



Rio em Chamas: Um cinema de manifestação¹

Gabriel Neiva²

Doutorando do PPGCOM/UERJ

Resumo

O presente artigo procura analisar o documentário RIO EM CHAMAS, filme-manifestação que fala da crise social por que passa a cidade do Rio de Janeiro e dos protestos públicos que se tornaram constantes desde meados de 2013. O Rio de Chamas se enuncia como um “filme manifesto”, atestado firme de um discurso de visibilidade contra hegemônico às atuais narrativas otimistas e amorosas sobre a cidade. Dessa forma, o objeto principal aqui são as cenas de conflitos, registrados por Tamur Aimara e Guilherme Rodriguez, no filme “Rio em chamas”. A partir da análise, a película foi caracterizada como uma heterotopia fílmica, outro espaço dentro do próprio Rio de Janeiro, nas quais as manifestações deflagram uma cidade para além das imagens de paisagens idílicas e de cartões postais.

Palavras-chave: Rio de Janeiro: heterotopia; contra hegemonia; discurso; manifestações

Nesses últimos anos, a cidade do Rio de Janeiro parece estar no centro das atenções do mundo todo. Em 2013, foi sede da Jornada Mundial da Juventude (JMJ) organizada pela Igreja Católica. Já em 2014 tornou-se um espaço chave para a realização dos jogos na Copa do Mundo de futebol, sendo escolhida para sediar a sua tão esperada partida final. E para coroar essa chamada “era de megaeventos³”, está escalada para receber os Jogos Olímpicos de Verão no ano de 2016.

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Comunicação, Consumo e novos fluxos políticos do 6º Encontro de GTs de Pós-Graduação - Comunicon, realizado nos dias 14 e 15 de outubro de 2016.

² Gabriel Chavarry Neiva é doutorando do PPGCOM (UERJ) e professor celetista dos departamentos de Comunicação da PUC (Rio) e FACHA (Faculdades Integradas Hélio Alonso). Email: gneiva10@gmail.com

³ Sobre a chamada “era dos megaeventos” e suas repercussões, ver FREITAS, Ricardo & LINS, Flávio & SANTOS, Maria Helena do Carmo. “Megaeventos: motores de transformações sociais”. XXII



Tendo em vista o momento da cidade, vamos nos debruçar sobre a atual produção de discurso midiático e principalmente fílmico sobre o Rio de Janeiro. Tal mudança de foco foi sentida a partir da escolha da cidade para sediar a Copa do Mundo e as Olimpíadas. Assim, eventos como o Carnaval e o *Reveillon*, antes intensamente perigosos, são majoritariamente apresentados como lócus de “paz e felicidade” (FREITAS & FERNANDES & AMARAL 2012: 152), nas quais as recorrências de violência supostamente se tornaram casos isolados.

Em consonância com a representação desse Rio de Janeiro, o filme “Rio, eu te amo” (2014) construiu um discurso de visibilidade que nos leva a pensar na cidade como um ambiente harmônico e apaixonante. Capitaneada pela produtora Conspiração, deu continuidade à série de franquias de filmes “*Cities of love*”, a qual já realizou as películas “Paris, eu te amo” e “Nova York, eu te amo”, almejando “declaração de amor à cidade⁴”. A película final, dividida em dez curtas metragens realizadas por diretores estrangeiros (Paolo Sorrentino, John Turturro, Nadine Labaki, etc) e brasileiros (Fernando Meirelles, Andrucha Waddington, Carlos Saldanha, etc), apresentou, de forma hegemônica, um sítio urbano ensolarado e alegre, entrecortado pelas belezas e redutos naturais que nos cercam.

Nesse artigo, porém, vamos nos concentrar numa outra forma de discurso fílmico sobre a cidade. O nosso foco principal é “Rio em chamas”, que se contrapõe às imagens de um Rio de Janeiro idílico e concentra-se em armazenar cenas de conflitos sociais e institucionais registrados em 2013, tendo como principal catalisador as ondas de manifestações realizadas em junho daquele mesmo ano. Dividido entre doze realizadores, a película se apresenta como um “filme

Encontro Anual do Compós, 2014. Disponível em:
http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT07_COMUNICACAO_EM_CONTEXTOS_ORGANIZACIONAIS/freitaslins_carmocompos2014belemdopara_2195.pdf. Acesso realizado em 17 de dezembro de 2015.

⁴ Ver a página de Facebook do projeto “Rio, eu te amo”:
<https://www.facebook.com/riodejaneiroeuteamo/?fref=ts>. Acesso realizado em 21 de dezembro de 2015.



manifestação⁵”, misturando imagens de protestos, encenações, registros jornalísticos e diálogos entre poetas, acadêmicos, cineastas e principalmente, manifestantes.

Apresentando o “Rio em Chamas”

“Rio em chamas”, o “filme-manifestação” em questão, reúne uma pletera de vozes que, de forma heterogênea, se colocam em contraposição à produção de imagens descritivas de uma cidade idílica, com paisagem inabalável e sem conflitos evidentes. Dessa forma, acreditamos que o “Rio em chamas” foi bolado em contraposição direta ao “Rio eu te amo”. O filme foi lançado às pressas em maio de 2014, para ser exibido nas salas de cinema e na internet antes do começo da Copa do Mundo e do lançamento da produção da Conspiração Filmes (distribuída em circuito comercial no mês de setembro de 2014).

Esse grupo heterogêneo de realizadores e registros propõe uma maneira de pensar cinema praticamente oposta ao da Conspiração Filmes. De modo quase hegemônico, essa produtora carioca produz películas que almejam participar do grande mercado cinematográfico, elencando enredos de fácil acesso comercial e com o chamado “apelo de bilheteira⁶”. Tal estratégia, também amplamente adotada pela produtora Globo Filmes, facilitou principalmente na última década, a captação de recursos da Conspiração em editais públicos como os da Ancine e os de apoio audiovisual empreendidos pela Prefeitura do Rio e parcerias com o capital privado internacional, vide acordos de distribuição de conteúdo com a *Columbia Pictures* e o *Warner Brothers Studios*.

⁵ Ver <https://www.facebook.com/pages/RIO-EM-CHAMAS/217777025087799?fref=ts>. Acesso realizado em 22 de dezembro de 2015.

⁶ Entre os sucessos de bilheteira nacionais produzidos pela Conspiração Filmes, podemos elencar a cinebiografia “Dois filhos de Francisco” (Breno Silveira, 2004), com quatro milhões e setecentos mil espectadores e as comédias “A mulher invisível” (Claudio Torres, 2009) e “Os Penetras” (Andrucha Waddington, 2012), com dois milhões e setecentos mil espectadores e dois milhões e quinhentos mil pagantes, respectivamente. Ver www.filmeb.com.br/estatisticas. Acesso realizado em 26 de dezembro de 2015.



Enquanto isso, o principal idealizador de “Rio em chamas”, o crítico e professor universitário Daniel Caetano é um dos principais artífices de um cinema que se coloca fora da tríade Globo Filmes-Conspiração Filmes-Ancine. Dessa forma, tornou-se um dos principais expoentes do chamado “cinema de garagem brasileiro do século XXI”, termo cunhado por Marcelo Ikeda e Dellani Lima (2012), referindo-se a filmes de baixo orçamento, mas detentores de uma grande potência afetiva, transbordando o desejo quase explosivo em refletir sobre o universo ao seu redor. “Rio em chamas” segue tal linha ao fugir da linearidade narrativa, evitando também o tradicional “cinema de autoria”, misturando segmentos dirigidos por cineastas “profissionais” como o próprio Daniel Caetano, Cavi Borges e Clara Linhart com diversos registros “amadores” de imagens que foram vinculados pelos “mediativistas” (termo elucidado um pouco adiante). O material desse último grupo vai compor a principal unidade de análise desse artigo.

Ao mesmo tempo em que os realizadores de “Rio em chamas” rechaçam as estratégias cinematográficas do cinema comercial, nota-se aqui o uso de estruturas narrativas similares ao “Rio eu te amo” como a divisão de múltiplos segmentos com realizadores diferentes. O “Rio em chamas”, porém, tem um mote narrativo distinto: o seu fio condutor é o jogo de confronto entre os poderes institucionais (interpretado pelos policiais militares) e uma parcela da sociedade civil (constituída pelos manifestantes). Uma das frases ali contidas elucidada de forma cristalina que o cenário fílmico principal é a rua, apresentada como um “território de disputa”.

O filme tem cerca de uma hora e cinquenta minutos. Escolhem-se, então, alguns trechos para análise, principalmente as cenas e os segmentos cujo conflito social está mais presente. Por sua vez, as imagens geradas pelos “mediativistas”⁷ Tamur Aimara e Guilherme Rodriguez serão a nossa fonte principal de apreciação,

⁷De maneira superficial, os “mediativistas” podem ser descritos como um grupo heterogêneo de produtores de vídeo para mídias digitais como *Youtube*, o *Livestream*, o *Vimeo* e também aos sites de conteúdo como a “Mídia Ninja”, construindo uma voz alternativa à chamada “mídia tradicional”. Aimara e Rodriguez transmitiam suas imagens das manifestações na plataforma *Livestream* e as incorporaram, de forma editada, em “Rio em chamas”.



pois estes registraram alguns dos eventos chaves dos ciclos de manifestações em 2013. Do início ao final da película, Aimara e Rodriguez revelam algumas cenas de confronto delineando uma representação de uma cidade “em chamas” e demonstrativa da posição crítica dos seus realizadores em relação às ações das instituições policiais.

Podemos, então, conceber que os registros apresentados em “Rio em chamas” constroem uma miríade de imagens que captaram o imaginário conflituoso em torno daquelas manifestações, ao mesmo tempo tendo em vista a “potência estética comunicacional”(FERNANDES 2009:170) desses encontros: violentos, contraditórios, catárticos, e, de certa forma, efêmeros. Essa modalidade de “estar junto político” (MAFFESOLI 2009: 15) desafia antigos padrões convencionais aplicados a protestos em outros momentos históricos. Aqui, representantes de sindicatos, partidos políticos ou instituições religiosas têm pouca voz e são comumente rechaçados como figuras indesejáveis. O que pareceu unir tais manifestantes, em suas variadas posições políticas, são um descontentamento geral com as instituições e poderes políticos e policiais estabelecidos. Mesmo assim, como veremos a seguir, é importante notar que tal desgosto à autoridade não os impede, em certo momento, de protagonizar cenas de conflitos entre os próprios manifestantes.

Propõe-se, então, pensar que essas imagens das manifestações captadas em “Rio em chamas” constroem uma heterotopia da cidade, pois encontramos outro lócus urbano, que foge tanto das representações idílicas suscitadas por obras como “Rio eu te amo”, quanto dos filmes centrados no embate entre tráfico de drogas e forças policiais nas vielas das favelas⁸, voltando-se principalmente para reocupação do espaço público como um ambiente de compartilhamento de insatisfação e pujança

⁸ Entre os filmes com essa temática, pode-se enumerar: Como nascem os anjos (Murilo Salles, 1996), Orfeu (Cacá Diegues, 1999), Notícias de uma guerra particular (Kátia Lund e João Moreira Salles, 1999), Cidade de Deus (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), Quase dois irmãos (Lúcia Murat, 2004) e Ônibus 174, Tropa de Elite I e II (dirigidos por José Padilha, 2002, 2007 e 2010, respectivamente).



criativa, aonde os seus diversos atores apresentam suas múltiplas facetas e pautas de reivindicação.

O conceito de heterotopia, segundo Michel Foucault

Em duas conferências realizadas em 1966, Michel Foucault (2013) refletiu sobre as conexões entre a posição da subjetividade corporal e a sua relação com o espaço circundante. Utilizando uma linguagem acessível, próxima às narrativas orais, e ao mesmo tempo, atento às novas possibilidades do campo da arquitetura e urbanismo, Foucault elegeu o conceito de heterotopia para compreender alguns lugares que fogem do “senso comum”, lócus que são a “contestação de todos os outros espaços” (FOUCAULT 2013: 28).

Foucault almejava fundar uma “heterotopologia”, ciência dedicada a estudar esses outros espaços. Para o pensador francês, as heterotopias estão presente em todas as sociedades e se configuram como territórios que podem desvelar usos diversos daquele mesmo ambiente, como são os casos dos cemitérios e jardins públicos. Além disso, as heterotopias tem também um caráter de passagem, possivelmente de “entrada e saída”, usualmente remetendo a atos de iniciação ou de purificação, como as saunas escandinavas e os “banhos turcos”, usualmente associados à cultura muçulmana.

Consequentemente, pode-se compreender que as imagens dos ciclos de manifestações de 2013 em “Rio em chamas” também apresentam uma heterotopia, acompanhada de uma heterocronia, associando o espaço a uma temporalidade específica. Foucault observou tais vinculações em espaços como as bibliotecas e museus, cuja configuração de objetos tende a “acumular ao infinitivo” e em espaços efêmeros como nas grandes aglomerações de feiras, festas e férias.

Em certo momento de suas conferências sobre outros espaços, Michel Foucault propõe que o cinema também é uma heterotopia, sendo “uma grande tela retangular, um espaço de duas dimensões, projetando um novo espaço de três dimensões”



(FOUCAULT 2013:28). O autor acabou não se alongando nessa reflexão, mas acabou por inspirar algumas contribuições que pensam os outros espaços do cinema. Por sua vez, Luiz Augusto Rezende (2000) viu o ambiente da sala de cinema como “uma heterotopia bastante característica”, proporcionando uma modalidade de reconhecimento corporal, em que os seus espectadores adentram um recorte temporal, ou melhor, uma heterocronia, elemento chave para a compreensão da experiência cinematográfica.

Por outro lado, Giuliana Bruno (2002) pensou o espaço cinematográfico para além da experiência nas salas de exibição. Bruno apontou, então, a possibilidade de uma heterotopia espacial fílmica, em que o cinema nos transporta e habita territórios através da construção e edição de imagens. Dessa forma, a autora traçou uma ponte com o pensamento de Sergei Eisenstein. Em seu ensaio “Montagem e Arquitetura”, o teórico e cineasta russo delineou algumas conexões entre o cinema e a percepção arquitetônica, tendo ambos a criação de mapas como estratégia principal, através dos enquadramentos fílmicos e projetos arquitetônicos, respectivamente. Tais narrativas ajudam a reterritorializar trajetórias espaciais, desvelando novas possibilidades de vivenciar práticas cotidianas.

Bruno, então, apontou que o cinema criou um espaço para “agir como um viajante”, usando as imagens como maneiras de imaginar e mobilizar novas formas de se afetar com as possibilidades espaciais.

Giuliana Bruno, porém, observa que a cidade, em suas múltiplas acepções e caminhos, tem sido um sítio amplamente explorado pelo cinema. As imagens em movimento reterritorializam e constroem novas possibilidades de conceber a malha urbana. Trata-se, então, de uma apropriação afetiva desse território, denominada pela autora como uma “narrativa do espaço”, mobilizando a quase infinitiva possibilidade de desdobramento de diversas heterotopias numa mesma metrópole. Ou seja, quantas cidades existem num só lugar?

Inspirado pelo pensamento de Giuliana Bruno, caminharemos agora pelo trajeto imagético escancarado pelas imagens dos midiativistas vinculados ao “Rio em



chamas”. Ao mesmo tempo em que os protestos resignificaram o imaginário de certos lugares como a região central da cidade e os bairros de Laranjeiras e Copacabana, palco constante de confrontos entre manifestantes e instituições policiais e políticas, revelou-se também uma disputa espacial mediada por um corte temporal muito característico: a contestação das forças políticas e policiais em plena “era dos megaeventos”.

Propõe-se, então, refletir sobre um momento breve, porém, bastante marcante da cidade, composto por conflitos, contradições e principalmente a apreensão da potência do “estar junto” daqueles manifestantes, enquanto força mobilizadora de contestação.

Análise fílmica de Rio em Chamas

Elencaremos, então, a análise fílmica como um recurso para compreender a heterotopia fílmica em “Rio em Chamas”. Essa metodologia pretende, a partir de seus objetos, interpretar como um filme constrói sentido e significado. François Vanoye (1994) e Manuela Penafria (2009) destacaram que analisar um filme é empreender sua reimaginação criativa a partir de uma decomposição e descrição dos seus elementos discursivos. Ou melhor: “Em primeiro lugar, decompor e descrever, estabelecendo relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar” (PENAFRIA 2009: 5).

As imagens realizadas pelos chamados “midiativistas” são os instrumentos principais para que o “Rio em chamas” possa ser concebido como uma heterotopia fílmica das manifestações de 2013 na cidade. A sua importância é também registrada em uma impactante frase durante os agradecimentos finais: “A todo pessoal do midiativismo, sem essa pilha⁹ constante, esse filme não teria rolado”. Dessa forma, nos registros de Tanur Aimara e Guilherme Rodriguez se apresentam, de forma recorrente, durante a película.

⁹ “Pilha” é gíria para provocação ou pressão para realizar alguma atividade.



A primeira cena da dupla (e consequentemente, do próprio filme) já apresenta um dos motos narrativos recorrentes em “Rio em chamas”: o confronto entre Polícia Militar (PMs) e sociedade civil. Diante da tentativa de manifestantes em entrar num prédio comercial situado no centro da cidade, observamos a hostilidade latente entre as forças policiais e os manifestantes. O cenário ali se assemelha a uma guerra: os cassetetes dos policiais voam para impedir o avanço das manifestantes e estes retrucam com o arremesso de lixeiras e com uma cantoria que se tornou recorrente naquelas manifestações: “Não acabou! Tem que acabar! Quero o fim da polícia militar”.

Somando os ânimos exaltados com os pedidos da extinção da corporação, assistimos a um policial que parece ir em direção para agredi-lo. Não podemos visualizar exatamente o desfecho daquele acontecimento (e nem mesmo a ordem sequencial de edição daquele registro), pois corta-se a cena para os letreiros iniciais: RIO EM CHAMAS. A não revelação e a ausência daquele desfecho narrativo gera um resultado impactante porque ordena a confirmação de uma prática recorrente naquele espaço urbano: a constante truculência dos policiais incinerando o sítio urbano.

É interessante reparar que, em outros fragmentos da película, a truculência não é vista apenas entre manifestantes e policiais. Algumas imagens registradas por Tamur Aimara e Guilherme Rodriguez durante a famosa “Passeata de um milhão de pessoas”, realizada em 21 de julho de 2013 nos oferece uma perspectiva diferente. Percorrendo a Avenida Presidente Vargas, apreende-se uma multiplicidade de cartazes inscrevendo desde o recorrente repúdio à corrupção dos políticos até reivindicações mais específicas, como o pedido pela deposição do então presidente do Clube de Regatas Vasco da Gama, Roberto Dinamite. Tal diversidade de pautas se mistura com uma tensão generalizada entre manifestantes ligados a partidos políticos e outros que parecem ter ojeriza àquela adesão partidária. Assim, escutamos os gritos: “SEM PARTIDO! SEM PARTIDO!”.



Em um plano de enquadramento aberto, a escalada de conflito entre esses dois grupos culminou numa espécie de quebra quebra caótico em que fica difícil discernir qual lado está tendo vantagem sobre o outro. É um acontecimento crucial na película, pois complexifica e contradiz o discurso predominante do “filme manifesto”. O espaço está em disputa e naquele território, descobre-se aqui que os manifestantes possuem múltiplas vozes e que suas vontades, por vezes, não se conciliam. No clímax da cena, o embate entre as facções ligadas aos “partidos” e aos “sem partidos” é conduzido para um canto da rua com pouca luminosidade em que as agressões (verbais e físicas) parecem continuar. Posteriormente, a câmera treme e num plano de enquadramento aberto e escuro, a cena se encerra. Concebe-se aqui uma forma muito específica e contraditória de “estar junto” na manifestação; a violência, como nos lembrou Michel Maffesoli (1987), é fruto também de aspectos espontâneos e explosivos das relações contraditórias que traçamos dentro da nossa própria sociedade.

Ressaltamos que em outros segmentos do “filme manifestação”, a rua continua representando outras contradições. Num outro excerto registrado por Tamur Aimara, imagens de uma cena de protesto na Praia de Copacabana são entrecortadas por uma festa de rua organizada pela galeria de arte “Gentil Carioca”, na Praça Tiradentes (zona central da cidade). Em outro plano, o registro sonoro de um baterista tocando no “Gentil Carioca” é utilizado como trilha sonora para cenas da ação truculenta dos policiais diante dos manifestantes. O plano de montagem dessas cenas revela uma importante articulação dos seus realizadores, pois a rua é visualizada como um espaço de intersecção: nessa heterotopia imagética, a porrada e a alegria da festa constantemente podem se imbricar.

Em outras imagens captadas por Aimara e Guilherme Rodriguez, registrou-se um protesto realizado na Rua Pinheiro Machado (Laranjeiras, zona sul da cidade). Comumente, essa via é um importante meio de acesso entre a zona sul e a região norte da cidade e também é logradouro do Palácio Laranjeiras, sede do governo estadual. As imagens registradas no dia 25 de junho de 2013 apresentam uma ocupação



espacial diferente daquele espaço: bombas de gás lacrimogênicos, coquetéis *molotov*, *sprays* de pimenta e barricadas de lixo queimado como ilustrações do conflito entre manifestantes e policiais. Quando esse segmento parecer ter sido finalizando, com os policiais administrando o fluxo de trânsito reestabelecido, (carros e ônibus estavam com a travessia bloqueada durante a manifestação), encontramos um grupo de manifestante atrás daqueles veículos que clamavam, de forma provocativa e repetidamente jocosa aos PMs: “OLHA EU AQUI DE NOVO! OLHA EU AQUI DE NOVO!”.

Aimara e Rodriguez também filmaram o protesto que acompanhou a tradicional procissão militar de Sete de Setembro na Avenida Presidente Vargas no ano de 2013. Em um plano de enquadramento aberto, observamos o espaço da via, anteriormente reservada aos militares, transformando-se mais uma vez uma batalha campal entre cidadãos e PMs, na qual esses últimos avançaram com sua tropa de choque para supostamente dispersar os manifestantes. Logo em seguida, após o uso de bombas de gás lacrimogênio, visualizamos alguns participantes aplaudindo os policiais de forma aparentemente irônica.

Nessa manifestação, encontramos uma repórter de TV, em plena gravação de matéria, trajada com um cocar de índio e penas de bico, segurando um microfone em forma de um objeto fálico, assemelhando-se a um órgão genital masculino, em meio ao conflito entre manifestantes e policiais na Avenida Presidente Vargas. É curioso notar os múltiplos desdobramentos e deslocamentos funcionais daquele espaço, servindo ao mesmo tempo como procissão militar, campo de conflito e palco para uma figura de caráter irreverente.

Essa irreverência é retomada de forma significativa nas imagens captadas por Tamur Aimara no último segmento da película, “Adeus D.G”. A princípio, acompanhamos o velório de D.G., dançarino de “passinho” que participava do programa “Esquenta!”, na Rede Globo, morto em circunstâncias ainda não



esclarecidas¹⁰. Logo após desse ritual realizado no Cemitério São João Batista de Botafogo, um protesto se materializa em Copacabana, bairro de residência de D.G. A manifestação corrobora um dos conflitos recorrentes no filme: polícia x cidadãos, mas sob a perspectiva de moradores e frequentadores de uma favela, nomeadamente o Morro Pavão-Pavãozinho, aonde D.G. foi encontrado. Observamos cartazes com os dizeres “Polícia Assassina” e “D.G. e Edílson” (criança baleada no mesmo dia do óbito de D.G.): “Vítimas de Estado”.

Em meio à passeata que tomou uma parte da Avenida Nossa Senhora de Copacabana, sob forte chuva, buzinas de carros e aparentemente barulhos de tiros, um grupo de jovens começam a dançar o “passinho”. E logo depois desses passos de dança, emendam num canto em homenagem a D.G.: “EI, EI, SAUDADES DO D.G.”. Em um plano de enquadramento *plongee*, essa breve catarse contraditória, de alegria e consternação, constitui novamente um indicador do convívio entre protesto e irreverência.

A efervescência daquele momento específico gera uma intersecção entre a marcha fúnebre, o protesto e a expressão artística. A presença inusitada da dança faz parte de uma mescla de brincadeira, expressão artística, indignação e inescapável dor para seus participantes. Não há classificações racionalizadas que separem os contraditórios sentimentos permeados por tal momento de catarse. Predominam, assim, sentimentos de afetos compartilhados, através de um momento espontâneo de “estar junto”, *ethos* fugaz de ocupação daquele espaço na Avenida Nossa Senhora de Copacabana.

Depois da catarse, voltamos às cenas do “chumbo grosso” das PMs. Como desfecho quase inescapável dos protestos vistos na película, os policiais entram em conflito com os manifestantes. Estes se revoltam com o uso de armas letais por

¹⁰ Um desfecho para o caso parece estar próximo de ser alcançado: <http://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2015/01/14/tiro-que-matou-dancarino-dg-partiu-de-policia-diz-jornal.htm>. Acesso realizado em 03 de janeiro de 2016.



alguns policiais. Diante da indignação dos participantes dos protestos¹¹, a polícia utiliza bombas de efeito moral e gás lacrimogênio para dispersá-los. O filme, então, termina com a frase: “NÃO ACABOU!”.

Conclusão

Concretiza-se aqui a análise de imagens realizadas por Tamur Aimara e Guilherme Rodriguez em “Rio em chamas”. Concluimos que tais registros organizam modalidades de heterotopia e heterocronia acerca do território do Rio de Janeiro. As manifestações de 2013 desvelaram uma forma muito particular de protestar que ajudou a redesenhar a geografia da cidade. As imagens trabalhadas no “filme manifestação” não se apresentam como um registro totalizante do que foi aquele período histórico. Ao mesmo tempo, porém, retém uma singular importância de registro sobre o caráter heterogêneo e conflituoso de um “estar junto político” na metrópole carioca contemporânea.

Atualmente, discute-se sobre o significado daquelas manifestações. É possível captar a potência afetiva daqueles protestos mais uma vez? Trata-se de uma pergunta de difícil resposta, mas sabemos que outros espaços de manifestações vêm se constituindo desde então. Em 2014 e 2015, testemunhamos uma série de protestos, situados na orla da Praia de Copacabana, que pediam a renúncia e o *impeachment* da presidente recém-eleita, Dilma Rousseff. Por outro lado, em 2015, a Cinelândia, na região central da cidade, recebeu protestos, capitaneados por organizadores do sexo feminino, clamavam pela renúncia do presidente da Câmara Federal, Eduardo Cunha. E no começo de 2016, observam-se alguns eventos sendo arquitetados na rede social *Facebook*, com o intuito de denunciar o racionamento de linhas de ônibus da cidade e aumento de 0,40 centavos de passagem que a prefeitura autorizou em janeiro deste presente ano.

¹¹ Em uma imagem impressionante, um dos participantes chega a tentar desferir uma voadora (golpe derivado de artes marciais em que um chute atinge a parte superior do corpo do oponente) em um dos policiais!



A cidade do Rio de Janeiro, assim como em outras metrópoles, tornou-se um contínuo hóspede de heterotopias e heterocronias, formas de encontrar outras funções espaciais e históricas de um mesmo espaço. Resgataremos, então, um sentido distinto de heterotopia que David Harvey (2014) atribuiu a esse termo. Inspirado por Henri Le Febvre, o teórico inglês conceituou heterotopia como uma tomada de alguns espaços com o intuito de realizar “algo diferente”, ainda que efêmero, com potencial revolucionário ou não, mas constituindo uma força heterogênea que escapa dos planejamentos institucionais e da economia de mercado.

No caso carioca, contestaram-se as violências da corporação da polícia militar e as mudanças urbanas ocorridas principalmente sob o jugo da chamada “era dos megaeventos”. As imagens de Tamur Aimara e Guilherme Rodriguez parecem ter captado um momento potente e contraditório em que esses manifestantes acenderam novas formas de reivindicação de cidadania. Conforme nos suscitou os letreiros finais de “Rio em chamas”, em pleno ano de realização dos Jogos Olímpicos, talvez esse ciclo de manifestações ainda não tenha terminado.

Referências

- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Editora Texto e Grafia, 2004.
- BRUNO, Giuliana. *Atlas of emotion: journeys into art, architecture and film*. Londres: Verso, 2002.
- FERNANDES, Cíntia Sanmartin. *Sociabilidade, Comunicação e Política*. Rio de Janeiro: EPapers, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo, N-1 Edições, 2013
- FREITAS, Ricardo & LINS, Flávio & SANTOS, Maria Helena do Carmo. “Megaeventos: motores de transformações sociais”. *XXII Encontro Anual do Compós*, 2014.
- FREITAS, Ricardo & Fernandes, Rodrigo Karl & AMARAL, Renata Gallo Spinola. “Em nome do espetáculo: megaevento, cidades e representações midiáticas” in: MAIA, João & Helal, Carla (org) *Comunicação, Arte e Cultura na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.



HARVEY, David. "A visão de Henri Lefebvre". In: *Cidades Rebeldes*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HERSCHMANN, Micael & FERNANDES, Cíntia Sanmartin. Bem vindo ao Rio de Janeiro de pouca visibilidade! In: *Anais do Congresso da Intercom*. São Paulo: Intercom, 2015

IKEDA, Marcelo & LIMA, Dellani (org). *Cinema de garagem: Um inventário afetivo sobre o jovem cinema do século XXI*". São Paulo: Caixa Cultural, 2011.

MAFFESOLI, Michel. *A dinâmica da violência*. São Paulo: Editora Vértice, 1987.

_____. Ética da estética. In: *O mistério da Conjunção*. Porto Alegre: Sulinas, 2009.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologias. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso realizado em 08 de dezembro de 2015.