

Discursos de conflito: Rio em Chamas e um cinema de potência violenta¹.

Gabriel Chavarry Neiva².

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Resumo:

Esse artigo analisa *Rio em Chamas*, filme-manifestação que fala do contexto atual por que passa a cidade do Rio de Janeiro e dos protestos públicos que se tornaram constantes desde meados de 2013. Esses conflitos imagéticos apresentam um outro espaço urbano, imaginado para além das imagens de paisagens idílicas e de cartões postais. Ao mesmo tempo em que o *Rio em Chamas* se enuncia como um “filme manifestação”, evidência marcante de um discurso de potência contra hegemônica às recorrentes realizações otimistas e apaixonadas sobre a cidade, encontramos também possíveis contradições e presenças que enriquecem as nossas possibilidades analíticas.

Palavras-chave

Cinema; Rio de Janeiro; manifestação; violência; discurso

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 megaeventos”, está escalada para receber os Jogos Olímpicos de Verão no presente ano de 2016.

Em consonância com a representação de um Rio de Janeiro receptivo e olímpico, observam-se os esforços de alguns vínculos jornalísticos para reiterar que o carioca está “recuperando sua autoestima”. 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 felicidade³”, na qual as recorrências se tornaram casos isolados. Por outro lado, no presente ano de 2016, além da instável situação política nacional, acontecimentos turbulentos como a queda da ciclovia Tim Maia, entre os bairros do Leblon, São Conrado e

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando do PPGCOM (UERJ), email: gneiva10@gmail.com

³ Ver 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, p. 152.

Barra de Tijuca, os atrasos das obras das Olimpíadas e os recorrentes relatos de violência urbana reapareceram nas páginas dos noticiários.

Apresentando uma cidade de ”paz e liberdade”, 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 manifestação⁵”, misturando imagens de protestos, encenações, registros jornalísticos e diálogos entre poetas, acadêmicos, cineastas e principalmente, manifestantes.

Sobre 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

⁴ Ver a página de Facebook do projeto “Rio, eu te amo”:

<https://www.facebook.com/riodejaneiroeuteamo/?fref=ts>. Acesso realizado em 10 de julho de 2016.

⁵ Ver <https://www.facebook.com/pages/RIO-EM-CHAMAS/217777025087799?fref=ts>. Acesso realizado em 13 de julho de 2016.

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*.

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.

De forma geral, acreditamos que o “Rio em chamas” foi concebido em contraposição direta ao “Rio eu te amo”. O filme foi lançado às pressas em maio de 2014, para que fosse exibida 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). 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 discursivo 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

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 junho de 2016.

manifestantes). Uma das frases ali contidas elucida de forma cristalina que o cenário fílmico principal é a rua, apresentada como um “território de disputa”.

O uso dos conceitos “discurso” e “arquivo”.

A produção do discurso da visibilidade se apresenta, então, como um procedimento contraditório e descontínuo que vai se desenhando a partir de jogos de poder organizativo, e acabam por incluir e excluir certas contribuições. Dessa forma, estamos influenciados pelos apontamentos de Michel Foucault, principalmente na sua aula inaugural no *College de France* em 1970, publicada posteriormente como o livro “A Ordem do Discurso”. Foucault (1996) criticou aqui tanto as interpretações que pensam o discurso como um “reflexo” de fundo material quanto as visões que postulam uma possível natureza verdadeira do discurso.

Para Foucault, essas práticas discursivas constituíam a própria materialidade, apresentando-se como lócus de disputa, dos quais as suas continuidades, deslocamentos e desaparecimentos são parte integrante desse jogo. Assim, a análise do discurso deve focalizar o dito e o não dito, almejando traçar como esses procedimentos discursivos se formam. Em complemento a essa importante asserção, os importantes estudos de Georges Didi Huberman (2012; 2013) nos redirecionam aos jogos discursivos para o domínio da imagem, dando atenção ao visível e ao não visível (ou por vezes, ao que é esquecido ou apagado). Isto posto, estamos interessados em como os vaivéns das imagens de conflitos são arranjados no “Rio em chamas”, tanto em seu regime interno quanto em relação ao seu posicionamento diante de outros discursos sobre o Rio de Janeiro.

O jogo de relações que caracteriza o estrato discursivo é complementado por outro conceito que nos é importante: o arquivo. Mais uma vez recorremos à contribuição de Foucault (2009), que refutou o termo como uma “soma de todos os textos que uma cultura guardou” (FOUCAULT 2009, p. 14) ou como um testemunho cristalino e verdadeiro, de natureza teleológica, apresentando-se assim ora como um passado bem definido ora de uma chave para um futuro já traçado.

O arquivo se apresenta como um indicio de diversos “acontecimentos singulares”, que se desenrolam a partir das práticas discursivas, nas quais tantos os seus fragmentos (e não a sua totalidade) quanto suas regularidades se agrupam de forma única. É necessário, então, demarcar o espaço em que o arquivo pode fornecer lógicas específicas de disposições. Ao mesmo tempo em que o “Rio em chamas” se apresenta como um incrível

depósito arquivístico, refutamos a possibilidade de pensarmos nele (ou em qualquer outro arquivo) como uma verdadeira ou autêntica prática discursiva sobre a cidade. Interessa-nos, por outro lado, reordenar as possibilidades que as imagens presentes no sítio urbano nos elucidam, tanto nas suas presenças quanto nas suas ausências.

Arlette Farge (2009) defendeu que o arquivo, em sua natureza fragmentada e descontínua, deve ser, de alguma forma, traduzida pelo pesquisador. Deve-se organizar, assim, “outra narração sobre o real” (FARGE, p. 68), criando um olhar particular sobre o espaço social que se almeja inserir. Cabe, então, desvendar as “falas vivas” situadas nos arquivos, escancarando as vozes e os possíveis silêncios (ou ausências) que a reconstrução documental pode permitir.

Farge pesquisou arquivos judiciais e policiais franceses do século XVIII, compilados na Biblioteca do Arsenal e em sedes dos Arquivos Bibliotecários daquele país. A historiadora lidou com registros frágeis, de difícil manuseio e proibidos de serem fotocopiados, demandando um intenso trabalho de transcrição, palavra por palavra, daqueles documentos. Diante das centenas de palavras, diálogos pacientemente analisados e copiados, ela define a experiência com arquivo como uma “gestão artesão”, na qual o pesquisador rearranja, seleciona e molda os fragmentos documentais numa narrativa sobre uma experiência específica.

Mesmo trabalhando com um arquivo de ordem diferente, acreditamos que esses apontamentos de Arlette Farge são bastante úteis. Além disso, ela se conformou com a impossibilidade de dar conta da inesgotável massa documental disponível naquelas bibliotecas. Pela natureza desse artigo, não conseguiremos analisar o “Rio em chamas” em sua íntegra. Tentaremos desvendar, portanto, os fragmentos imagéticos que nos ajudam a desvendar quais práticas discursivas podemos encontrar naquela película.

Por sua vez, Wolfgang Ernst (2013) também se escorou nos apontamentos já citados de Michel Foucault (principalmente na “Arqueologia do Poder”) e conceituou o arquivo digital como um meio de “descontinuidades e rupturas” (ERNST, p. 117). Além disso, Ernst refuta a asserção comum do arquivo como uma “quantidade arbitrária”, mas sim governada por contínuas “operações de exclusões e inclusões” (ERNST, p. 128).

Defendemos aqui que o “Rio em chamas” se apresenta como um arquivo digital e fílmico regido tanto por uma prática discursiva de ordenação conjugando a “forma cinema”, calcada na narrativa fílmica tradicional (PARENTE 2009, p.23-26), quanto o chamado “p cinema” (ODIN 2010, p.7), em que os meios digitais de captura pela internet constroem e

coletam registros coletivos sobre uma temática em comum. Ao mesmo tempo em que o “Rio em 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, encontramos também possíveis contradições (protesto, porrada e festa, por que não?) e ausências que dinamizam as nossas possibilidades analíticas. Estamos incumbidos, então, da tarefa de rearranjar esses estilhaços imagéticos para classificarmos algumas lógicas específicas presentes na película.

A análise de alguns discursos presentes em “Rio em chamas”.

Podemos, então, conceber que os discursos 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.

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 “midiativistas”⁷ Tamur Aimara e Guilherme Rodriguez serão a nossa fonte principal de apreciação, 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

⁷De maneira superficial, os “midiativistas” podem ser descritos como um grupo heterogêneo de produtores de vídeo para mídias digitais como *Youtube*, o *Livestream*, o *Vimeo* e também aos sítios 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”.

uma representação de uma cidade “em chamas” e demonstrativa da posição crítica dos seus realizadores em relação às ações das instituições policiais.

As imagens realizadas pelos “midiativistas” são os instrumentos principais para que o “Rio em chamas” possa ser concebida como um “arquivo de autoridade” (ERNST 2011, p. 29) sobre aquelas manifestações. No transcorrer desse artigo, remeteremos constantemente a alguns desses registros. A sua importância é também registrada em uma impactante frase durante os agradecimentos finais: “A todo pessoal do midiativismo, sem essa pilha⁸ constante, esse filme não teria rolado”.

A primeira cena da dupla (e conseqüentemente, do próprio filme) já apresenta um dos motos discursivos 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

⁸ “Pilha” é gíria para provocação ou pressão para realizar alguma atividade.

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: nesse esporro de violência 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 esclarecidas⁹. 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

⁹ 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-policial-diz-jornal.htm>. Acesso realizado em 03 de julho de 2016.

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 alguns policiais. Diante da indignação dos participantes dos protestos¹⁰, 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 diversas modalidades de discursos acerca do território do Rio de Janeiro. Concretizamos aqui a análise de alguns segmentos contidos no filme “Rio em chamas”. Diante das imagens analisadas, consideramos que se organizou um discurso de teor contra hegemônico a um Rio de Janeiro idílico e romantizado de outras obras fílmicas. Além disso, a película nos fornece um amplo arquivo de imagens acerca das manifestações.

As manifestações de 2013 desvelaram uma forma muito particular de protestar que ajudou a redesenhar o espaço 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

¹⁰ 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!

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.

A cidade do Rio de Janeiro, assim como em outras metrópoles, constrói diferentes formas de discursos sobre um mesmo espaço. 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 Tamara 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.

Por fim, as imagens aqui trabalhadas não se apresentam como um registro totalizante do que foi aquele período histórico. A partir daquelas, então, propomos repensar a disposição dessas práticas discursivas. Imaginar e elaborar, a partir daqueles fragmentos, os caminhos de uma experiência específica no coração pulsante daquelas manifestações. Tentamos, então, operar uma “montagem interpretativa” (DIBI HUBERMAN 2012, p. 119) desses estilhaços, indicando presenças e ausências, continuidades e contradições que captaram a nossa atenção.

Referências bibliográficas:

DIBI HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: Editora KKYM, 2012.

_____. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

ERNST, Wolfgang. *Digital Memory and the Archive*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Editora USP, 2009.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. *A arqueologia do poder*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin. *Sociabilidade, Comunicação e Política*. Rio de Janeiro: EPapers, 2009.

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.

FREITAS, Ricardo & LINS, Flávio & SANTOS, Maria Helena do Carmo. “Megaeventos: motores de transformações sociais”. *XXII Encontro Anual do Compós*, 2014.

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.

ODIN, Roger. “Questions posées à la theorie du cinema para les filmes tournés sur téléphone portable” in: F. Casetti & Gaines, J. (org). *Proceedings of the XVI International Film Studies Conference-Permanent Seminar on History of Film Studies*. Udine: Presses Universitaires d Udine, 2010.

PARENTE, ANDRÉ. “Forma cinema: variações e rupturas” in: Maciel, Kátia (org). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2009.