 'metáfora expressiva' de Marshall McLuhan (1962; 1964) e sua abordagem interpretativa da realidade sob o prisma da ecologia dos meios. Neil Postman, embora tenha popularizado o conceito, foi McLuhan quem originalmente cunhou o termo "ecologia dos meios", apresentado oficialmente ao público em 1968. McLuhan e seguidores como Postman e Walter Ong exploraram essa ideia em suas obras, refletindo sobre o impacto dos meios de comunicação na sociedade, empregam figuras de linguagem para explicar seus pensamentos: metáforas e comparações são elementos essenciais nessa empreitada. McLuhan articula suas ideias por meio de aforismos que marcam seu discurso controverso e voltado para o futuro. McLuhan, ele sugere que os meios e as tecnologias, são mensagens por si só devido à sua própria existência na sociedade. O cerne não está no conteúdo transmitido por um meio, mas sim no próprio meio, que, para além de sua natureza



técnica, configura-se como um ambiente cultural. Sob essa ótica, os meios também são entendidos como extensões do ser humano. Considerá-los dessa forma implica reconhecer que, longe de serem apenas instrumentos ou ferramentas, são prolongamentos do ser humano, moldando um modo particular de compreender o mundo. Isso sugere que essas extensões são predominantemente culturais, representando uma reorganização simbólica da experiência humana. A ideia de que o meio é a mensagem implica que, independentemente do conteúdo transmitido, as mídias exercem seus próprios efeitos sobre nossa percepção e interação com o mundo.

Assim, cada tecnologia tende a criar um ambiente humano, modificando significativamente a cultura de seu tempo (MCLUHAN, 1996). Todas as tecnologias geram novas tensões e necessidades nos seres humanos, transformando o ambiente por meio de dinâmicas de interação e interdependência. Essa abordagem enxerga as mídias e as tecnologias como parte integrante dos processos de socialização, inserindo-as no contexto mais amplo da ecologia dos sentidos, que desencadeia relações complexas e associações entre diferentes esferas da vida social e cultural. A transição do vinil para o formato MP3 pode ser vista como um exemplo concreto das ideias apresentadas no texto sobre a ecologia dos meios. Quando analisamos essa mudança nos conceitos de McLuhan e seus seguidores, percebemos uma profunda transformação não apenas nos meios de armazenamento e reprodução de música, mas também na cultura e na experiência humanas associadas à música.

Inicialmente, o vinil representava não apenas um meio de reprodução de música, mas também um ambiente cultural imersivo. A manipulação física do disco, a ritualística de passar de uma faixa para outra, a arte gráfica das capas dos álbuns, tudo isso contribuía para uma experiência sensorial única e profundamente enraizada na cultura musical. A tecnologia do vinil moldou não apenas a forma como as pessoas ouviam música, mas também sua relação com ela e com o mundo ao seu redor.

Com a transição para o formato MP3, ocorreu uma mudança radical nessa ecologia dos meios. O MP3 representou uma extensão do corpo humano de uma forma diferente do



vinil. Enquanto o vinil era tangível e envolvia uma interação física direta, o MP3 era intangível e digital, permitindo que a música fosse armazenada e acessada de maneira virtual, em dispositivos eletrônicos portáteis.

Essa mudança não afetou apenas a forma como a música era armazenada e transmitida, mas também como era consumida e experienciada. A experiência de ouvir música passou de uma atividade física e ritualística para algo mais individual e portátil. Os dispositivos MP3 permitiam que as pessoas ouvissem música em qualquer lugar, a qualquer momento, desconectando-as do ambiente físico e social ao seu redor. Assim, a transição do vinil para o MP3 ilustra como as mudanças nos meios tecnológicos não apenas refletem, mas também moldam a cultura e a experiência humana. Essa transformação não se limita apenas ao conteúdo transmitido, mas também ao próprio meio, que exerce seus próprios efeitos sobre a percepção e interação humanas com o mundo.

2.6 Documentário

O documentário possibilita a captura instantânea de falas, ações e gestos no momento em que ocorrem, permitindo a produção de filmes que retratam a vida real enquanto os eventos acontecem nos ambientes. Esse desenvolvimento, ocorrido na transição dos anos 50 para os 60, marcou um dos momentos mais significativos na história do documentário, com seus primeiros passos dados nos Estados Unidos, Canadá e França. A partir disso, o cinema passou a estabelecer uma relação mais imediata com o presente, refletindo o aqui e agora e o que se desenrola subsequentemente. Essa abordagem do cinema direto rapidamente se disseminou globalmente, encontrando aplicações em diversas formas de produção cinematográfica.

Diferentes estudiosos e teóricos empregam termos como 'cinema direto' e 'cinema verdade' para caracterizar essa abordagem cinematográfica, porém, a delimitação entre eles pode variar. Fernão Ramos Pessoa (2008) propõe vincular o cinema direto à abordagem observacional, enquanto o cinema verdade estaria



associado ao modo interativo. O enfoque observacional, também denominado cinema direto, destaca-se pela busca do acesso direto ao mundo, reduzindo ao mínimo a interferência da equipe de filmagem e evitando elementos como roteiro, música de fundo e encenações. Nos Estados Unidos, a Drew Associates foi uma influente produtora de documentários nesse estilo observacional.

Enquanto nos Estados Unidos a neutralidade na observação dos acontecimentos era valorizada, na França, profissionais das áreas de sociologia e etnologia questionavam a simples presença de uma câmera, considerando-a uma violação da privacidade e suscitando dilemas éticos sobre a observação não autorizada. O cineasta Jean Rouch argumentava que a neutralidade da câmera era uma ilusão, defendendo que ela poderia ser utilizada para provocar eventos (NICHOLS 2009).

No campo acadêmico e entre os profissionais do cinema, surgiram duas designações distintas para descrever esse tipo de cinema: 'cinema direto' e 'cinema verdade'. O termo 'cinema verdade' foi popularizado pelo sociólogo Edgar Morin durante suas pesquisas sobre um cineasta soviético. Durante a produção do filme *Crônicas de Verão* (1961) em colaboração com Jean Ruch, Morin sugeriu a adoção do termo nos materiais de divulgação do filme, consolidando-o como uma expressão amplamente utilizada.

A expressão 'cinema verdade' sugere a possibilidade de o cinema representar a experiência de vida das pessoas de forma mais autêntica e ancorada na realidade, por meio de um novo formato e abordagem. No entanto, essa classificação suscita questionamentos, especialmente considerando que a própria ideia de verdade tem sido amplamente debatida nas ciências humanas. A realização de um filme nos preceitos do cinema direto não implica necessariamente uma representação objetiva da verdade. Muitos documentários envolvem uma atuação deliberada na representação da realidade, seguindo os mesmos procedimentos do cinema direto, mas com uma interpretação dos fatos retratados, como exemplificado no filme *'One Hour'* (2002).



Quanto à designação 'cinema direto', estudiosos do cenário cinematográficos chamados Robert Drew e Richard Leacock, confrontando-se com o termo 'cinema verdade', propôs uma abordagem oposta e, como resultado, cunhou o termo 'cinema direto'. Essa designação continua sendo a mais aceita e difundida até os dias atuais. No entanto, seu uso também trouxe desafios, uma vez que o cinema direto não é completamente direto. Ele pressupõe uma mediação em suas funcionalidades e formatos, incluindo o uso da câmera, a edição das filmagens e a relação entre quem assiste e quem produz. Apesar disso, é nesse conceito de criar uma impressão de conexão direta que o cinema direto se destaca.

NICHOLS (2009) afirma que o documentário está profundamente enraizado na capacidade de nos transmitir uma impressão de autenticidade. Essa impressão é poderosa e remonta aos primórdios do cinema, quando a aparência de movimento nas imagens filmadas começou a se assemelhar ao movimento real. Cada quadro de um filme é essencialmente um fotograma, e o efeito de movimento surge quando esses fotogramas são projetados rapidamente um após o outro.

Definir o termo 'documentário' é uma tarefa complexa, pois sua significância não pode ser facilmente encapsulada em uma definição estática, comparável à definição de conceitos como temperatura ou sal de cozinha. Ao contrário, o documentário é relativo e comparativo em sua natureza, definindo-se pelo contraste com outros gêneros cinematográficos, como filmes de ficção ou experimentais. Enquanto uma reprodução da realidade poderia ser simplesmente uma cópia do que já existe, o documentário é uma representação do mundo em que vivemos. Ele apresenta uma visão específica do mundo, que pode ser nova para nós, mesmo que os elementos representados sejam familiares. Ao julgar uma reprodução, avaliamos sua fidelidade ao original, enquanto uma representação é julgada pelo valor das ideias que apresenta, pela qualidade de sua orientação e pelo ponto de vista que transmite.

Os documentários não seguem um conjunto fixo de técnicas, temas ou estilos. A prática documental é uma arena em constante mudança, onde abordagens alternativas



são experimentadas e adaptadas por outros cineastas. Obras prototípicas desafiam as convenções e expandem os limites da prática documental, influenciando tanto profissionais quanto o público.

“A voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista. Os documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força de seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, de sua voz. A voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva. Assim como a trama, o argumento pode ser apresentado de diferentes maneiras”. NICHOLS (2009).

Para compreender melhor o documentário, é útil abordá-lo a partir de quatro perspectivas diferentes: institucional, profissional, textual (filmes e vídeos) e pública. Cada uma dessas perspectivas oferece visões distintas sobre o papel e a natureza do documentário na sociedade contemporânea. Os cineastas frequentemente recorrem ao documentário para envolver o público em questões relacionadas ao mundo histórico compartilhado. Alguns destacam a originalidade de sua própria visão de mundo, enquanto outros enfatizam a autenticidade de sua representação. Ambos os casos desviam nossa atenção para o mundo que já conhecemos, utilizando a mesma engenhosidade e inventividade dos cineastas de ficção para atrair. Então, as obras documentais refletem a mesma profundidade, desafio, fascínio e emoção que são característicos das obras de ficção (NICHOLS 2009).

No cinema documental, conforme explicado por Nichols (2009), podemos identificar seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Cada modo possui características distintas e exemplos prototípicos que expressam suas peculiaridades. Os modos de representação documental surgem, em parte, da insatisfação dos cineastas com os modos anteriores, refletindo uma sensação de história do documentário. Por exemplo, o surgimento do modo observativo coincidiu com o advento de tecnologias que permitiam uma abordagem mais direta e menos encenada dos acontecimentos. Da mesma forma, o modo participativo surgiu da



percepção de que os cineastas não precisavam mais ocultar sua presença e influência nos eventos filmados.

Segundo NICHOLS (2009), a representação no documentário se manifesta em maneiras distintas. Primeiramente, os documentários oferecem uma visão reconhecível do mundo, proporcionando retratos ou representações que poderíamos testemunhar por conta própria. A fidelidade das imagens e gravações de áudio muitas vezes cria uma sensação de veracidade, levando-nos a acreditar que o que vemos diante da câmera é de fato verdadeiro. No entanto, é importante reconhecer que as imagens, por si só, têm limitações, pois não podem capturar todos os aspectos de uma situação, além de poderem ser manipuladas tanto durante quanto após a gravação. Os documentários representam também frequentemente os interesses de outras pessoas ou entidades. Os cineastas assumem o papel de representantes do público, falando em nome dos sujeitos de seus filmes ou das instituições que os patrocinam. Por exemplo, 'O Pentágono à venda' investiga o uso do poder político em Washington, representando tanto os interesses do público americano quanto os da rede de notícias CBS, que busca promover sua independência jornalística.

Conforme Bezerra (2014, pág.21) "O cinema direto também é de modo geral associado ao jornalismo", o autor argumenta que tanto o repórter quanto o documentarista, ao produzir suas reportagens ou documentários, expressam um ponto de vista, estejam conscientes disso ou não. Ele argumenta que o documentário e o jornalismo estão intrinsecamente próximos, compartilhando características similares. Uma dessas semelhanças é a conexão com a realidade.

"Tanto reportagens quanto documentários seriam manifestações da "realidade", traduzidas através do recorte visual, do foco na informação e/ou na transmissão/reflexão, combinadas em uma dimensão ética e, nos casos mais destacados, em uma busca estética para expressá-las. Desde o início de suas histórias, ambos os campos têm levantado questões relacionadas a essa realidade, à sua representação, à objetividade e à verdade dessa representação — embora esses conceitos tenham adquirido, em diferentes momentos, conotações diversas" (BEZERRA, 2014, pág 21).



Sobre o que diferencia o cinema em relação ao documentário jornalismo, Bezerra (2014) explica que Enquanto ambos estão envolvidos na transmissão de informações e na narrativa dos acontecimentos, suas abordagens e objetivos são distintos. O cineasta documentarista, ao fazer uso do documentário como instrumento de historiografia e militância, busca contar histórias com uma perspectiva específica e muitas vezes comprometida com certas causas ou ideologias. Seu objetivo vai além de apenas informar, Ele visa aprofundar a compreensão dos espectadores sobre eventos históricos, sociais ou políticos, muitas vezes com o intuito de provocar reflexão, engajamento ou mudança. Por outro lado, os correspondentes jornalísticos estão mais focados na objetividade. Eles veem a sua função como a de fornecer informações precisas ao público, defendendo o direito à informação. Ao seguir princípios éticos e profissionais do jornalismo, eles buscam garantir que diferentes versões dos fatos sejam divulgadas de maneira honesta e equilibrada, permitindo que o público forme suas próprias opiniões.

Enquanto o cineasta faz do documentário um instrumento de historiografia e militância, os correspondentes vislumbram a objetividade jornalística sob a ótica do direito à informação, trazendo a questão para o campo democrático, possibilitando a difusão de diferentes versões dos fatos, honestamente construídos, (Bezerra, 2014, p. 164).

Essa distinção entre o cineasta documentarista e o correspondente jornalístico reflete as diferentes formas de contar histórias e de comunicar informações. Enquanto o primeiro muitas vezes busca impactar emocional e intelectualmente o espectador, o segundo prioriza a precisão dos fatos e na divulgação dos mesmos. Ambos desempenham papéis importantes na sociedade, enriquecendo o panorama informativo e promovendo o debate público (BEZERRA, 2014).



3- CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como objetivo principal a produção de um documentário audiovisual que explorasse a rica e apaixonada comunidade de colecionadores de discos de vinil em Campo Grande. Através desse projeto, conseguimos capturar não apenas as histórias e o amor por essas coleções, mas também refletir sobre a persistência e a importância cultural do vinil no cenário musical atual.

A realização do documentário foi um passo importante para entender como, mesmo em uma era dominada pelas plataformas digitais e pelo streaming, o vinil segue vivo e relevante, especialmente para os colecionadores. Este trabalho não só resgatou a memória afetiva de muitos, mas também demonstrou como o vinil continua sendo um símbolo de qualidade sonora e de um consumo musical mais tangível e sensorial. Embora as plataformas digitais tenham transformado os hábitos de escuta, os depoimentos de colecionadores e profissionais da cena local, como os DJs André e Chico, revelaram que o vinil vai além de um simples objeto de nostalgia. Ele se mantém como uma forma de arte e uma plataforma essencial da cultura local, gerando emprego e movimentando a economia regional, especialmente por meio de lojas e feiras de vinil.

O documentário, portanto, não apenas documentou a vida dos colecionadores, mas também reforçou a ideia de que o vinil possui uma relevância que transcende o mercado de consumo musical. Ele se mostra como um verdadeiro patrimônio cultural que, longe de desaparecer, segue sendo um elo entre passado, presente e futuro.

Apesar das limitações que enfrentei na execução do projeto, particularmente no que se refere à cobertura das lojas de vinil e das feiras, o documentário ainda cumpriu o seu papel de mostrar as várias facetas desse movimento. Ao contar as histórias dos colecionadores e profissionais envolvidos, conseguimos transmitir a paixão e a dedicação que movem essa comunidade, além de destacar a relevância do vinil em um mundo digitalizado.



Durante as conversas com as fontes, algo que se destacou de forma marcante foi a paixão incondicional de cada uma delas pela música. Independentemente de como o som fosse reproduzido, seja por fones de ouvido, pendrive ou, claro, o próprio vinil, o amor pela música se mantinha intacto. O mais impressionante foi perceber que esse amor não se limitava ao formato, mas se estendia a todas as suas formas de manifestação. Cada um desses quatro personagens tinha suas rotinas moldadas pela música; ela não só fazia parte da sua vida pessoal, como também estava diretamente ligada à sua fonte de renda, ao seu trabalho e à sua identidade. Eles viviam e respiravam música, e transformaram essa paixão em sua profissão, seja como colecionadores, DJs ou profissionais do mercado.

Essas trocas, ricas e carregadas de significado, foram extremamente pertinentes para mim enquanto jornalista. Elas reafirmaram a convicção de que havia feito a escolha certa para o meu tema e para o produto que eu desejava criar. Executar esse trabalho não foi tarefa fácil; demandou muito esforço, tempo, aprofundamento técnico e teórico. No entanto, ao final, sinto-me extremamente satisfeita com os resultados obtidos.

A responsabilidade de capturar e transmitir esse amor pela música no formato de documentário foi grande, pois ele transita entre passado e futuro, entre a história pessoal de cada um e a história da cultura musical. O jornalismo tem essa missão: contar histórias que são, ao mesmo tempo, pessoais e coletivas, que envolvem não apenas a dimensão cultural, mas também o econômico, o político e o social. Documentar essa paixão pela música foi, para mim, um exercício de responsabilidade e sensibilidade, pois, como todo bom jornalismo, ele busca registrar algo que é atemporal e que reverbera ao longo do tempo.

Uma das maiores dificuldades que enfrentei foi justamente encontrar um equilíbrio na narrativa: como selecionar o que era essencial e o que poderia ser deixado de lado. O processo de filtragem foi desafiador, pois cada depoimento, cada história,



tinha seu valor, e é essa complexidade que torna o jornalismo um campo tão enriquecedor, mas também tão exigente.

Como realizadora deste projeto, considero os resultados satisfatórios. Esta foi a minha primeira experiência com o processo de criação de um produto audiovisual, não apenas escrevendo sobre ele, mas também o produzindo de fato. Foi algo cheio de experiências ricas em aprendizado, especialmente nas áreas de pós-produção, edição e roteiro. Enfrentei algumas limitações artísticas, como a necessidade de priorizar as cenas, mas isso fez parte do meu crescimento enquanto aluna.

O aspecto que mais gostei foi a edição, particularmente o tratamento das cores, que com certeza deixou o documentário com um toque artístico. Esse processo chamou muito a minha atenção e foi uma das partes mais gratificantes do projeto.

Por fim, o trabalho reafirma que, longe de ser uma relíquia do passado, o vinil continua sendo uma forma de expressão, uma plataforma sonora e uma experiência cultural única. Ele resiste, se reinventa e se mantém como um importante elemento na construção da cena musical local, evidenciando a continuidade de uma tradição que atravessa gerações e continua a inspirar novos admiradores.



4- REFERÊNCIAS

BEZERRA, Julio. **Documentário e Jornalismo** — Propostas para uma Cartografia Plural. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

BOULEZ, Pierre. **Orientations** - Collected Writings. Londres: Faber & Faber Ltd, 1986. 452 páginas. Octavo.

COUTINHO, E. O CINEMA DOCUMENTÁRIO E A ESCUTA SENSÍVEL DA ALTERIDADE. Projeto História : Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S. l.], v. 15, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11228>. Acesso em: 15 ago. 2024.

DE PAIVA, José Eduardo Ribeiro. Da pirataria ao streaming: discutindo novas relações entre artistas e o mercado fonográfico. Revista **GEMINIS**, São Carlos, UFSCar, v. 8, n. 1, pp.115-125, jan. / abr. 2017.

CHANAN, Michael – **Repeated Takes**: a Short History of Recording and its Effects on Music. Londres & Nova York. Verso, 1995.

DE MARCHI, L. **A Angústia do Formato**: uma História dos Formatos Fonográficos. E-Compós, [S. l.], v. 2, 2005. DOI: 10.30962/ec.29. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/29>. Acesso em: 7 de abril.

FLICHY, P. **As Multinacionais del Audiovisual**. Barcelona: Ed. Gustavo Gilli, 1982.

FRITH, Simon – **Sound Effects**: Youth, Leisure and the Politics of Rock n' Roll. New York. Pantheon Books, 1981.

HANS-JOACHIM, Braun. – The Origins of the 45-RPM Record at RCA Victor, 1939-1948. In: **Music and Technology in the Twentieth**. Abril de 2005 - 18/19 Century. Baltimore & London, 148-157. The Johns Hopkins University Press, 2002.

LOSSO, Fabio Malina. **Os direitos autorais no mercado da música**. 2008. Tese (Doutorado em Direito Civil) - Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Click de acesso em: 19 de maio de 2024.

McLUHAN, M. (1996). **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Editora Cultrix.



NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário** (3a ed.). Campinas: Papyrus, 2005.

PAIVA, Eduardo. Música e tecnologia, do vinil ao MP3. In: **Contemporânea** (Bahia), UFBA, n.1, v. 10, p. 80-98, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article>. Acesso em: 6 de abril de 2024.

SGANZERLLA, Sérgio. **História do Vinil**. Museu Virtual do Disco de Vinil. Disponível em: <https://museuvirtualdodiscodevinil.com.br/historia/>. Acesso em: 17 abril de 2024.

SÁ, S. P. de. **A música na era de suas tecnologias de reprodução**. E-Compós,[S. l.], v. 6, 2006. DOI: 10.30962/ec.92. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/92>. Acesso em: 3 maio. 2024.

UNIVERSO DO VINIL. **História recente da indústria fonográfica brasileira: O Vinil Brasil Clube**. YouTube, 12 de set. de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XLdroNNPhtU>. Acesso em: 18 de maio.

UNIVERSO DO VINIL A. **O vinil voltou? Entenda de uma vez por todas esse retorno**. YouTube, 20 de ago. De 2023. Disponível em: https://youtu.be/i6aOj5lL5Q?si=hzBzjMnzCle_Dipy Acesso em: 21 de maio.

UNIVERSO DO VINIL B. **O compacto, disco de 7", está aí firme e forte. Conheça mais sobre ele**. YouTube, 27 de ago. De 2023. Disponível em: <https://youtu.be/RprDPkMUsus?si=Xa-Qs7fyqjumdAyj>. Acesso em: 20 de maio.

WALTENBERG, Lucas Laender, e Lucas Laender Waltenberg. **De Partituras a Aplicativos Móveis: Novas Convenções Do Formato “álbum De Música” Na Cultura Digital**. 2016. Disponível em: www.oasisbr.ibict.br/vufind/Record/BRCRIS_8dd26e2c7bad308cece89b80f22b923d. Acesso em: 15 abril. 2024.

YÚDICE, George. **Nuevas tecnologías, música y experiencia**. Gedisa, Barcelona: 2007.



5- APÊNDICE

Pôster do documentário

O pôster do documentário foi criado pela designer gráfica Raffaella Moura, acadêmica de Jornalismo pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. A proposta que passei para ela envolvia a imagem de um vinil ilustrado, com a silhueta das quatro fontes do documentário emergindo dele, para lembrar notas musicais. Essa representação visual simboliza a conexão das fontes com o vinil, como se elas estivessem saindo diretamente dele, reforçando a ideia de que o vinil é parte fundamental de suas histórias e de suas sonoridades.



UM DOCUMENTÁRIO DE
AMANDA FERREIRA

**O VINIL
NÃO É MORTO**

Documentário sobre colecionadores de discos de vinil em Campo Grande

Curta-metragem documental produzido e dirigido por Amanda Ferreira como Trabalho de Conclusão de Curso em Jornalismo pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). A produção foi realizada de forma independente, com a orientação do professor doutor Júlio Bezerra.

A cover art features a stylized illustration of a vinyl record with a white dust bunny on its surface. The record is set against a dark background with white concentric lines representing the grooves. Several circular portraits of people are scattered across the record, each enclosed in a hand-drawn, scribbled circle. The overall aesthetic is artistic and hand-drawn.



5.2 ROTEIRO

O roteiro passou por diversas etapas de desenvolvimento. Inicialmente, possuía mais de 30 páginas de transcrição de áudio, nas quais eu produzia o roteiro a partir das falas dos entrevistados. Contudo, a partir da segunda versão, comecei a adotar um estilo diferente de roteiro, o que facilitou o meu processo de decupagem durante a edição do texto. Uma das principais lições que aprendi foi a importância de ser objetivo nas perguntas e seguir conduzindo as entrevistas sem me prender demais ao roteiro. Isso porque realizei várias edições que iam além do que estava registrado, como as transições, o tratamento e corte dos áudios do documentário, além dos gráficos, os quais eu mesma produzi, sem a ajuda do editor.



INTRODUÇÃO

*****imagem de um disco tocando na vitrola
(MÚSICA DA TETE)*****

**** RÁPIDA IMAGENS DOS PERSONAGENS E UMA IMAGEM DO
JULIO TOCANDO NA FEIRA DO VINIL EM JUNHO ****

TITULO DO DOCUMENTARIO

vídeo: “apresentação”

OFF 1: DORA ALVES APRESENTAÇÃO

***** 00:25 ATÉ 1:05 IMAGEM DA ENTREVISTA****

EU SOU A DORA ALVES MORO EM MARINGÁ..

IMAGEM DE APOIO DA MESA DE DISCOS

vídeo: “apresentação”

OFF 2: BOLORO APRESENTAÇÃO

*** 00:05 ATÉ 0:21* IMAGEM DA ENTREVISTA**

OI MEU NOME É BOLORO...

**** IMAGENS DELE TOCANDO COM A SUA BANDA****

vídeo: “boloro
apresentação”

OFF 3: BOLORO 1:42 ATÉ 2:25 (PARA DEPOIS)



vídeo: "off 1 e off 8"

vídeo "INTERESSE E
QUANDO
COMEÇARAM A
COLECIONAR"

Vídeo: ONDE
COMEÇOU

vídeo: "boloro
apresentação"

vídeo: "off 1 e off 8"

"o vinil tem toda uma experiência.." até "maior que o cd, por exemplo"

****IMAGEM DE APOIO VÍDEOS DO CHICO TOCANDO****

OFF 4: CHICO APRESENTAÇÃO

00:03 ATÉ 1:22 IMAGEM DA APRESENTAÇÃO

"Meu primeiro contato com a música" até "uma pessoa inteirada assim"

IMAGEM DE APOIO: PLANTA

OFF 5: SAMAMBAIA APRESENTAÇÃO

01:21 ATÉ 2:25

"e o vinil eu comecei"... até "os preços eram muito bons"

IMAGEM DE APOIO: IMAGENS DA BANDA DELE

OFF HAMURABI: 00:14 ATÉ 01:17 (cortar a parte que ele se enrola)

"a empresa" até "1988"

INTERESSE E QUANDO COMEÇARAM A COLECIONAR?

~~OFF 6: DORA 00:28 ATÉ 01:17~~

~~"Eu desde criança aprendi a gostar de vinil" até "ser tudo digital"~~

OFF 7: BOLORO 04:16 ATÉ 6:40

"Eu comecei a colecionar com 10 anos" até "enfim, eu me apaixonei"



vídeo “INTERESSE E QUANDO COMEÇARAM A COLECIONAR”

vídeo: “PREÇO, INTERESSE E QUANDO COMEÇARAM A COLECIONAR”

VÍDEO: FEIRA DO VINIL; COMO É A COMUNIDADE; E VÍNCULOS

VÍDEO: Boloro apresentação

vídeo: ORIGEM DO SALVE O VINIL

OFF 8: CHICO: inicia em 2:18 e vai até 3:08 e cortar

- “durante a minha vida inteira eu colecionei cd”, até “muito difícil”

OFF 9: SAMAMBAIA: inicia em 2:45 até 3:08:

“Primeiro eu fiz uma lista” até “acabei pegando”

OFF 11 CHICO: 00:00 ATÉ 00:48

“é que nos anos 90” até “meus gostos”

COMO É O CENÁRIO DE COLECIONADORES EM CAMPO GRANDE?

OFF HAMURABI: 1:21 ATÉ 1:55

“na vdd pela demanda da época” até “já trabalhava com disco de vinil”

OFF 12 DORA: 1:47 ATÉ 4:52

“mais um menos 2011” até “antiguidades”



VÍDEO: GRUPO NO ZAP	OFF 14 BOLORO: 8:15 ATÉ 9:28 (CORTAR PARTE QUE AMANDA FALA)
	<i>“eu costume ir” até “dessa galera mesmo”</i>
vídeo: Arrumação	OFF 15 CHICO: 4:18 ATÉ 5:44
	<i>“eu comecei a conhecer outros djs” até “ele toca reggae dub”</i>
VÍDEO: preço minha coleção é boa	OFF 16 SAMAMBAIA: 02:42 ATÉ 03:35
	<i>“eu to nesse grupo” até “pessoal brigou”</i>
vídeo: SE MANTEREM OUVINDO DISCOS streaming	OFF 17 BOLORO: 10:40 até 11:54
	<i>“Como essa galera já sabe..” “até esse eu não vendo não”</i>
vídeo: delinha	OFF 18 CHICO: 03:45 até 05:20
	<i>“a melhor historia assim de troca” até “é atemporal”</i>
VÍDEO: INTERESSE E QUANDO COMEÇARAM A COLECIONAR	OFF 19 SAMAMBAIA: 1:27 ATÉ 3:47
	<i>“o lance da coleção” até “tudo que existe”</i>
	OFF 20 BOLORO: 0:12 ATÉ 0:52
	<i>“peguei da delinha” até “são paulo e tals”</i>



vídeo: FEIRA DO VINIL; COMO É A COMUNIDADE; E VÍNCULOS

vídeo: arrumação

vídeo: como psicólogo

vídeo: vínculo e aplicativos

vídeo: arrumação

vídeo: MANTEREM OUVINDO DISCOS

vídeo: FEIRA DO VINIL; COMO É A COMUNIDADE; E VÍNCULOS

OFF 21 SAMAMBAIA: 3:30 até 5:06

“eu comecei a discotecar até “é mais legal” é um lugar muito rico

O QUE ATRAI OS INDIVÍDUOS A SE MANTEREM OUVINDO DISCOS DE VINIL ATUALMENTE?

OFF 21 DORA: 6:57 ATÉ 8:11

“quando eu entro nessa sala” até “falta de apoio”

OFF 22 BOLORO: 01:30 ATÉ 2:35 (cortar a parte que eu falo)

“os discos também representam” até “muito interessante”

OFF 23: CHICO 0:13 ATÉ 1:37

“na minha visão também como psicólogo” até “um pouco acumulador”

OFF: HAMURABI 4:08 ATÉ 4:34

“grande parte são colecionadores” até “começam a comprar”

OFF 24: SAMAMBAIA 6:29 ATÉ 7:34

eu tenho carinho” até “ao mesmo tempo, não tem nada”

OFF 25 BOLORO: 3:37 ATÉ 4:32

“para mim a importância do vinil” até “meio por aí”



**vídeo: DIFERENÇAS
DIFICULDADES**

vídeo: STREAMING

**vídeo: vínculo com a
comunidade**

**VÍDEO: ORIGEM DO
SALVE O VINIL**

**VÍDEO: MANTEREM
OUVINDO DISCOS
MULHER**

vídeo: ARRUMAÇÃO

~~OFF 26: DORA: 00:39 ATÉ 2:45~~

“quando eu mudei” até “o que você deixa é o seu legado”

~~OFF 27: DORA 00:07 ATÉ 00:46~~

“muito dos artistas regionais” até “ngm doa vinil não”

~~OFF 28: : BOLORO 7:37 ATÉ 8:39~~

“acho que o que une” até “é uma camaradagem”

~~OFF 29: CHICO 5:28 ATE 6:44 (cortar a minha fala)~~

“o que me move” até “que locura”

~~OFF SAMAMBAIA: 00:27 ATÉ 2:09~~

“desde que comecei a comprar” até “outra pessoa toca”

~~OFF: HAMURABI 3:09 ATÉ 3:44~~

“os mais vendidos” até “carros chefes de discos de vinil”

~~OFF 31: DORA 06:02 ATÉ 6:52~~

“e hoje” até “uma história”

4



**vídeo: CUIDADOS e
PREÇOS**

OFF 34: CHICO: 7:25 ATÉ 8:59

“Júlio é uma pessoa” até “muito interessantes também”

**vídeo: ARRUMAÇÃO
E CARINHO E
CENÁRIO**

OFF 35: DORA 3:55 até 5:33

“eu faço feira do vinil” até “mas é isso”

**vídeo: ARRUMAÇÃO,
CUIDADOS E APP**

**MOSTRAR OS DESAFIOS DE MANTER UMA COLEÇÃO DE
DISCOS, ABORDANDO QUESTÕES TÉCNICAS DOS VINIS, DESDE
AGULHA, SUPORTE, CAPA, ENCARTE, PREÇOS, ETC.**

OFF 36 BOLORO: 4:57 ATÉ 6:00

“minha organização atualmente” até “é isso”

**Vídeo: CUIDADOS e
PREÇOS**

OFF 37: DORA 0:20 ATÉ 1:31

“o vinil da muito trabalho” até “impossível”

ARRUMAÇÃO

OFF 38 CHICO: 00:03 ATÉ 1:07

“a questão da minha coleção” até “escuto é no carro”

**vídeo: QUALIDADE
SOM E PQ PREFERE
O VINIL**

OFF 39 SAMAMBAIA: 0:49 ATÉ 2:35

“disco novo” até “tem que comprar mais”

vídeo: DESAFIOS

OFF 40 DORA: 2:00 ATÉ 3:24

“o disco tem um peso diferente” até “compra e tá errado”

**video: CUIDADOS e
PREÇOS**



**vídeo: QUALIDADE
SOM E PQ PREFERE
O VINIL**

OFF 41 BOLORO: 6:54 E IR ATÉ 7:12

“ve liga tipo a torneira assim” até “passo água”

OFF 42 CHICO: 5:12 ATÉ 6:40

“por mais que eu prefira” até “dj tocava outras coisas”

vídeo: PROBLEMAS

OFF 43: SAMAMBAIA 0:21 ATÉ 1:51

“o mais complicado” até “igual pneu de carro”

OFF 44: DORA 5:23 até 06:12

“eu comprei muitos discos” até “em são paulo”

**vídeo: ARRUMAÇÃO,
CUIDADOS E APP**

OFF 45: CHICO 00:04 ATÉ 1:46

“eu ainda sou uma pessoa” até “não fica tão interessante”

**vídeo: CUIDADOS e
PREÇOS**

OFF 47 CHICO: 1:32 ATÉ 1:49

“eu não tenho essas piras” até “cuidadosa nesse sentido”

**video: RELAÇÃO COM
O STREAMING**

OFF 48: SAMAMBAIA: 6:37 ATÉ 7:32

“teve uma vez que o som era bem ruizinho” até “onde está a faixa”



<p>vídeo: PREÇO 2 E DIFERENÇAS E STREAMING</p>	<p>OFF 50 DORA: 3:45 ATÉ 5:03</p>
<p>vídeo: ARRUMAÇÃO E CARINHO E CENÁRIO</p>	<p><i>“todas as capitais” até “é uma paixão”</i></p>
<p>vídeo: SE MANTEREM OUVINDO DISCOS streaming</p>	<p>-</p> <p>COMPARAR A EXPERIÊNCIA DE POSSUIR E OUVIR DISCOS DE VINIL COM OUTRAS FORMAS DE CONSUMO MUSICAL, ESPECIALMENTE EM RELAÇÃO ÀS PLATAFORMAS DE STREAMING;</p>
<p>vídeo: RELAÇÃO COM O STREAMING</p>	<p>OFF 52: DORA 0:33 ATÉ 1:32</p>
<p>vídeo: STREAMING O VINIL VAI MORRER</p>	<p><i>“esse disco” até “teve dificuldade para adquirir”</i></p>
<p>PREÇO 2 E DIFERENÇAS E STREAMING</p>	<p>OFF 53: BOLORO 7:41 ATÉ 8:47</p>
<p>Vídeo: RELAÇÃO COM O STREAMING</p>	<p><i>o vinil tem muita informação até “participando de editais”</i></p>
<p>STREAMING O VINIL VAI MORRER</p>	<p>OFF 54 CHICO: 4:36 ATÉ 5:44</p>
	<p><i>“tem muito dj” até “trazer algo diferente”</i></p>
	<p>OFF: 56 DORA: 1:50 ATÉ 3:03</p>
	<p><i>“eu tenho pavor de fone de ouvido” até “sua cabeça, é isso”</i></p>
	<p>OFF: 57: CHICO 1:35 ATÉ 4:40</p>



Vídeo: qualidade
sonora

PREÇO 2 E
DIFERENÇAS E
STREAMING

OFF HAMURABI

OFF HAMURABI

OFF HAMURABI

~~“oq eu acho é que” até “não vai embora tão cedo”~~

OFF BOLORO: 9:11 ATÉ 10:27

~~“teve uma época” até “dependendo da situação”~~

OFF: DORA: 3:16 ATÉ 4:25

~~“hoje a gentesente” até “som original do vinil”~~

OFF: CHICO 4:44 ATÉ 6:44

~~“ai os artistas começaram” até “possibilidade de ir para fora”~~

OFF: SAMAMBAIA: 0:33 ATÉ 1:49

~~“a pessoa tocar com mp3” até “o peso da música assim”~~

OFF BOLORO: 11:03 ATÉ 11:51

~~“acho o streaming muito valido” até “o vinil não morreu”~~

FEIRA DO VINIL E HAMURABI

ir la para a introdução

imagens da Hamurábi

IMAGENS DE APOIO

IMAGENS MONTANDO A FEIRA DO VINIL



	<p>IMAGENS DE APOIO</p>
	<p>IMAGENS DE APOIO</p>
	<p>OFF: Plínio Carlos: 00:20 até 3:00</p>
	<p><i>“o vinil é um dos grandes” até “todas as cidades”</i></p>
<p>depoimento três</p>	
	<p>IMAGENS DE APOIO</p>
	<p>OFF: Pedro Espindola: 00:29 até 3:28</p>
	<p><i>“comecei a colecionar em 2016 “até “só chegar e curtir”</i></p>
<p>depoimento quatro</p>	
	<p>IMAGENS DE APOIO</p>
	<p>OFF VINICIUS NUNES: 00:15 até 2:28</p>
	<p><i>“na verdade eu sou da época do cd” até “por aí já, sabe”</i></p>
<p>Pedro Espindola</p>	
	<p>finalizar com imagens de e depois créditos</p>
<p>Vinicius Nunes</p>	



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



--	--