

Imagens que transbordam: Análise do filme “Tão Sentido um Cheiro de Queimado?”

Overflowing images: Analysis of the film “Tão Sentido um Cheiro de Queimado?”

Imágenes que desbordan: Análisis de la película “Tão Sentido um Cheiro de Queimado?”

*Romulo Medeiros Pereira*¹

*Eunice Simões Lins*²

Resumo: O objetivo do artigo consiste em desenvolver a análise do filme “Tão Sentido um Cheiro de Queimado?”. Para tal empreitada, buscamos informações sobre uma cultura musical underground que surgiu na Paraíba em meados da década de 1980, realizando a pesquisa histórica no acervo do Arquivo Histórico Waldemar Duarte, localizado na biblioteca do Espaço Cultural em João Pessoa, PB. Nossa pesquisa é descritiva, documental e bibliográfica, oriunda do cruzamento de informações colhidas de periódicos, entrevistas e documentários fílmicos para desenvolver a coleta dos dados. Para a análise das imagens, nos apropriamos do conceito de "montagem" de Georges Didi-Huberman, que nos leva a considerar sua concepção de imagem, do conceito de "tribalismo" de Michel Maffesoli, da teoria do imaginário de Gilbert Durand e de outros conceitos, promovendo diálogos entre eles que nos ajudaram a pensar a representação que constitui o saber fílmico. Como resultado do estudo, buscamos um novo olhar, uma nova forma de enxergar, apreendendo no próprio filme imagens e falas que destacam o movimento, o dinamismo e a força de descolamento que revelam as subjetividades *punks* e *headbangers* em vir a ser, se expressando, trocando experiências e escapando da representação tanto do conhecimento cinematográfico quanto das falas dos cineastas.

Palavras-chave: Representação documental. Tribalismo. Cultura underground. Subjetividade.

Abstract: The objective of this article is to develop an analysis of the film “Tão Sentido um Cheiro de Queimado?”. For this endeavor, we gathered information about an underground musical culture that emerged in Paraíba in the mid-1980s, conducting historical research in the collection of the Waldemar Duarte Historical Archive, located in the library of Espaço Cultural in João Pessoa, PB. Our research is descriptive, documentary, and bibliographic, derived from

¹ Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), Recife Pernambuco, Brasil, romulomedeiros@gmail.com

² Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, Paraíba, Brasil, euniceslins@gmail.com.

the intersection of information collected from periodicals, interviews, and film documentaries to develop data collection. For image analysis, we appropriated Georges Didi-Huberman's concept of "montage," which leads us to consider his conception of image, Michel Maffesoli's concept of "tribalism," Gilbert Durand's theory of the imaginary, and other concepts, promoting dialogues between them that helped us think about the representation that constitutes filmic knowledge. As a result of the study, we seek a new perspective, a new way of seeing, capturing in the film itself images and speeches that highlight movement, dynamism, and the force of detachment that reveal the punk and headbanger subjectivities in becoming, expressing themselves, exchanging experiences, and escaping the representation both of cinematographic knowledge and of the filmmakers' speeches.

Keywords: Documentary representation. Tribalism. Underground culture. Subjectivity.

Resumen: El objetivo de este artículo es desarrollar un análisis de la película "Tão Sentindo um Cheiro de Queimado?". Para este empeño, recopilamos información sobre una cultura musical underground que surgió en Paraíba a mediados de la década de 1980, realizando una investigación histórica en la colección del Archivo Histórico Waldemar Duarte, ubicado en la biblioteca del Espaço Cultural em João Pessoa, PB. Nuestra investigación es descriptiva, documental y bibliográfica, derivada de la intersección de información recopilada de periódicos, entrevistas y documentales cinematográficos para desarrollar la recolección de datos. Para el análisis de imágenes, nos apropiamos del concepto de "montaje" de Georges Didi-Huberman, que nos lleva a considerar su concepción de la imagen, del concepto de "tribalismo" de Michel Maffesoli, de la teoría del imaginario de Gilbert Durand y de otros conceptos, promoviendo diálogos entre ellos que nos ayudaron a pensar en la representación que constituye el conocimiento fílmico. Como resultado del estudio, buscamos una nueva perspectiva, una nueva forma de ver, capturando en la propia película imágenes y discursos que destacan el movimiento, el dinamismo y la fuerza de despegue que revelan las subjetividades punk y headbanger en devenir, expresándose, intercambiando experiencias y escapando de la representación tanto del conocimiento cinematográfico como de los discursos de los cineastas.

Palabras clave: Representación documental. Tribalismo. Cultura underground. Subjetividad.

1 INTRODUÇÃO

João Pessoa-PB, quinta-feira, 31 de janeiro de 1991, o jornal A União trazia em seu segundo caderno a seguinte manchete: "Tão sentido um cheiro de queimado? Vídeo sobre rock paraibano será lançado hoje no Bar da Pólvora" (A União, 1991, p. 9).

O documentário foi idealizado e produzido por Bertrand Lira e Everaldo Pontes, dois amigos que transformaram em realidade uma ideia concebida em meados de 1989, concretizada em 31 de janeiro de 1991.

O jornal A União não foi o único a divulgar tal lançamento; outros jornais da capital também o fizeram e escreveram sobre essa e outras exposições pela cidade de João Pessoa. Na época, no dia do lançamento do documentário, os jornais informavam aos leitores sobre o conteúdo do documentário. O jornal Correio da Paraíba, em matéria da jornalista Ana Trajano, trazia a seguinte informação: “Tão Sentido Um Cheiro de Queimado? vídeo de Bertrand Lira e Everaldo Pontes sobre rock paraibano, [...] São quase 35 minutos de rock – heavy metal, punk e hardcore –, informações, tretas e bate-bocas” (Trajano, 1991, p. 11).

Além disso, a matéria da jornalista Ana Trajano trazia outras informações acerca do documentário. Uma delas dizia que o documentário só foi possível graças à “[...] premiação de um roteiro no I Concurso de Projetos de Vídeo promovido pelo Nudoc (Núcleo de Documentação Cinematográfica) da Universidade Federal da Paraíba, em agosto do ano passado” (Trajano, 1991, p. 11). A matéria informa também que o roteiro de Bertrand Lira e Everaldo Pontes ficou em segundo lugar e foi agraciado com “[...] empréstimo de equipamentos (câmera, iluminação e ilha de edição) e doação de cassetes para as gravações” (Trajano, 1991, p. 11). Logo, sem esse agente fomentador, a realização do documentário estaria comprometida e seria difícil concretizá-lo, pois o empréstimo de equipamentos foi uma espécie de financiamento que viabilizou a realização do documentário.

Na época em que o documentário foi produzido e lançado, seus criadores, Bertrand Lira e Everaldo Pontes, gozavam de uma bagagem de conhecimento acerca do fazer cinema e do próprio tema tratado no documentário. Lira, por exemplo, além de ser ator e diretor de teatro, já era conhecido como pesquisador das práticas musicais marginais, como ele próprio as nomeava. Aliás, segundo a documentação, no dia do lançamento do documentário, Everaldo encontrava-se na Inglaterra, em Londres. O motivo de sua viagem, na época, foi registrado pelo jornal “O Momento”.

[...] Everaldo Pontes, que é também responsável pela edição do programa “Jardim Elétrico”, na Universitária FM, está em Londres, Inglaterra, recolhendo detalhes da trajetória roqueira, dos antológicos aos que recentemente proliferam escombros alternativos e mídias. (O Momento, 1991. p. 11)

Já Bertrand Lira, responsável por operar a câmera e enquadrar os grupos culturais ao olhar de sua lente, segundo as fontes da época, era jornalista, editor da Universitária FM,

divulgador do Cine Banguê do Espaço Cultural e tinha em seu currículo a experiência de dirigir alguns filmes. A exemplo:

[...] Beba Coca, Bebe Cola, codirigido com Torquato Joel. Filme em Super-8 que satiriza a invasão cultural e a alienação no Brasil. Cenas de ficção se alternam com as favelas de João Pessoa. Perequeté, 20 minutos. Documentário sobre o ator Francisco Marto, realizado durante estágio de cinema no Nudoc, L'Energie Alternative à la Campagne, 15 minutos, Super -8, durante estágio de cinema na Association Varan de Paris, em 1982. Des Couchouns, des Souris et des Hommes, com Torquato Joel e Marcos Villar, 16 minutos. Estágio de aperfeiçoamento. [...] Na Universidade Federal da Paraíba, Bertrand desenvolveu um programa sobre cinema durante dois anos, chamado Trilha Sonora, na Rádio Universitária FM. (Trajano, 1991. p. 11)

Portanto, o documentário “Tão Sentido um Cheiro de Queimado?” é produto dessa biografia concisa dos cineastas. Ou seja, ele é marcado por toda a compreensão que Lira e Pontes tinham na época acerca do fazer cinema e dos universos culturais retratados no documentário. Aliás, para realizar o documentário, Lira e Pontes se inspiraram no estilo do documentário direto, mas integraram outras técnicas cinematográficas, como as usadas no documentário verdade. Em entrevista recente, concedida para a realização deste artigo, Lira esclarece que:

A gente estava no momento de efervescência do documentário participativo, do documentário interativo que era o cinema direto, dos franceses, do de Jean Rouch na França. [...] Dentro dessa proposta o documentário é muito participativo, ou seja, a gente faz pergunta e o pessoal responde. Mesmo que as nossas perguntas não apareçam, a gente subintende que a gente está perguntando, a pessoa está falando olhando para câmera e estar interagindo com o diretor. Então, é isso aí que se chama participativo interativo, essa linha de documentário que se chama também cinema direto. (Informação verbal)³

O modelo participativo adotado pelos documentaristas, como revelado na citação, é da década de 1960. Por isso, é possível perceber no documentário uma dimensão temporal que está relacionada a um debate de pelo menos 30 anos sobre como produzir, quais técnicas usar e o que caracteriza o estilo de documentário participativo adotado pelos cineastas na época. Assim, podemos afirmar que a obra é permeado por memórias relacionadas à produção de um saber e de um estilo de documentário, neste caso, o documentário participativo.

E, segundo as fontes da época, Lira estava aparentemente bastante entusiasmado com o manuseio das tecnologias que lhes foram concedidas, principalmente em ter a chance de gravar

³ Informação fornecida por Bertrand Lira em 25/05/2023.

um filme utilizando a câmera Super VHS, uma novidade para ele na época. Em entrevista concedida ao jornal “A União”, Lira evidencia seu entusiasmo. Ele diz: “A possibilidade de usar efeitos com uma câmera Super VHS e, simultaneamente, conferir os resultados é fantástica” (A União, 1991, p. 9).

Mais à frente, na mesma matéria do jornal “A União”, Lira relata seu desconforto em ter que exercer um acúmulo de tarefas, uma das características do cinema direto. Na elaboração de “Tão Sentido um Cheiro de Queimado?”, segundo o jornal, Lira ficou à frente da câmera, da direção e do roteiro, enquanto Pontes assinou o som.

Diz a matéria:

Em *Tão Sentido um Cheiro de Queimado?*, além do roteiro e direção, Bertrand assina a Câmera e Everaldo o som direto. Essa concentração de atividades vai de encontro à filosofia do cinema Direto onde o autor é ao mesmo tempo câmera, roteirista e diretor onde o autor é ao mesmo tempo câmera, roteirista e diretor. Esse acúmulo de tarefas, segundo Bertrand, foi exceção. “Prefiro trabalhar o mais profissionalmente possível, com técnicos exercendo uma função específica, pois cada um poderá dar o melhor de si em sua área de domínio”, conclui. (A União, 1991. p. 9).

Todas essas informações acerca do filme nos possibilitaram pensar nas imagens que o compõem como carregadas de memórias, seja de memórias sobre a técnica cinematográfica adotada pelos cineastas, a do cinema direto, seja de memórias acerca dos próprios grupos filmados. Portanto, as imagens que estruturam o filme são carregadas de fluxos temporais distintos, e é isso que as torna um paradoxo. Por isso, para analisá-las, é necessário, como diria o historiador Georges Didi-Huberman, considerar “[...] o aspecto de montagem das diferenças que caracteriza essa simples – mas paradoxal – imagem. Ora, essa montagem é todo o leque do tempo que também se abre amplamente.” (Didi-Huberman, 2015, p. 25). Feita essa observação metodológica, agora descreveremos com mais cautela a produção fílmica e desenvolveremos a análise das imagens, utilizando como suporte alguns conceitos, como o de “montagem” de Didi-Huberman, o de “tribalismo” de Michel Maffesoli e a teoria geral do imaginário de Gilbert Durand, claro, tentando subvertê-los para utilizá-los de forma própria.

2 SOBRE A PRODUÇÃO FÍLMICA

Esse método de produção fílmica, o cinema direto, escolhido por Lira e Pontes, surgiu na década de 1960, especificamente no momento em que a antropologia começou a influenciar

o filme documentário. Esse estilo de filme foi denominado de cinema vérité e adquiriu posteriormente outras fórmulas, principalmente pelas mãos dos cientistas e estudiosos sociais Jean Rouch, citado por Gonçalves (2008), e Edgar Morin (2003).

Uma das características do cinema verdade que o diferencia do cinema direto é a interação dos cineastas com os personagens. Isso explica por que, ao ver o documentário “Tão Sentindo um Cheiro de Queimado?”, os telespectadores têm a sensação, de início, de chegar com os cineastas no II Buraco Suburbano, um festival de bandas punks que ocorreu em 1990 no Teatro Clélio Ribeiro. Logo em seguida, o espectador é levado ao palco e, de lá, observa toda a confusão que se desenrola em decorrência das agressões entre punks e skinheads. Por esse aspecto, podemos dizer que o documentário de Lira e Pontes é atravessado por outras características fílmicas, como as do documentário participativo, pois os dois documentaristas, em seu filme, enfatizam o encontro com o vivido e experienciado, ou seja, entre eles, os espectadores e os grupos filmados, como revelam as figuras abaixo.

A figura 1 faz parte do plano-sequência que compõe a primeira cena do documentário. Além de descrever um princípio de confusão no II Buraco Suburbano, ouvem-se gritos, e o espectador é levado para cima do palco, de onde observa o início de uma briga.

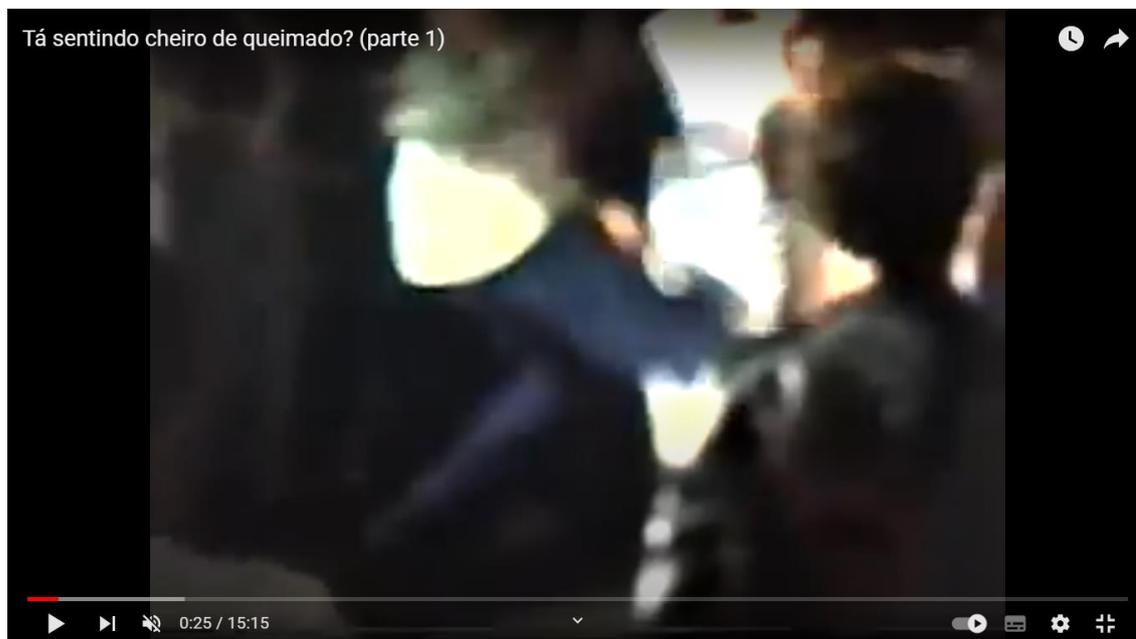
Figura 1 – Primeira cena do documentário



Fonte: Documentário, 1990

Já na figura 2, abaixo, apesar da baixa qualidade, vemos a continuação e o desfecho do plano-sequência descrito anteriormente. Trata-se do momento em que alguém atinge as costas de outra pessoa com um chute."

Figura 2 – Primeira cena do documentário



Fonte: Documentário, 1990

Na figura 3, que se encontra abaixo, temos uma imagem que faz parte da primeira cena, mas é um novo plano que surge após o desfecho do plano-sequência descrito anteriormente. Em seguida, há um corte e esse novo plano aparece. Na linguagem cinematográfica, trata-se de um plano fechado, um “close-up”. Nela, o cineasta aproxima a lente de sua câmera do rosto do vocalista e capta seu desabafo diante daquele princípio de briga: 'Ei, rapaz, o que é essa violência aí, porra?' (Lira, 1990).

Logo em seguida, na próxima cena, o espectador adentra a Rádio Universitária FM, caminha pelos corredores até chegar aos cômodos da rádio e, em seguida, passa a acompanhar o programa 'Jardim Elétrico'. Tudo isso acontece com um som de fundo: a canção 'Remember Tomorrow', do grupo britânico Iron Maiden. A partir daí, os locutores do programa apresentam aos telespectadores, pouco a pouco, todas as bandas que estão no documentário e que compunham, na época, a cena musical underground de João Pessoa - PB. Ademais, os telespectadores não só têm a sensação de estarem imersos no universo filmado, como também sentem que as respostas dadas pelos personagens aos cineastas são, de certa forma, dirigidas a

eles. Assim, enquanto “[...] espectadores, temos a sensação de que somos testemunhas de um diálogo entre o cineasta e seu tema” (Nichols, 2020, p. 193).

Figura 3 – Do palco, o cineasta filma o pedido de paz de um membro da banda punk



Fonte: Documentário, 1990

Figura 4 – Rádio Universitária, programa Jardim Elétrico



Fonte: Documentário, 1990

Após a cena na rádio, em que a apresentadora Olga Costa apresenta ao ouvinte e ao telespectador a primeira banda, o grupo punk Disunidos, que na época se dizia fazer um som hardcore, a próxima cena se desenrola com o público chegando. O telespectador tem a sensação de também estar chegando ao Teatro Cilácio Ribeiro, local de realização do II Buraco Suburbano já mencionado. Logo, o espectador se vê imerso no universo punk e headbanger, como revelam as figuras 5 e 6.

Figura 5 – Dois jovens chegando ao II Buraco Suburbano



Fonte: Documentário, 1990

Esse é um dos motivos pelos quais a impressão que fica ao ver o filme é a de que tudo o que os documentaristas retratam dos agentes filmados é a mais pura verdade sobre eles. Como se as experiências dos grupos tivessem sido totalmente apreendidas e reconhecidas em todas as suas dimensões, nada dos punks e headbangers tivesse ficado de fora, nada tivesse escapado das mãos que operaram a câmera e tudo tivesse sido elucidado por sua lente. Deixando de considerar ou perceber que, se há uma verdade que descreve e institui representações acerca dos dois grupos filmados, ela é produto de técnicas cinematográficas e escolhas dos cineastas e da interação dos mesmos com os grupos filmados. Como sinaliza Nichols ao dizer: “Se há uma verdade aí, é a verdade de uma forma de interação que não existiria se não fosse pela câmera” (Nichols, 2020, p. 192).

Figura 6 – Jovens interagem e bebem enquanto aguardam o início dos shows



Fonte: Documentário, 1990

Para compreender e explicar de forma crítica essa dimensão de verdade e credibilidade da representação documentária, primeiro é necessário atentar para o momento em que o mesmo foi produzido, finais da década de 80 e início da década de 90 do século passado. Esse período é marcado por tentativas de explicações acerca das subjetividades que emergiam do interior de mundos que soavam estranhos e barulhentos aos olhos daqueles que não faziam parte desses universos.

Aliás, muitas vezes, essas explicações vinham dos grandes meios de comunicação que, na tentativa de compreendê-los e explicá-los ao mundo, lançavam sobre eles códigos e sinais pejorativos que os estigmatizavam. Instituíam imagens que enquadravam e fixavam os grupos urbanos de forma pejorativa, e até os criminalizavam. Assim, dessa forma, os ofereciam desnudados aos olhos alheios.

A fala do jornalista Celso Freitas, na abertura do Globo Repórter que foi ao ar em 1991, com o tema gangues de rua, classificava os punks, os headbangers e outros grupos que aparecem na reportagem de uma mesma maneira. Ele diz:

Os jovens revoltados e violentos estão nas três reportagens do Globo Reporte de hoje. [...] No Brasil cresce a rivalidade entre turma de jovens nas grandes cidades. Em São Paulo cada uma dessas gangues tem um gosto musical e uma

maneira própria de vestir, de pensar e defender as ideias. Muitas vezes a intolerância recíproca levam a agressões e até a crimes e mortes. (Freitas)⁴

Uma outra reportagem, provavelmente do mesmo ano, desta vez do programa “Aqui e Agora” da emissora TV Tropical do Rio Grande do Norte, filiada à Rede Record, traz uma definição sobre o que seria um headbanger. O repórter chega a dizer:

Estamos no reduto dos headbangers, para quem não sabe vamos mostrar, agora, o que é um headbanger. Primeiro mostrar para depois explicar. Veja só, cabelo grande, camiseta esperta, calcinha... é, senti firmeza. Olha só a calça desse aqui, bem limpinha e toda riscada, basqueteira furada. Um típico headbanger. Bom, você quer saber o que é um headbanger, traduzindo seria cabeças partidas, ou partidor de cabeças. (Pinheiro, 1989)⁵

Portanto, a representação imagética que o documentário de Lira e Pontes institui coaduna com esse contexto nomeante que insistia em colocar esses corpos indóceis em uma ordem discursiva. No caso dos punks e dos headbangers, transformá-los em corpos violentos já seria suficiente para que o espectador os compreendesse como perigosos para a sociedade. Por meio de um roteiro, de condições técnicas de filmagem, de escolhas de imagens, de sons e de falas dos indivíduos, os cineastas buscaram produzir conceitualmente uma forma de enxergar e dizer as realidades culturais retratadas.

E isso não seria possível se os cineastas não aterrissassem seus olhares sobre as linguagens culturais filmadas. Pois, segundo Didi-Huberman, aterrissar “[...] o olhar sobre uma imagem [...] passa a ser então saber nomear tudo que se vê – ou seja, tudo que se lê no visível.” (Didi-Huberman, 2020, p. 11). Mesmo assim, ao conceituar através de um saber fílmico o que se via e sentia no contato com os grupos filmados, os cineastas buscavam atribuir a esses mundos um novo sentido.

O segundo ponto, além dos primeiros apresentados, que envolvem memórias técnicas de filmagens e o contexto histórico em que o filme foi gravado, para operarmos uma desmontagem do novo sentido que os cineastas atribuem aos grupos filmados, é abraçar a

⁴ Fala do Jornalista Celso Freitas que abriu o programa Globo Repórter exibido no ano de 1991. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HUPS779Vs40>. Acesso em: 12 de janeiro de 2021.

⁵ Fala do jornalista do programa Aqui e agora. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cupz16Wv2xw&t=977s>. Acesso 11 de novembro de 2023.

compreensão de Didi-Huberman sobre o imaginário. Essa concepção parte da ideia de imaginário de Walter Benjamin, que, por sua vez, defende que “A imaginação não é a fantasia... A imaginação é uma faculdade [...] que percebe as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias.” (Benjamin apud Didi-Huberman, 2015, p. 135). Para Didi-Huberman, o imaginário está intrinsecamente ligado à imagem. Por isso, ele vê a imagem não apenas como uma representação visual, mas como um lugar de encontros e conexões que envolvem memórias, história e o inconsciente coletivo e individual. Considerando tudo o que foi dito anteriormente, podemos compreender que as imagens que compõem o filme evocam múltiplas temporalidades e significados, tornando-se complexas matrizes de interpretação, o que é fundamental.

Embora a concepção do imaginário de Gilbert Durand seja totalmente diferente da de Didi-Huberman, o primeiro não dá ênfase, como o segundo, à dimensão temporal das imagens, priorizando mais os aspectos das estruturas simbólicas e mitológicas que persistem ao longo do tempo e que são expressões do imaginário humano, classificadas por Durand em regimes diurnos e noturnos. Para Durand, é a partir desses regimes que o imaginário humano se organiza e se expressa, influenciando nossas percepções através de símbolos e mitos. No regime diurno, temos a luz, o dia, a razão e a consciência, que no filme, entre outras coisas, estão associados à operacionalização metódica da filmagem, envolvendo desde a elaboração até a articulação das imagens captadas. Esse regime está associado a símbolos como a espada, o sol e o herói, além de mitos que envolvem a luta, a conquista e a vitória sobre a escuridão ou o caos.

No regime noturno, temos a escuridão, a noite, o inconsciente e o mistério. Nele, enfatiza-se a continuidade, a fusão e a integração de elementos aparentemente opostos. Inclui símbolos como a caverna, a lua e a água, e mitos que envolvem a transformação, o retorno ao útero materno, a comunhão com a natureza e o ciclo de morte e renascimento. Em resumo, o regime noturno celebra a aceitação do desconhecido e a interconexão de todas as coisas.

Segundo Durand, esses regimes são tão importantes e é necessário percebê-los por que ambos refletem a dualidade intrínseca da condição humana e do nosso modo de perceber e interpretar o mundo. Assim, apesar das diferenças, é possível buscar pontos de interseção e diálogo entre Didi-Huberman e Gilbert Durand para operarmos nossa desmontagem. Ambos os pensadores reconhecem que a imaginação e, conseqüentemente, as imagens carregam uma certa ambigüidade e são constituídas por paradoxos. Além disso, ambos veem o imaginário como

uma dimensão fundamental da experiência humana, embora abordem essa questão a partir de perspectivas teóricas e metodológicas distintas, sem descartar o elemento antropológico.

Deixando de lado os aspectos que distanciam os dois autores, pois isso nos interessa menos aqui, atentaremos para os aspectos tênues que os aproximam, pois são mais úteis. Feita essa observação, e atentando para o fato de que atribuir significado implica imaginar e adentrar o plano simbólico (Durand, 1993), o novo sentido atribuído pelo filme, produto de um saber fílmico específico, só pode estar carregado de simbolismos que expressam o imaginário social de uma época. Mesmo que esse imaginário acabe gozando de credibilidade e sendo tomado como espelho exato da realidade, como é o caso do documentário de Lira e Pontes, os cineastas conseguiram “[...] traduzir todos os conceitos em imagens, todas as imagens em conceitos. Enfim, de que tudo se adapta perfeitamente e coincide no discurso do saber.” (Didi-Huberman, 2020, p. 11). E desta forma conseguiram impor aos corpos filmados uma pré-leitura, reforçando e propagando interpretações prontas acerca do que seria ser punk e ser headbanger naquela época.

Não por acaso, o jornal “O NORTE” de domingo, 3 de fevereiro de 1991, ao repercutir o lançamento do documentário, trazia uma matéria assinada pelo jornalista Fábio Cardoso que dizia: “[...] O punk é um contestador político, o metaleiro atua com os delírios, fantasias, e não conseguem respirar sem estes tópicos.” (Cardoso, 1991, p. 10).

Portanto, o documentário de Lira e Pontes é um produto elaborado com um conhecimento específico, ou seja, uma maneira particular e lógica de se produzir cinema. Admitir isso e reconhecer o aspecto racional e inventivo do documentário “Tão Sentido um Cheiro de Queimado?” não significa negar os conflitos entre punks e headbangers, tampouco ignorar que, na época, em determinado momento, as linguagens culturais dos punks e headbangers eram correntes e disputavam os espaços urbanos. Pelo contrário, o documentário é um reflexo desses conflitos e dinâmicas.

[...] “tratamento criativo da realidade”, [...] permite que o “tratamento” inclua a narração de histórias, mas essas histórias devem atender a certos critérios para que se qualifiquem como documentários. São critérios parecidos com os de exatidão fatural e coerência interpretativa que governam a escrita da história. A separação entre documentário e ficção, como a separação entre historiografia e ficção, depende do grau em que a história corresponde fundamentalmente a situações, acontecimentos e pessoas reais versus o grau em que ela é principalmente produto da invenção do cineasta. Sempre há um pouco de cada. A história que um documentário conta tem origem no mundo

histórico, mas, ainda, assim, é contada do ponto de vista do cineasta e na voz dele. É uma questão de grau, não uma divisão clara. (Nichols, 2020, p.35)

Sendo assim, concordamos com Bill Nichols quando ele afirma que os documentários são filmes “[...] que desafiam suposições e alteram percepções. Veem o mundo com novos olhos e de maneiras inventivas. Frequentemente estruturados como histórias, são histórias com uma diferença: falam sobre o mundo que compartilhamos com clareza e envolvimento.” (Nichols, 2020, p. 28). Portanto, não trataremos o documentário de Lira e Pontes como um espelho que reflete fielmente a realidade vivida pelos grupos que ele captura.

Por todos esses motivos, compreendemos que o documentário de Lira e Pontes, ao abordar experiências socioculturais específicas, cria uma representação imagética desses mundos através de um saber fílmico. Impondo, por meio de técnicas de filmagem, uma maneira particular de ver, expressar e sentir os grupos culturais apresentados no documentário. Essa maneira específica de ver, expressar e sentir está relacionada ao que Walter Benjamin (1985) chama de “natureza ilusionística. Isso significa que o documentário de Lira e Pontes é uma montagem, e por ser montagem, possui uma natureza de segunda ordem.

Em outras palavras, no estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade “pura”, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmara disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie. A realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial, e a visão da realidade imediata não é mais que a visão de uma flor azul no jardim da técnica. (Benjamin, 1985, p. 186).

Para elaborarmos uma crítica a essa realidade purificada, produto de uma montagem, primeiro temos que evidenciar que o documentário de Lira e Pontes foi fruto de uma intencionalidade consciente de realizar o projeto cinematográfico. Ou seja, o documentário surgiu de uma força desejante que articulou desejo e linguagem para registrar a ebulição da cultura musical underground de João Pessoa. Como revela o trecho do jornal “A União” que começa assim:

[...] Segundo Pontes, que tem um longo estudo sobre as atividades musicais alternativas, o filme “busca documentar a efervescência dos rapazes ditos como marginais, no bom sentido do termo, que promovem quase que anonimamente um forte trabalho nos mais longínquos cantos da cidade”. (A União, 1991. p. 9).

Temos que considerar que, nesse desejo dos cineastas, há dissimulações que carecem de explicação e compreensão. Pois, o que Ricoeur chama de semântica do desejo revela que o homem “[...] é o homem do desejo, do desejo que se mascara e que se dissimula, insiste em aparecer na fala humana. [...] se há dissimulação, então a linguagem humana é uma linguagem distorcida” (Franco, 1995, p. 71). Sendo assim, podemos dizer que a linguagem fílmica de Lira e Pontes é produto tanto da subjetividade dos cineastas quanto dos encontros com os grupos filmados, no caso os punks e os headbangers, resultando de escolhas e da combinação entre imagens e sons registrados durante esses encontros. Portanto, há no documentário “Tão Sentido um Cheiro de Queimado?” uma dimensão intersubjetiva que revela muito sobre seus autores. No entanto, o que argumentam as pesquisadoras Suzana Miranda e Kira Pereira no ensaio “Tão longe é aqui e a música dos ruídos”, sobre o documentário “Tão Longe é Aqui”, também se aplica ao documentário “Tão Sentido um Cheiro de Queimado?”. Elas dizem:

O desenho de som do filme está intimamente ligado às escolhas narrativas e estéticas da diretora, que optou por elaborar três “universos” narrativos distintos, mas interligados e mesclados: o universo do real, ao qual pertencem as entrevistas, as imagens e os sons descritivos [...]; o universo do sonho, onde a diretora projeta suas expectativas e preconceitos [...]; e o universo da ficção, no qual tenta “recriar” as experiências vividas no real, projetando neste [...] uma espécie de faz-de-conta onírico (Pereira; Miranda, 2016, p. 179 apud Serafim; Martins; Coelho, 2022, p. 462).

Considerando tudo isso e compreendendo que a linguagem não se restringe a textos, uma vez que a mesma se faz presente em suportes extralinguísticos, podemos dizer que o documentário “Tão Sentido um Cheiro de Queimado?” é uma linguagem. E, sendo linguagem, é uma linguagem híbrida e distorcida pelo onírico, porque fala sobre as culturas musicais marginais querendo dizer outra coisa. Isso significa que há, no próprio documentário, um não dito.

Para compreendermos esse não dito, percorreremos o documentário buscando possíveis fendas, brechas que nos permitam alcançar um outro olhar, um ver crítico. Brechas aqui no sentido de “[...] debater-se nas malhas que todo conhecimento impõe e de buscar dar ao gesto mesmo desse debate – gesto em seu fundo doloroso, sem fim – uma espécie de valor intempestivo, ou melhor, incisivo.” (Didi-Huberman, 2020, p. 185). Essas fendas são imagens que contêm símbolos que revelam as contradições que o saber fílmico adotado por Lira e Pontes tenta negar ou camuflar.

Buscar essas fendas significa atentar para imagens que contêm símbolos que revelem as contradições que o saber fílmico, a representação fílmica e as falas de Lira e Pontes tentam negar ou camuflar. Ou seja, é renunciar ao esquematismo didático empregado pelo saber fílmico adotado por Lira e Pontes para melhor explicar e apreender subjetividades distintas que, por serem formas de existências neotribalistas, para citar Michel Maffesoli, não são estanques, mas caracterizadas por “[...] ir-e-vir de um grupo a outro, [...] ao contrário da instabilidade induzida pelo tribalismo clássico, o neotribalismo é caracterizado pela fluidez, pelos ajuntamentos pontuais e pela dispersão.” (Maffesoli, 1987, p. 107).

3 TECENDO UM NOVO OLHAR

Para tal empreitada, lançaremos mão também da teoria do imaginário do antropólogo Gilbert Durand para compreendermos o documentário de Lira e Pontes como uma experiência aberta e não como algo fechado em si mesmo. Pois, há no filme imagens simbólicas que não se curvam ou se reduzem à representação documentária que o mesmo instaura a partir de uma lógica fílmica. Ou seja, são franjas do inconsciente que pulsam apesar dessa lógica fílmica. Segundo Durand,

[...] a representação simbólica nunca pode ser confirmada pela representação pura e simples do que ela significa, o símbolo, [...] só é válido em si mesmo. [...] a imagem simbólica é transfiguração de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstracto. O símbolo é, [...] uma representação que faz aparecer um sentido secreto. (Durand, 1993. p. 11).

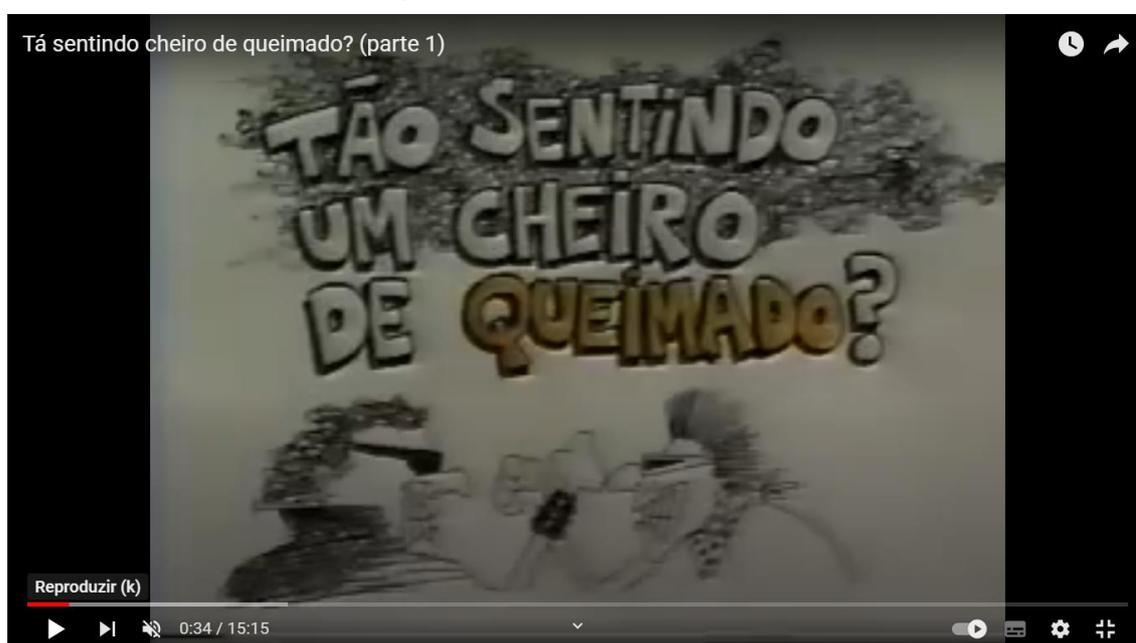
Esse sentido secreto a que Durand chama atenção, no documentário de Lira e Pontes, apresenta-se já na cena de abertura do filme. A cena de abertura do “Tão Sentido um Cheiro de Queimado?” é constituída de planos que revelam o princípio de uma briga. Logo, a câmera de Lira dá um zoom e congela a imagem captada no momento em que um punk, possivelmente, pula com um dos pés nas costas de um skinhead.

Podemos argumentar que os cineastas optaram, como diria Walter Benjamin, por “[...] acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva – ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação, mas não acessíveis ao olhar humano.” (Benjamin, 1985. p. 168). Essa cena de abertura, assim como todo o filme, propaga uma memória que legitima um imaginário. Por sua vez, esse imaginário reforça o entendimento de que punks e headbangers são como calor e oxigênio. Ou seja, juntos são a combinação perfeita para uma

combustão, como sugere a nuvem de fumaça da abertura do documentário (Figura 7) e do cartaz de divulgação, conforme mostrado nas imagens a seguir. Além de reforçar a ideia de um imaginário violento acerca desses grupos.

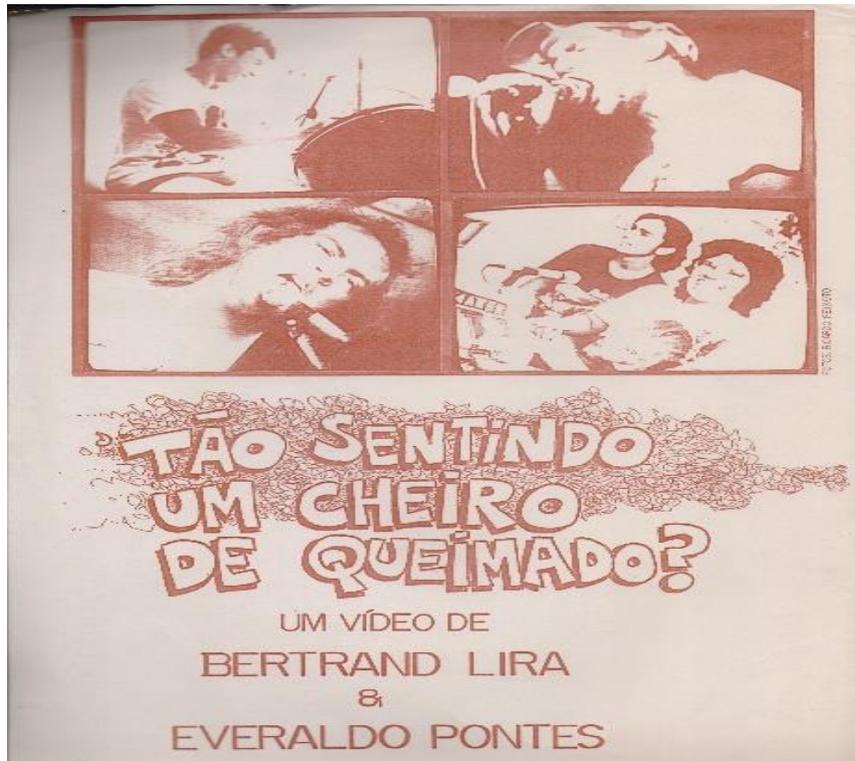
Para manter essa visão e essa interpretação separatista dos grupos urbanos abordados no documentário, os cineastas, através de uma interação intervencionista com os próprios integrantes, enfatizaram as polêmicas, criaram limites fronteiriços e designaram alguns à posição de destaque no próprio filme. E, provavelmente, a contragosto dos próprios músicos, eles foram qualificados como líderes ou heróis das cenas musicais underground das quais faziam parte. Como sugere o cartaz de divulgação do documentário na figura 8, é possível perceber que tanto os cineastas quanto as matérias jornalísticas como exemplo a figuras 9, que cobriram o lançamento, destacam imagens de indivíduos que, de alguma forma, gozam de certo protagonismo no filme por representarem as cenas musicais das quais faziam parte.

Figura 7 – Abertura do documentário



Fonte: Documentário, 1990

Figura 8 – Cartaz de divulgação do documentário



Fonte: Acervo pessoal, 2022

Figura 9 – Matéria jornalística



Fonte: Jornal Correio, 1991

4 ANALISANDO AS IMAGENS COM A TEORIA DO IMAGINÁRIO

Partimos do pressuposto de que a imaginação pode ser compreendida de dois modos: primeiro, como uma operação da mente, uma cognição que age evocando objetos conhecidos e, segundo, como uma faculdade de criar, o próprio devaneio.

Já o imaginário se manifesta nas culturas humanas através das imagens e símbolos, cuja função é colocar o homem em relação de significado com o mundo, com o outro e consigo mesmo, atendendo à necessidade de dar sentido. Então, “o imaginário não é um simples conjunto de imagens que vagueia livremente na memória e na imaginação, ele é uma rede de imagens na qual o sentido é dado na relação entre elas” (Gomes, 2009).

De acordo com Durand (1993), a consciência dispõe de duas maneiras de representar o mundo: de forma direta, tal como a própria coisa parece estar presente na mente, ou seja, “quando o objeto lhe é perceptível ou sensível” [...] ou de forma indireta, quando o objeto não se pode apresentar à sensibilidade, sendo ele ausente, ou seja, “pela impossibilidade de reproduzi-lo fielmente, podendo tornar-se presente através de imagens” (Chaves, 2000, p. 39).

Nesse sentido, entendemos que o imaginário não é um elemento secundário do pensamento humano, mas sua própria matriz. Essa função fantástica do imaginário acompanha os empreendimentos mais concretos da sociedade, modulando desde as ações sociais até a obra estética (Gomes, 2009), pois, segundo Durand, “a razão e a ciência apenas unem os homens às coisas, mas o que une os homens entre si, no nível das felicidades e penas cotidianas da espécie humana, é essa representação afetiva porque vivida, que constitui o império da imagem (1995)”.

Para Durand, o imaginário é um dinamismo equilibrador que se apresenta como a tensão entre duas “forças de coesão”, que são os dois regimes, o diurno e o noturno. O diurno é o regime da antítese, em que os monstros hiperbolizados são combatidos por meio de símbolos antitéticos: as trevas são combatidas pela luz e a queda pela ascensão. E o noturno é o regime da antífrase, que está constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo, invertendo radicalmente o sentido afetivo das imagens.

Logo, os dois regimes do imaginário abrangem as estruturas de sensibilidade heroica, mística e dramática, segundo Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 19). Cada um dos regimes relacionará as imagens em universos antagonistas: o heroico para o regime diurno, que se acomoda no estado médio e normal da atividade psíquica; o místico e dramático/sintético para

o regime noturno. Neste, as imagens antagonistas conservam sua individualidade, sua potencialidade, e só se reúnem no tempo, na linha narrativa, num sistema, e não propriamente numa síntese (Durand, 2001). No entanto, é importante lembrar que, para Durand, esses polos devem ser considerados sempre como linhas de força de coesão e jamais como tipologias psicológicas ou sociológicas.

Os dois regimes, o diurno e o noturno, se aglutinam no imaginário em torno de núcleos organizadores da simbolização. Estes núcleos são polarizados, de modo que em cada polo existe uma força homogeneizante, ordenadora de sentido – seja de um lado, heroico (regime diurno), seja do outro lado, místico e dramático (regime noturno), que de certo modo vai organizando semanticamente as imagens, configurando-as miticamente.

Assim, sugerimos uma concepção ampliada do imaginário a partir da relação entre cinema e imaginário, revelando o papel formativo que as imagens assumem, apoiados em Wunenburger e Araújo (2006, p. 9), que afirmam que “o imaginário consiste em uma instância mediadora, organizadora das experiências humanas”. Considerando a integração entre razão e imaginação, pois o simbólico se inscreve de maneira profunda na alma humana, segundo Gomes (2009).

Quanto às imagens que recortamos para análise, a oitava imagem trata-se do cartaz de divulgação do filme, o qual foi montado com cenas do próprio documentário e traz Gilberto Jr., vocalista da banda Nephastus, em um ensaio; o baterista da banda Danger também ensaiando; o vocalista da banda Disunidos, Jobson, no palco do II Buraco Suburbano; e Olga Costa e Williard na rádio FM Universitária. Já a nona e a décima imagem fazem referência às matérias jornalísticas que divulgaram o lançamento do documentário. O detalhe e a relevância da última imagem é que ela coloca frente a frente o baterista da banda Danger de heavy metal e o vocalista da banda punk Disunidos, sugerindo um confronto entre ambos; a imagem evidencia e reforça a ideia de dois mundos antagônicos, rivais e conflitantes.

Deve-se considerar também que o enquadramento que Lira optou com sua câmera, de baixo para cima, além de destacar alguns personagens, é uma ação de elevação dos mesmos, a exemplo do vocalista da banda Nephastus, o baterista da banda Danger e o vocalista da banda Disunidos. Considerando as contribuições do antropólogo Gilbert Durand acerca dos regimes simbólicos e do imaginário, consideramos que remete ao regime diurno.

Porém, segundo o próprio Durand, “o imaginário apresenta-se como a tensão de duas forças de coesão, em dois universos antagônicos” (Durand, p. 75). Portanto, considerando que todo sistema simbólico não se aparta da cultura, pois sua estrutura é antropológica, há uma convergência empírica dessas forças antagônicas que Durand chama de regime diurno e noturno. Desta forma, é possível se desprender dessa representação dicotômica que o filme instaura dos universos culturais musicais abordados. Essa divisão entre mundos divergentes se dilui, dando forma a “[...] um pluralismo coerente” (Durand, 1993, p. 94).

A própria cena de abertura do documentário, mencionada anteriormente, sugere um reequilíbrio das forças opostas, ou seja, dos mundos antagônicos. Após essa cena, aparece uma imagem com o título do documentário, sobre o qual paira uma nuvem de fumaça. Abaixo, um desenho de um punk e um headbanger travam uma luta de braço, conforme mostrado anteriormente na Figura 7. Concomitantemente ao aparecimento dessa imagem, os cineastas acoplaram o som de uma voz dizendo:

Agora a gente vai tocar uma música, essa música é de uma banda américa. Ela prega a união dos hardcores, com os skinheads e os bangers. Como a gente deveria ser, e não dividido, porque é isso que a sociedade quer. Que a gente fique dividido para ninguém ganhar porra nenhuma.” (Lira; Pontes, 1990)⁶

Sabemos que essa voz não é de nenhum integrante das bandas que estão no documentário, mas sim de Carlos Vândalo, vocalista da banda Dorsal Atlântica, do Rio de Janeiro. Essa fala que pede união provavelmente foi dita em 1986, no festival Pós-Morte em Belo Horizonte, e refere-se à música “United Forces” da banda S.O.D., pioneira na mescla de linhas sonoras punk e heavy metal. A fala de Carlos revela que, na segunda metade da década de 1980, no país, já havia o desejo por união, se não de todos, de grande parte dos indivíduos que faziam parte dos universos undergrounds. Essa voz de Carlos parece ter sido acoplada à cena de abertura para enfatizar os pedidos de união que surgiram durante as gravações do próprio documentário. Um exemplo disso é a fala de Jr Natureza, da banda Danger, que, ao ser indagado pelos cineastas sobre o que ele achava do movimento, chega a dizer:

O movimento, para gente assim, está muito solto a coisa. Acho que deveria ser mais unida, a gente conheceu muitas bandas, né? Faz tempo, bastante tempo assim, de lá pra cá muitas já se desmancharam quando deveria tá

⁶ Trecho extraído do documentário ““Tão sentido um cheiro de queimado?”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lcXy23-JUWs&t=17s>. Acesso em 18 out. 2023.

insistindo na coisa e tentando realmente fazer um trabalho sério aqui. (Lira; Pontes, 1990)⁷

Outro momento do documentário que evidencia esse encadeamento causal entre os universos abordados pelo filme fica claro na fala de Olga Costa ao apresentar a banda de heavy metal Restos Mortais. Ela diz:

Os Restos Mortais, começou fazendo um som basicamente hardcore com influências punks. Mas atualmente eles não estão preocupados em ficar só em punk e hardcore, já absorvem influências do heavy, do thrash e tantas outras coisas que eles vão ouvindo no dia a dia e passam isso para o som da banda. Praticamente fica meio difícil definir o que seria o som dos Restos Mortais. Talvez um crossover, pode ser. (Lira; Pontes, 1990)

Esses momentos e também a cena final do documentário conjugam uma comunhão, não se trata mais de polêmicas, mas da construção de uma harmonia. A cena final do filme é anunciada ainda no plano anterior, com a fala de Maurício, baterista do Disunidos, dizendo: “Satanás não existe, cara. Se não existe Deus, não existe diabo. O inferno é a terra; e ela está prestes a acabar.”

Logo em seguida, começa a última cena. Tudo se passa na praça Aristides Lobo, no centro de João Pessoa. A câmera de Lira aponta para um megafone preso a uma árvore, de onde sai uma voz dizendo: “Jesus disse: aquele que crer em mim e permanecer até o fim, passará da morte para a vida.” (Lira; Pontes, 1990). A voz continua: “Eu vou cantar um hino para honra e glória do nosso senhor Jesus Cristo.” (Lira; Pontes, 1990). Começa o hino evangélico, que parecia sair da escuridão, pois havia sobre o megafone e quase toda a praça uma enorme sombra que emanava do conjunto de árvores que ali se encontravam. Porém, logo essa sombra se dissipa. A câmera gira, capta os pastores cantando envoltos na sombra e os punks em deslocamento em direção a um feixe de luz.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

⁷ Trecho extraído do documentário “Tão sentido um cheiro de queimado?”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lcXy23-JUWs&t=17s>. Acesso em 18 out. 2023.

Lira e Pontes, através de uma produção cinematográfica, ressaltam uma representação a partir de duas linguagens artísticas concorrentes, diferentes, mas intercambiáveis. Através do manejo da câmera e da seleção de imagens, os cineastas transformam as experiências vividas entre os grupos em algo distinto. Transformando-as em objetos manipuláveis através de uma linguagem técnica fílmica e racional, conseguiram instituir imagens figurativas dos grupos.

Isso significa que conseguiram apresentar, aos olhos, imagens que já pressuporiam figuras figuradas. Ou seja, figuras fixadas em um objeto representacional, o filme. Para nos distanciarmos desse olhar sabido, de um olhar que emerge de uma lógica fílmica, é imprescindível coragem para arriscar “[...] saber sem ver ou ver sem saber.” (Didi-Huberman, 2020, p. 186). É necessário enxergá-los, ver os punks e os headbangers, sem esse saber que os reduz a dois mundos fechados e antagônicos. Pois, a impressão que o documentário deixa é que punks e headbangers viviam se gladiando pelos shows e ruas de João Pessoa no início da década de 1990.

Compreendemos que o documentário reforça e é produto do imaginário social da época, que difundia a ideia de que punks e headbangers eram como água e óleo, incapazes de se misturar. No entanto, contrariando essa proposta, o documentário contém imagens que ultrapassam essa representação limitada. Ao manusear diversos conceitos, conseguimos, através do próprio documentário, apreender e tornar visíveis imagens e falas que resistem a qualquer tentativa de fixar os grupos, especialmente os headbangers, em estereótipos rígidos. Em vez disso, eles são apresentados como figuras em processo, em movimento, no seu momento de vir a ser.

Portanto, as subjetividades retratadas pelo documentário não foram produzidas apenas por regras que as diferenciavam, como o próprio documentário tenta trazer à tona enquanto convenções rígidas e imutáveis. A imagem da nuvem de fumaça na abertura do documentário, presente também no cartaz de divulgação, sugere justamente o contrário. Em vez de simbolizar uma unidade de mundos fechados e contornos circunscritos, a imagem representa uma nuvem de contornos variados, sujeita às correntes de ar divergentes que constantemente mudam sua forma e seu sentido a partir das experiências mundanas vividas. É isso que Maffesoli chama de “o espetáculo da rua nas megalópoles modernas” (Maffesoli, 1987, p. 107), e para uma melhor apreensão e compreensão dessas subjetividades, é essencial considerar esse aspecto e

desconfiar de qualquer representação que tente asfixiar essas subjetividades, não revelando esse dinamismo.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas vol1: magia e técnica, arte e política**. 4º Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BERTRAND, Lira; PONTES, Everaldo. **Tão sentindo cheiro de queimado?** YouTube, 28 de novembro de 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lcXy23-JUWs&t=17s>. Acesso em 18 out. 2023.

COELHO, Sanda Straccialano *et al.* **Imaginário e gênero no cinema: uma análise de Tao longe é aqui**. Comunicação e informação PPGCOM/UFG, Goiás, v. 25, p. 456-476, set. 2022. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ci/article/view/67717>. Acesso em: 28 jun. 2024.

CHAVES, Iduina Mont'Alverene. **Vestida de azul e branco como manda a tradição: cultura e ritualização na escola**. Niterói/RJ: Quartet/Intertexto, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. 3º Edição. São Paulo: Editora 34, 2020.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. 6º Edição. Lisboa- Portugal: Edições 70, 1993.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Trad. Renée Eve Lévié. 3. ed. Rio de Janeiro: Difel, 1995.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. Trad. Hélder Godinho. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GOMES, Eunice Simões Lins. **A catástrofe e o imaginário dos sobreviventes: quando a imaginação molda o social**. João Pessoa: Ed UFPB, 2009.

GOMES, Eunice Simões Lins. **Um baú de símbolos na sala de aula**. São Paulo: Editora Paulinas, 2013.

GONÇALVES, Marco Antonio. **O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch**. Portugal: Editora Topbooks, 2008.

MORIN, Edgar. **O método: a natureza da natureza**. Porto Alegre - RS: Editora Sulina, 2003.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 6º Edição. Campinas-SP: Papyrus, 2016.

PEDREGAL, Mitchell. **Esfera do rock**. You Tube, 29 de fevereiro de 2020. 20min52s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cupz16Wv2xw&t=977s>. Acesso em: 11 de novembro de 2023.

TRAJANO, Ana. **Tão sentindo um cheiro de queimado?** A Paraíba não somente a terra do forró. Jornal Correio, João Pessoa, 22 de jan de 1991.

Tão Sentindo Um Cheiro de Queimado? Vídeo sobre rock paraibano será lançado hoje no Bar da Pólvora. A União, João Pessoa, 31 de jan de 1991.

Tão Sentindo Um Cheiro de Queimado?; Direção: Bertrand Lira. Produção: NUDOC. João Pessoa: DECOM.UFPB, 1990. 1DVD. (30 mim.)

Vídeo sobre rock paraibano será apresentado no Sesc. O Momento, João Pessoa, 31 de mar de 1991.

WUNENBURGER, Jean-Jacques; ARAUJO, Alberto Filipe. **Educação e imaginário:** introdução a uma filosofia do imaginário educacional. São Paulo: Cortez, 2006.

ZERO ESCRITOS. Globo Reporter tribos e gangues 1992. You Tube, 30 de junho de 2018. 35min08s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HUPS779Vs40>. Acesso em: 12 de janeiro de 2021.