

Documentários sobre Carnaval de rua: registro e produção de memória

Patrícia D' Abreu

Unicarioca, Brasil

Jorge Edgardo Sapia

IBMR e Univeritas, Brasil

Andréa Estevão

Universidade Estácio de Sá, Brasil

Abstract

Street carnival in Rio de Janeiro underwent many transformations which generate the impulse to study not only the various forms of Carnival's manifestations but also the conflicting representations of the city and its symbolic production. When it comes to the various audiovisual portrayals of carnival, the festivity usually reaches the limelight in two different narrative forms: Firstly, the coverage of large TV networks, which portray the event as a grand spectacle, and focuses on the official competition between professional schools of samba; Secondly, a myriad of documentary-oriented footages which record street carnival events. These recordings are generated by the efforts of shared-content production and of professional documentary filmmaking. They also ratify the idea that street carnival parades are cultural goods which integrate the city's intangible heritage and are also, at the same time, a form of preserving a significant parcel of social memory. This paper seeks to reflect on how documentaries about Carnival bring forth a new set of narratives which question and break away from the mainstream aesthetics of television content production.

Keywords: Brazilian, Documentaries, Carnival in Rio de Janeiro, Social, Memory.

Introdução

A primeira década do século XXI é para o cinema brasileiro e para o Carnaval de rua carioca momento de pujança de um processo, em ambos os casos, denominado como de retomada. Essa dupla retomada diz respeito à recuperação do fôlego produtivo, no caso do cinema, e festivo, no que tange o Carnaval de rua. Essas atividades culturais, embora nunca tenham deixado de estar presentes, viviam despotencializadas, sem atenção ou formas públicas de incentivo. No caso do cinema nacional, por conta de políticas de desmonte de instituições que tinham papel chave no investimento, produção e distribuição da indústria cinematográfica. No caso do Carnaval, por conta das restrições impostas às liberdades civis durante o período do regime ditatorial dos anos 1960/1970. As lutas em prol dos processos de democratização política levaram a população para as ruas e essa ocupação e mobilização despertou o desejo de liberdade o que levou a criação de novos blocos de Carnaval de rua nos anos 1980. O período de retomada do cinema só ocorre quase uma década

mais tarde, quando são criadas leis de fomento e o setor volta a se estruturar. Esse novo cenário para a produção cinematográfica e as novidades tecnológicas propiciarão um crescimento na produção cinematográfica no Brasil, e um particular interesse pela produção de documentários, de cinema do real. Dessa imensa produção documental brasileira nos interessará tratar dos documentários sobre Carnaval de rua produzidos na primeira década do século XXI.

Cidade, Cinema e Carnaval

O frenesi modernizador tomou conta da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX e seus cronistas registraram os processos que colocavam em evidência o que João do Rio, com uma capacidade peculiar de apreensão do urbano, denominou de *Alma Encantadora das Ruas*. As transformações urbanas modernas ocorrem junto com a chegada do cinema. É quando os impulsos *voyeristas* e *exibicionistas* vem à tona, é quando nascerá um desejo de explorar visualmente as cidades: o que elas tem de belo ou de exótico e exibir as imagens de seus personagens mais sintonizados com o novo modo de vida, os novos hábitos, os objetos da moda, as festas oficiais que podem ser apresentadas no seu potencial de espetáculo.

O cinema é uma cultura urbana. Nasceu no final do século XIX e se expandiu com as grandes metrópoles do mundo. O cinema e as cidades cresceram juntos e se tornaram adultos juntos. O filme é testemunha desse desenvolvimento que transformou as cidades tranquilas da virada do século nas cidades de hoje, em plena explosão, febris, onde vivem milhões de pessoas. (WENDERS, 1994, p.181)

No início do século XXI as ruas da cidade voltam a ser palco da produção de um imaginário particular que tem, no carnaval seu movimento iniciático. Além do universo das Escolas de samba, novos personagens irrompem na cena pública. Trata-se de blocos de Carnaval de rua que revigoram a festa no processo de transição para a democracia na década de 1980 e se multiplicam na primeira década do terceiro milênio. O crescimento em termos do número de associações, de propostas, de formatos da festa e de público transformou o carnaval de rua num objeto disputado por diversos atores. Dados publicados pela RIOTUR em março de 2017 registram a presença de 6 milhões de pessoas nas

ruas; 1,1 milhão de turistas movimentando 3 bilhões de reais. Informa ainda que cerca de 70% vieram por causa dos blocos de rua. Os dados mostram um carnaval múltiplo e polifônico e de uma arena carregada de conflitos que derivam tanto de visões essencialistas quanto da agressividade com que o mercado ingressa nesse universo. Lembramos que a ideia de carnavalização apresentada por Mikhail Bakhtin se refere ao inacabamento, à ambivalência, ao movimento de desestabilização, à lógica das permutações, à subversão e ruptura em relação ao mundo oficial. De alguma maneira essa alegria desestabilizadora se fez presente na maior parte dos blocos carnavalescos.

O cinema é o espelho das cidades do século XXI e dos homens que aí vivem. Mais que outras artes o cinema é um documento histórico do nosso tempo. Esta que se chama de sétima arte é capaz, como nenhuma outra arte, de apreender a essência das coisas, de captar o clima e os fatos do seu tempo de exprimir suas esperanças, suas angústias e seus desejos numa linguagem universal e compreensível" (Wender 1994, p.181)

Cronista de aguda percepção, o Carnaval veste a cidade de esperança e deixa a nu, muitas vezes em sentido literal, aquilo que muitos buscam esconder contribuindo para a dissolução, ainda que momentânea, dos padrões de segregação que caracterizam a nossa formação social.

Esse desvelamento pode ser seguido pela produção de fantasias individuais e coletivas que ganharam, contemporaneamente, os corações e mentes dos foliões e na produção musical que em alguns blocos de rua se caracteriza pela produção de sambas autorais construídos como crônicas do cotidiano. Outros ainda, marcam sua presença pela produção de paródias de sambas e marchinhas presentes desde a primeira metade do século anterior na memória coletiva da cidade.

As frágeis bases organizacionais, e a fragmentação que caracterizam as agremiações, impossibilitam a formação e organização de um acervo que existe, mas que se encontra disperso na memória afetiva dos foliões. Desprovidos de sede e contando somente com o trabalho voluntário de seus integrantes, a imensa maioria dos blocos não possui estrutura para preservar e difundir as suas respectivas histórias. Letras de sambas, fotografias, filmes e informações sobre a organização do carnaval de rua e de seus bastidores encontram-se espalhados nos arquivos pessoais ou na memória daqueles que viveram esta trajetória.

É interessante observar que num breve período de tempo aparecem três documentários que tomam os blocos da retomada carnavalesca como objeto: *Suvaco de Cristo* (2006), *Boa companhia faz o dia clarear* (2006) e *Fantasia Política* (2006). A preocupação que move seus diretores é, com algumas nuances, a recuperação da memória desses coletivos. A ideia de ameaça e desaparecimento da memória atravessa os três documentários exibidos

em 2006, por sinal, período em que tem início o crescimento foi exponencial do Carnaval de rua.

As questões ligadas à constituição de memórias, tanto as incentivadas pelo Estado, quanto as construídas por diversos atores da sociedade civil, se apresentam com inusitada intensidade na contemporaneidade. Alguns autores sugerem que essa excessiva preocupação memorialística é resultado do medo do futuro que se desenha na pós modernidade e, cuja característica central, é a do reconhecimento da imprevisibilidade e das ameaças provocadas pela turbulência da sociedade de risco global (BECK, 1995). A preocupação com o registro vincula-se ao que Huyssen denomina de "momento memória" que deriva da necessidade de construir utopias e projetos que ajudem superar as hostilidades do presente.

Cabe aqui um comentário sobre as políticas de memória e registro documental vinculadas ao Estado. Entre os anos 1930 e 1950, durante os governos de Getúlio Vargas houve iniciativas e fomento à produção de documentários.

A década de 1930, principalmente a partir do Estado Novo, é decisiva na história do cinema no Brasil, tendo em vista os projetos para a consolidação de uma indústria cinematográfica nacional e as iniciativas governamentais de impulso e fomento à produção de filmes documentários no país.

Três formas de valorização do cinema como meio privilegiado de comunicação e de integração social podem ser identificados no período tendo sempre o Estado como interlocutor ou como promotor. Os discursos em defesa do cinema nacional podem ser, para efeito de análise, divididos entre os que privilegiavam suas funções educativas, os que privilegiavam seu papel de veículo de propaganda e difusão de ideias e os que exaltavam seu valor comercial e de mercado buscando criar aqui uma indústria cinematográfica. (LINO: 2007, p. 165)

Nessa época, a integração nacional, a construção da identidade nacional e a inserção no cenário internacional eram as principais questões que inquietavam o Brasil e a América Ibérica. Inspirados nas experiências da Alemanha, Itália e outras nações europeias, esses temas mobilizavam tanto o governo como personagens políticos e intelectuais das mais variadas ideologias - Partido Comunista Brasileiro, Ação Integralista e até a Igreja (Centro Dom Vital) - que se lançavam ao debate sobre o reconhecimento da importância da cultura como caminho para consolidação dos propósitos. O cinema e o rádio, vistos como expressão do processo de modernização, foram amplamente utilizados por Getúlio Vargas desde seu primeiro governo. Havia a aposta de que o cinema, pela potência das imagens em movimento, seria ao mesmo tempo recurso educativo e instrumento de unificação cultural, de integração nacional. Nesse sentido, fica clara a relação simbiótica entre os ideais culturais e os interesses voltados para a propaganda política. Segundo o próprio Vargas:

(...) entre os mais úteis fatores de instrução, de que dispõe o Estado moderno, inscreve-se o cinema. Elemento de cultura, inflúndo diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento. Associando ao cinema o rádio e o culto racional dos desportos, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil. E a raça que assim se formar será digna do patrimônio invejável que recebeu. (VARGAS apud LINO: 2007, p. 165-166)

Em 1936, o governo federal criou, a partir dos esforços do antropólogo Edgar Roquette-Pinto, o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), que pretendia mostrar uma imagem positivista do Brasil para democratizar o conhecimento. Por 30 anos, o cineasta Humberto Mauro ficou na direção do INCE. Em 1945, inicia a série de documentários denominada *Brasilianas*, filmes de curta-metragem, que registram canções tradicionais do folclore brasileiro. Paralelamente, outra política pública que incidiu sobre a produção cinematográfica foi a transformação do Departamento de Difusão Cultural (DPDC) em Departamento de Informação e Propaganda (DIP), em 1939, órgão ligado ao Ministério da Justiça e criado para a divulgação da política governamental e para a censura oficial dos meios de comunicação. A divisão de cinema do DIP se encarregou da produção dos cinejornais exibidos antes dos filmes principais.

Ainda no governo Vargas, expressões populares como o samba e o Carnaval se transformaram em referências culturais nacionais oficiais. Logo, a indústria radiofônica e a indústria cinematográfica nascente acolherão essas referências e serão responsáveis pela promoção e pelo reforço desses traços, consolidando-os como expoentes da identidade cultural brasileira.

Resgatar a memória dos blocos significa também realizar um trabalho de compreensão das redes de relações recíprocas construídas e do capital social acionado no percurso de construção das representações e identidade dessas agremiações e das suas relações com a cidade.

Carnaval e cidade sob o risco do real

O documentário *Boa companhia faz o dia clarear*, sobre o bloco Escravos da Mauá, mostra a importância das redes de afeto e pertencimento criadas em torno dessas manifestações coletivas. Indica também a importância dos diversos coletivos que contribuem com a realização da festa: músicos, compositores, artistas plásticos, cartunistas, artesãos, etc. Memória e identidade percorrem um mesmo caminho, a memória resulta de “um trabalho de organização e seleção daquilo que é importante para o sentimento de unidade, de continuidade e de coerência – isto é de identidade” (Alberti, 2010:27).

O primeiro trabalho a registrar a experiência das ruas como manifestação política e carnavalesca foi o documentário de Andre Motta Lima *Carnaval da Nova*

República, premiado como o melhor documentário no FestRio de 1986. A ideia que norteou o trabalho foi a de verificar, segundo seu diretor,

como o carnaval de 1986 iria “se manifestar” sem a repressão dos governos militares, como seriam as críticas políticas de grupos que criam cenas de rua no carnaval. Nas escolas de samba as letras dos sambas de enredo de muitas das escolas já traziam a crítica política para dentro daquele carnaval. Me interessava verificar a organização popular dentro daqueles grupos do carnaval de rua..

Vinte anos depois, durante o primeiro governo de Luis Inácio Lula da Silva, Mota Lima retomou a ideia aproveitando parte do material produzido em 1986 e colhendo novas imagens e depoimentos que permitessem comparar às críticas contra o regime militar registradas no *Carnaval da Nova Republica* as críticas dirigidas ao governo Lula, no período carnavalesco. O resultado foi o documentário *Fantasia Política*:

título criado a partir de uma cena gravada em 1986 de um popular que justificava a necessidade da crítica no carnaval, exibindo como fantasia uma placa para suabrincaideira: FANTA me dá AZIA. Coisa típica do carnaval de rua do Rio de Janeiro.

No carnaval de 2002, a jornalista Maria Claudia de Oliveria assina a direção, o roteiro e a produção do documentário *Os Devotos do Samba*, trabalho selecionado no concurso de curta-metragem promovido pela RioFilme em outubro de 2002. A autora toma como objeto do seu registro cinco blocos responsáveis pelo que, em outro lugar denominamos de retomada carnavalesca. (SAPIA, ESTEVAO).

A preocupação com as transformações que o carnaval de rua vinha experimentando se encontram presentes nesse trabalho. A lente da autora procura registrar a memória da formação dos blocos que renovam a folia durante o processo de democratização. Defende a tese de que há uma relação direta entre as formas de celebração carnavalesca e o modelo de celebração das procissões religiosas. O depoimento da antropóloga Maria Laura Cavalcanti fornece os subsídios necessários para a confirmação da perspectiva que dá título ao documentário. Os foliões retratados se apresentam como devotos que participam de um universo afetivo que permite não só a possibilidade da celebração quanto mostrar publicamente seu objeto de devoção. Cavalcanti lembra, e a lente registra, a forma peculiar de conduzir a manifestação no espaço urbano. O modelo de movimentação no espaço, tanto das formas carnavalescas e profanas quanto das celebrações religiosas é o modelo de cortejo linear. Podemos dizer que o documentário de Maria Claudia segue a linha clássica do documentário moderno brasileiro, onde uma tese prévia guia a elaboração do roteiro, o planejamento das entrevistas, e a consulta a intelectuais especialistas sobre o tema tratado é convocado para alinhar a interpretação, no caso, do fenômeno cultural dos blocos de rua. Segundo Consuelo Lins e Claudia Mesquita:

A forma de documentário brasileiro nos anos 60 é, portanto, bastante híbrida, dividindo-se entre o projeto de “dar voz”(através de entrevistas) e a proposta de totalizar e interpretar situações sociais complexas, manifestada sobretudo pelo comentário do narrador, pelo uso da música, pelas entrevistas com especialistas e autoridades, e também pela montagem trabalhada de modo retórico. (LINS & MESQUITA: 2011, p. 22)

Em 2006, outro bloco carnavalesco da cidade foi objeto de trabalho documental. Paola Viera, fundadora do bloco e diretora do Doc *Suvaco do Cristo*, registrou em vídeo a história cantada dos 20 anos da agremiação. Achava importante, diz Paola “registrar os sambas, para que não se perdessem, pois eram cômicas daqueles tempos e muitos eram coletivos, engraçados, irreverentes”. Um elemento identitário da agremiação é o desfile com sambas autorais que produzem narrativas capazes de dialogar com a pluralidade cultural presente na cidade. As cidades são resultado tanto da imaginação quanto das vivências subjetivas e coletivas que disputam tanto o presente quanto o passado. Nesse sentido, o samba *República dos viralatas*, de 1989, registra o centenário da proclamação da República no Brasil e se inscreve na lógica das reflexões Benjaminianas, presentes nas teses *Sobre o Conceito de História* que implicam na articulação de fragmentos do passado e do presente. Nesse sentido, a festa pode ser pensada como afirmação de uma memória particular, da manutenção de uma utopia e de uma ação transformadora e até como forma de desconstrução da visão da história dos opressores.

Os primeiros versos do Samba de Lenine e Bráulio Tavares trabalham a coincidência de pensar os cem anos da República e a liberação para exibição, sem cortes, do filme *Je vous salue, Marie*. De Jean-Luc Godard, lançado 4 anos antes e proibido pelo primeiro governo da Nova República, em 1985.

“Foi ela a primeira tentação/Que bebeu na minha mão/Da fonte do pecado/Foi ela que bancou a Madalena/Invadiu a minha cena/E me deixou pregado...” os autores renovam, nesses primeiros versos o conflito com a Cúria Metropolitana que entendia ser o nome da agremiação uma falta de respeito, tendo, inclusive, sugerido a mudança para “Divinas Axilas”. Esse registro comparece na poesia de Nanico e Chacal, no do desfile de 2000: [O bloco] “teve alguns perrengues com a cúria/Que em sua fúria não queria entender/Ora bolas! Que um Cristo sem suvaco/A Maria não poderia conceber”. É uma pequena mostra dos diversos conflitos entre o sagrado e o profano a embalar as histórias carnavalescas.

O trabalho sobre o Suvaco tem uma dimensão militante, uma dimensão de transformação. Tenta mobilizar os atores que tinham compartilhados experiências de vida gratificantes para um retorno às origens. O crescimento afastou muitos dos integrantes fundadores da agremiação. A feijoada organizada para captura de imagens e depoimentos teve essa preocupação com o resgate da identidade do bloco. Estava mais preocupada, diz a diretora, “em discutir as iniciativas coletivas que vão se descaracterizando

com o tempo e perdendo a identidade, para mim essa é a discussão. “Querida que ele [o bloco] voltasse a ser mais parecido com as pessoas que o criaram e menos preocupado com o que se chama de sucesso”.

O documentário sobre o bloco Suvaco do Cristo lança mão do recurso do dispositivo, no caso em questão, a feijoada como ocasião de encontro, celebração, para a elaboração das entrevistas, da gravação dos sambas antigos e reunião da turma de foliões fiéis, compositores e fundadores. Como uma produção híbrida, ela também tem uma tese que pretende demonstrar, a de que os movimentos culturais perdem sua essência e propósitos com o tempo, com o crescimento, com as transformações que passam pela lógica do capital, da presença de articulações que envolvem dinheiro. No sentido dessa tese que a diretora-foliã-militante pretende defender com a produção do seu documentário ela inscreve seu trabalho na tradição do documentário moderno brasileiro.

Bloco do Barbas, o documentário, de Ricardo Moraes, parte de uma preocupação semelhante. O diretor é folião e compositor do bloco e está preocupado com a escassez de registros sobre esse movimento cultural da cidade. O documentário está dividido em três momentos: primeiro o registro do bar do Barbas que no início dos 80, se transformou em ponto de encontro obrigatório de diversos grupos e instituições que pensavam a cidade e o país. Bate papo, conferências, shows faziam parte da agenda do Barbas, abrindo caminho semelhante, de aproximação dos artistas do morro e do asfalto, inaugurado pela Bossa Nova nas décadas anteriores. O botequim do Barbas funcionou como elemento integrador dos sambistas da velha e da nova “tradição” com o público da zona sul da cidade. Essa preocupação com o registro de um determinado movimento, personagens, conjunto de acontecimentos que aliam dimensão política e cultural inscrevem o documentário do Bloco do Barbas numa tradição de documentários clássicos.

Todos os documentários sobre Carnaval de rua analisados apresentam traços que marcam a transição do modo de fazer documentário das décadas de 1960/1970 para o que vai caracterizar a produção documental no cinema de 1980/1990. Para Jean-Claude Bernardet, *Cabra Marcado para Morrer* (1984) é o marco divisorio entre o cinema moderno dos anos 1960/1970 e o documentário das décadas 1980/1990, com seus personagens anônimos e episódios fragmentários em vez de grandes nomes ou acontecimentos exemplares da história brasileira. A guinada que o filme representa na produção documental brasileira traz reinterpretções de técnicas e de concepção do que é ou pode ser o documentário.

Coutinho aposta no processo de filmagem com aquele que produz acontecimentos e personagens; aposta no encontro entre quem filma e quem é filmado como essencial para tonar o documentário possível. A entrevista não é mais simples depoimento nem dar a voz, mas um diálogo furto de permanente negociação em que as versões dos personagens vão sendo produzidas em contato com a câmera. (LINS & MESQUITA: 2011, p. 26).

A relevância dos documentários cinematográficos citados está no fato de que esses registros fazem um contraponto fundamental aos registros referenciais da grande mídia jornalística. Isso porque, em seu registro documental, a imagem importa na medida em que redimensiona lugares e expectativas: a imagem importa como narrativa, tessitura; como trama que dá a ver as brechas entre presença e ausência, entre a inscrição intencional e o apagamento revelador. O fato de o referente deixar rastros na imagem não se refere apenas ao que é a realidade transposta ou o empirismo puro: o referente que deixa rastros pode, ele mesmo, fazer parte de um relicário de imagens a serem profanadas, deliradas, re-inscritas em vez de apenas sobrepostas. Não se trata de reduzir a imagem ao discurso, mas sim de entender que, como texto e sob a transividade do discurso, ela necessariamente faz parte da tessitura que tanto reforça como reconfigura a legibilidade e a literalidade do mundo e do outro.

Assim, no contexto da midiatização, no qual o imaginário se expande na mesma medida em que perde potência em nome das representações homogeneizantes, COMOLLI (1999) propõe, em relação ao cinema, que as representações se deem sob o risco do real, o que implicaria uma práxis cuja produção seria marcada pela abolição do roteiro, do plano e das ideias prévias. Ao contrário de significar uma inocência diante da prática de produção das imagens, este tipo de postura marca uma resistência diante do mercado de imagens descartáveis; marca a disposição criativa diante da impossibilidade de representar o real; marca a força imposta pelo imaginário e pela utopia que irrompem das incertezas da vida ordinária, do improvável e do inusitado. A grande questão, aqui, não é a ficção ou a realidade que se atrelam às representações, já que a imagem em movimento nasce como dialética entre essas duas instâncias. Documento pela ilusão da imagem em movimento ou ficção que documenta a ilusão, o que nos importa é a estrutura de relações que essas estruturas de criação dão a ver - ou a maneira pela qual o regime das representações e das crenças media a relação do homem com o mundo e com o outro.

No caso específico dos registros sobre o carnaval e a cidade, os documentários aqui analisados se colocam frente à midiatização do jornalismo da grande mídia, em especial o da Rede Globo de Televisão, como forma de investigar parâmetros de referencialidade, registro, estética e política importantes na análise das tensões em torno de padrões de legitimidade e alcance, indícios de intercâmbio de linguagem, identificação de traços, temáticas e estilos coincidentes, bem como pontos de divergência. Tanto o documentário de cinema como o jornalismo de televisão brasileiros abarcaram, em períodos específicos, a integração nacional, a construção da identidade nacional e a inserção no cenário internacional. Como expressão do processo de modernização, as imagens em movimento se apropriaram de expressões populares como o samba e o Carnaval para fortalecerem seu tom oficial. Responsáveis pela promoção e pelo reforço desses traços, a imagem mercantilizada pré-

roteirizou essas expressões para consolidá-las como expoentes da identidade cultural brasileira oficial. Os filmes de Carnaval, a princípio, e os filmes que exaltam o carnavalesco como traço de espírito do brasileiro atestam a integração entre os interesses comerciais e os interesses políticos dos anos 1930. Da mesma forma, a partir de 1969, logo após o recrudescimento da censura no Brasil, o então estreante *Jornal Nacional*, da TV Globo, o primeiro telejornal em rede da televisão brasileira, disseminou nos lares brasileiros um carnaval oficial. Ao longo dos anos, a cobertura jornalística desse carnaval oficial priorizou sua expressão como “espetáculo” do desfile das escolas de samba. Com a retomada do carnaval de rua, esse tom oficial prevaleceu na cobertura dos blocos do Rio de Janeiro: um registro em que os afetos, a memória e os encontros são substituídos por uma euforia estetizada, roteirizada - uma euforia com um “padrão Globo de qualidade”.

Considerações Finais

Como verdade classificatória do campo de mercado das imagens, a categorização audiovisual estabelece sistemas de regras para a produção e a fruição dos textos cinematográficos, televisivos e videográficos, enquadrando de maneira organizativa as obras. Assim, por serem verdades culturais que orientam as formas de apresentação dos conteúdos em determinados contextos, a produção de imagens documentais exibe uma fenomenologia que tenta compreender o lugar dos sujeitos em sua transitoriedade material (social, política, econômica) e simbólica – ou os lugares que ocupam na vida e nas representações. Apoiados na intransitividade de nossas diferenças e na transividade das representações, temos a possibilidade de construir algo *comum* no que se refere ao audiovisual.

Hoje, o problema do documentário não é colocar em cena aqueles que filmamos, mas deixar aparecer a mise-en-scène deles. A mise-en-scène é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher a mise-en-scènes que aqueles que estão sendo filmados regulam, mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir. (COMOLLI: 2008, p. 60)

Nesse sentido, a imagem é também composta por aquilo que não pode ser capturado pelo aparelho câmera. Isto equivale a dizer que, se as imagens inventam o mundo e o outro, as legibilidades e literalidades desse mundo e dos outros, nos registros em que a cidade é ocupada pelo carnaval, é preciso, como diz Comolli, capturá-las sob o risco do real. Nessa prática audiovisual, a mis-en-scène é uma forma de comprometimento com o mundo e com o outro, com a cidade e com a ocupação da rua, com a alegria e com a crítica, com a inversão e os (con)sentidos.

Para além da questão especificamente cinematográfica ou telejornalística, o fato é que a vida

social midiaticizada tornou-se roteirizada, alienando as subjetividades dos sistemas de representação e acoplando-as a um consumo-produção no qual tudo é pré-visto. Infere-se um desejo de consumo-produção calculado, uma pré-visão das experiências que tenta recalcar as condições das experiências e nossa performance nelas. Nesse mundo sem riscos, nossos mapeamentos e rotas em direção ao outro são substituídos por sequências roteirizadas, por prescrições sem inscrições. É isto que COMOLLI (1999) aponta como a impossibilidade do roteiro que leva à necessidade do documentário como reestruturação dos dispositivos de escritura. Nessa escritura, emerge a memória que procura as brechas das mediações no tecido das midiaticizações. E a memória, pelo registro do carnaval de rua, pode ser festiva, transgressora e afetiva.

Bibliografia

- ALBERTI, Verena. 2004. Ouvir, contar. Textos em história oral. Rio de Janeiro, Editora FGV.
- BAKHTIN, Mikhail. 1987. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. São Paulo: Hucitec/UNB.
- BARBOSA, Marialva. Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil. In. RIBEIRO, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; e ROXO, Marco (orgs.). História da televisão no Brasil - Do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.
- BECK, Ulrich. 1997. A reinvençã da política: rumo a uma teoria da modernizaçã reflexiva. In *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista.
- BERNARDET, Jean-Claude. Cinema Brasileiro – propostas para uma história. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1979.
- COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. Belo Horizonte: Catálogo do Forum.doc, 1999. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/51267493/Sob-o-risco-do-Real>. Acesso em outubro de 2013
- COUTINHO, Iluska. Telejornalismo no Brasil - Um panorama marcado por personagens na tela de TV. In. RIBEIRO, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; e ROXO, Marco (orgs.). Televisão, história e gêneros. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.
- FRYDBERG, Marina Bay. 2014. Ó Abre Alas: Cultura e Economia através da Festa dos Blocos de Carnaval de Rua na Cidade do Rio de Janeiro. Trabalho apresentado no 38º Encontro Anual da Anpocs GT02 – Arte e Cultura nas Sociedades Contemporâneas, 2014.
- GONÇALVES, Gustavo Soranz. Panorama do documentário no Brasil. Doc On-line, n. 01 Dezembro 2006, p. 79-91. Disponível em www.doc.ubi.pt acesso em abril de 2017.
- HERSCHMANN, Micael. 2013. Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro no início do século 21. Intercom – RBCC 268 São Paulo, v.36, n.2, p. 267-289 jul./dez.
- HUYSEN, Andreas. 2000. Seduzidos pela memória. Rio de Janeiro, Aeroplano.
- LEFEBVRE, Henry. 1996. O direito à cidade. São Paulo: Editora Moraes Ltda.
- LINO, Sonia Cristina. Projetando um Brasil moderno. Cultura e Cinema na década de 1930. In: Locus: Revista de História. Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 161-178, 2007. Disponível em <http://www.ufjf.br/locus/files/2010/02/95.pdf> acesso em abril de 2017).
- LINS, Consuelo & MESQUITA, Claudia. Filmar o Real. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- MATTOS, Sérgio. História da televisão brasileira - Uma visão econômica, social e política. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir. (orgs.). O Cinema do Real. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- POLLAK, Michael. 1992. Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, p.200-212.
- RIBEIRO, Ana Paula e SACRAMENTO, Igor. A renovação estética da TV. In. RIBEIRO, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; e ROXO, Marco (orgs.). História da televisão no Brasil - Do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.
- SACRAMENTO, Igor. Depois da revolução, a televisão - Cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970. Rio de Janeiro: Pedro & João Editores, 2011.
- SAPIA, Jorge. 2016. Carnaval de rua no Rio de Janeiro: afetos e participação política. PRAGMATIZES. Revista Latino-americana de Estudos em Cultura. UFF. Niterói.
- SAPIA, Jorge E.; ESTEVÃO, Andréa Almeida de Moura. 2014. Narradores e narrativas do carnaval de rua carioca". IN Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, V.11 N.2. Novembro.
- Wenders, Wim. 1994 "A paisagem urbana". Tradução de Mauricio Santana Dias. In Revista do Patrimônio Histórico e artístico Nacional. Rio de Janeiro.

Filmografia

- Carnaval da Nova República. 1986. De André Mota Lima. Brasil. DVD
- Devotos do Samba. 2002. De Maria Claudia de Oliveira. Brasil. DVD
- Fantasia Política. 2006. De André Mota Lima. Brasil. Brasil. DVD
- Suvaco do Cristo. 2006. De Paola Vieira. Brasil. DVD.
- Boa Companhia faz o dia clarear. 2006. De João Costa Van Hombeek. Brasil. DVD
- Bloco do Barbas: o documentário. 2011. De OLIVEIRA, Luciana. MORAES, Ricardo. Brasil <https://www.youtube.com/watch?v=WeRoKdOmRg>