

# Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano

Mónica Villarroel (coordinadora)

Mariano Mestman  
Elizabeth Ramírez  
Carolina Amaral de Aguiar  
Luis Dufuur  
Mariel Balás  
Luís Rocha Melo  
Mariné Nicola  
Ana Laura Lusnich  
Natalia Christofolletti Barrenha  
Darcie Doll  
Estevão de Pinho García  
Anna Karinne Martins Ballalai  
Ignacio del Valle  
Letizia Osorio Nicoli  
Laura Lattanzi  
Alicia Aisenberg  
Georgina Torello  
Ximena Vergara  
Antonia Krebs

*Cultura y  
Sociedad*

CIENCIAS  
SOCIALES Y  
HUMANAS



CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CINETECA NACIONAL DE CHILE

# Buenos Aires e São Paulo: as cidades distópicas de *La sangre brota* e *Riocorrente*<sup>1</sup>

NATALIA CHRISTOFOLETTI BARRENHA<sup>2</sup>

## Resumen

Este texto reflexiona sobre la forma en que los filmes *La sangre brota* (2008, 100 min., 35 mm, color, Argentina), de Pablo Fendrik, y *Riocorrente* (2013, 79 min., 35 mm, color, Brasil), de Paulo Sacramento, construyen las experiencias de transitar y relacionarse en las ciudades distópicas presentadas, las que todo el tiempo rodean y presionan a sus personajes. El análisis está desarrollado en torno a dos elementos narrativos y estéticos que ayudan a comprender dicha atmósfera de distopía en aquellos puntos en que la diégesis se sumerge: la circularidad y la relación circulación/inmovilismo, elementos relacionados de modo extremo con los espacios urbanos, protagonistas de la trama y no sólo contingentes a ella.

*Palabras clave: cidade, distopia, cinema latino-americano*

Quando apresentamos esta proposta ao Encontro, tínhamos uma ideia de distopia bastante vaga e ligada ao senso comum. Durante o processo de escrita deste texto, deparamo-nos com uma diversidade de abordagens

- 
- 1 Agradecemos ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) o auxílio concedido para a apresentação deste trabalho no V Encontro. Dedicamos este texto aos amigos Fernando e Laila Hebling, cuja dor por suas repentinas ausências nos acompanhou durante esta escrita.
  - 2 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Multimeios-Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Autora do livro *A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina* (Alameda Editorial e FAPESP, 2013). Membro do comitê editorial de *Imagofagia*, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA) e de *Cine Documental*.

sobre o termo<sup>3</sup> e terminamos optando por utilizá-lo segundo as acepções propostas por Cléber Eduardo<sup>4</sup> e Lúcia Nagib<sup>5</sup>.

Cléber Eduardo se propõe a estudar o cinema da distopia brasileira durante a Retomada pensando em como se esvazia, no fim dos anos noventa e início dos 2000, a utopia alimentada durante a ditadura: o futuro chegou e não era como o esperado. Imobilismo e impotência diante do infortúnio, violência como única saída viável e ruptura e tensionamento das relações ao invés de conciliação são alguns dos aspectos que Eduardo capta dessa produção.

*Segundo a definição de Gustavo Remedi em Neorealismo latinoamericano, la máquina del horror, a distopia caracteriza-se por 'toda subespécie discursiva, nas organizações sociais invertidas, desviadas e terríveis'. No artigo 'La hora destemplada', publicado no semanário Brecha, de Montevideu, Luis Pérez Aguirre abre mais o leque. Usa o termo para definir a onda de desencanto vivida por quem viveu batalhas em nome de um futuro idealizado. A distopia é vista ali como um choque de realidade contra projetos só possíveis em sonhos. Em nosso campo de análise – o cinema brasileiro distópico, de 1994 a 2003 –, observaremos filmes que, sem obedecer completamente às definições acima propostas, salientam aspectos negativos da realidade, por meio da ficção, sem vislumbrar possibilidades de transformação. Estas obras refletem uma expectativa sombria para o futuro, sustentada por evidências ásperas do presente<sup>6</sup>.*

O autor esclarece que há críticos que preferem usar os termos *desencanto* ou *desilusão*, mas, para ele, nunca houve encanto ou ilusão: esse tipo de distopia não seria uma falência da utopia, mas a inexistência permanente dela, com personagens que nunca tiveram a possibilidade de se iludir. Tais filmes abordam projetos pautados pela transgressão da lei e pela ausência de valor ético, e que terminam em lugar nenhum. Não há mais

3 Ver M. Keith Booker, *Dystopian literature: a theory and a research guide* (Westport: Greenwood Press, 1994), e Lucas Moreira Soares Souza, *A expressão distópica no cinema de Denys Arcand*. Tese de doutorado no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, 2014.

4 Cléber Eduardo, «O cinema da distopia brasileira» (*Contracampo*, número 52, 2003, <[www.contracampo.com.br/52/distopia.htm](http://www.contracampo.com.br/52/distopia.htm)>) e «Fugindo do inferno, a distopia na redemocratização», em Daniel Caetano (org). *Cinema brasileiro 1995-2005. Ensaio sobre uma década* (Rio de Janeiro: Azougue, 2005).

5 Lúcia Nagib, *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias* (São Paulo: Cosac Naify, 2006).

6 Eduardo, «O cinema da distopia brasileira».

espaço para a reconstrução da ordem. Apesar de se dar uma ruptura, não há progresso: há apenas uma alteração de cenário.

Lúcia Nagib, em seu livro *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*<sup>7</sup>, estuda o ressurgimento do gesto utópico no cinema brasileiro a partir de meados da década de noventa, bem como suas variações e negações. No último capítulo, Nagib focaliza o filme *O invasor* (2003, 97 min., 35 mm, cor), de Beto Brant, como retrato distópico do Brasil urbano.

Em entrevista a Cecília Antakly Mello e Gilberto Alexandre Sobrinho, ao ser questionada sobre o conceito de antiutopia a partir de representações do presente no cinema brasileiro, Nagib prefere inserir a noção de distopia:

*A antiutopia é algo que parte do projeto utópico. A distopia não parte do projeto utópico, ela tem uma visão negativa do que vai ocorrer. A antiutopia é o processo dialético do desejo de que haja uma utopia e das impossibilidades e dos obstáculos em realizá-la; então, seria a dialética glauberiana. A utopia que inclui em si a antiutopia, como no caso do Terra em transe (1967), onde isso é muito nítido e causa o dilaceramento dos personagens. E essa utopia, então, vai se referir a projetos utópicos, falidos, como a mitologia do descobrimento, à questão de Thomas More, de ser possível uma sociedade igualitária ou onde as diferenças sociais fossem abolidas. E essa impossibilidade de que isso ocorra pelo simples fato de que utopias foram formuladas pelos próprios governantes desde o início, por exemplo, pelos descobridores e não pelos descobertos. Era algo que já trazia em si a opressão. A distopia tem sempre uma ligação com o urbano, então o problema é o homem criar a máquina que no fim vai dominá-lo. Daí decorre o sentimento de que quando tudo era natural, quando tudo estava sob o domínio da natureza, sem a intervenção maquinavélica do homem, era melhor, mas o homem foi criando mecanismos dos quais, afinal, ele se tornou escravo. As distopias são intimamente ligadas à cidade e ao urbano, por isso eu chamo O invasor (2003) de uma distopia<sup>8</sup>.*

Na orelha da obra de Nagib, Alcino Leite Neto, ainda que usando outros termos que não «distopia», dedica algumas linhas ao espírito que sobrevoa o *corpus* da autora e que se conecta com as hipóteses formuladas por Eduardo:

7 *Ibid.*

8 Cecília Antakly Mello e Gilberto Alexandre Sobrinho, «Entrevista com Lúcia Nagib», *Conexão*, volume 8, número 15, 2009 <[www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/122/113](http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/122/113)>, 218.

Os filmes da *Retomada* são frutos de uma época pós ou antiutópica, frequentemente cínica ou desconfiada em relação aos grandes ideais, marcada pelo embate da experiência nacional com a mundialização tecnológica do capitalismo e emparedada pela exuberância criativa das vanguardas estéticas do século XX. No caso brasileiro, são filmes que encontram um país ainda mais complexo que o da época do Cinema Novo – tamanha a sua desagregação social e política<sup>9</sup>.

Ademais as características já citadas, Eduardo enumera alguns elementos que se sobressaem nas produções às quais nos dedicamos aqui e que irão guiar nossas análises: o deslocamento estático, o confinamento em espaços abertos e uma dramaturgia pendular que, no nosso caso, preferimos nomear como circular, mas que indica o mesmo proposto pelo autor, um movimento sem avanços e que termina em impasse. Além disso, enquanto Nagib enfatiza o entrelaçamento da distopia com o urbano, Eduardo nota –ainda sem refletir sobre o dado, mas apontando que o mesmo não pode ser ignorado– que a maioria dos trabalhos sobre os quais se debruça são de cineastas paulistas ou radicados em São Paulo, colocando a cidade/esta cidade como outro aspecto importante na construção da distopia nas obras<sup>10</sup>.

#### Partes de uma sociedade em colapso

Em *La sangre brota* (Pablo Fendrik, 2008, 100 min., 35 mm, cor, Argentina), acompanhamos dois núcleos de personagens: uma família de classe média pauperizada (Arturo, Irene e o filho Leandro) e algumas pessoas dos setores baixos em extrema dificuldade (Sandra e seu bebê, Luis e Vanesa, entre

- 9 Alcino Leite Neto, orelha de *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*, de Nagib.
- 10 O corpus inicial da pesquisa de Eduardo é formado pelos filmes: *Carlota Joaquina* (1995, 100 min., cor, 35 mm), de Carla Camurati; *Um céu de estrelas* (1996, 70 min., 35 mm, cor), de Tata Amaral; *Dezesseis zero sessenta* (1996, 86 min., 35 mm, p/b) e *Mater Dei* (2000, 83 min., 35 mm, cor), de Vinicius Mainardi; *Anahy de las Misiones* (1997, 107 min., 35 mm, cor), de Sérgio Silva; *Os matadores* (1997, 90 min., 35 mm, cor), *Ação entre amigos* (1998, 76 min., 35 mm, cor) e *O invasor*, de Beto Brant; (2002, 1 h 37 min., 35 mm, cor), *Kenoma* (1998, 110 min., 35 mm, cor), de Eliane Caffé; *Cronicamente inviável* (2000, 101 min., 35 mm, cor), de Sérgio Bianchi; *Estorvo* (2000, 95 min., 35 mm, cor), de Ruy Guerra; *Bicho de sete cabeças* (2001, 88 min., Super 16 mm, cor), de Laís Bodanzki; *Latitude zero* (2001, 76 min., 35 mm, cor), de Toni Venturi; *Cidade de Deus* (2002, 112 min., 35 mm, cor) de Fernando Meireles e Kátia Lund; *Dois perdidos numa noite suja* (2002, 100 min., 35 mm, cor), de José Joffily; *Durval Discos* (2002, 96 min., 35 mm, cor), de Anna Muylaert, e *O príncipe* (2002, 102 min., 35 mm, cor), de Ugo Giorgetti.

os quais não há indícios de laços de sangue e cuja união se pauta pela necessidade). Partes de uma sociedade em colapso, assemelham-se pelo desespero que rodeia seus cotidianos. Como em seu filme anterior, *El asaltante* (2007, 67 min., 35 mm, cor), o diretor toma um dia para narrar dentro desse limite temporal, realizando um trabalho que busca se aproximar do tempo real. Procura-se seguir o estalo de processos que parecem vir germinando há muito, mas aos quais temos acesso apenas ao estalar, o que o desencadeou é dedução, e nos são dadas apenas algumas pistas.

Enquadramentos obstrutivos, manchados ou excessivamente reduzidos são dominantes. A câmera escruta esses corpos com muita proximidade para cumprir três objetivos: primeiro, impedindo os personagens de se moverem livremente, como se estivessem acudados no quadro; segundo, isolando todos os corpos, e os personagens uns dos outros; terceiro, impedindo a nossa abstração dessas situações. «*Mirá, mirá bien*», diz Vanesa, convidando a seu novo amigo Leandro e a os espectadores, a partilhar as misérias dos personagens que deambulam pela rua. Por mais que se debata e se movimente, continua-se confinado. Mesmo assim, os personagens estão em constante trânsito –seja a pé, seja de automóvel–, como que fugindo de uma condição que os submete. Dessa forma, o caos da cidade é exposto através dos corpos em incessante movimento.

Ao contrário dos planos-sequência de *El asaltante*, há o corte, a descontinuidade, o brusco salto de *raccord*, instalando o desajuste na própria *mise en scène*<sup>11</sup>. A luz (seja do sol, seja dos faróis de um carro) bate de frente produzindo o choque, mas este não se limita ao visual e é acompanhado por uma música *new age* interrompida por um *riff* de guitarras sujas, interrompido, por sua vez, pelo silêncio. Essa confusão imagética e sonora permeia todo o filme, como afirma Beatriz Urraca:

*La sangre brota começa e termina com duas imagens inicialmente ininteligíveis e desorientadoras: a primeira mostra o jovem Leandro fazendo amor com uma garota; e a última a seu pai, Arturo, batendo nele selvagememente. Em ambos os casos, o extremamente perto da câmera e a iluminação de frente causam uma distorção que se aproxima ao que veria um personagem adormecido, drogado ou aturdido. Quando o foco finalmente permite recuperar a nitidez, a ação terminou e o espectador só vê com clareza as sequelas*<sup>12</sup>.

11 Horacio Bernades, «Esferas de una violencia reprimida», *Página 12*, Buenos Aires, 14 mai. 2009. Disponível em: «[www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-13871-2009-05-14.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-13871-2009-05-14.html)».

12 Beatriz Urraca, «El espectador y el lenguaje cinematográfico en *La mujer sin cabeza* y *La sangre brota*» (texto apresentado no III Congreso de ASAECA, Universidad de Córdoba, 2012), 3. Tradução nossa.

Apesar de o fundo estar sempre desfocado e o espaço regido pela indeterminação, a turbidez provocada cria uma nebulosa que envolve as figuras em primeiro plano. Assim, ainda que a cidade não apareça de maneira nítida, sua presença atua continuamente sobre os personagens.

Os espaços abertos que não estão desfocados são cenários abandonados que parecem terra de ninguém. As residências (que ao invés de demonstrarem acolhimento são repelentes) e os recintos fechados são apenas lugares de passagem, sendo que a trama avança a partir das ações nas ruas e parques. Além disso, locais considerados por Marc Augé como não-lugares<sup>13</sup> como a rodoviária, o aeroporto e o cassino, apesar de não serem propriamente habitados pelos personagens, configuram-se como pontos de partida de acontecimentos chaves do relato.

Também é através desses lugares que podemos encontrar o espaço da ação em Buenos Aires: uma Buenos Aires reconhecível, mas, também, paralela; talvez futura. Não há, necessariamente, uma projeção futurista, mas sim um deslocamento temporal com uma mistura de objetos anacrônicos e modernos. A fotografia azul que poderia indicar um clima invernal é perturbada pelo insistente sol, e nunca sabemos a real temperatura através das roupas das pessoas. Não há nenhum acontecimento extraordinário nem elementos sobrenaturais e acompanhamos o dia dos personagens. Sua concepção visual parece não diferir da cidade atual, porém, o tratamento da fotografia e das variáveis temporais causa um distanciamento da realidade imediata. Todos esses elementos, somados à presença de personagens que se assemelham a zumbis, permitem aproximar o universo do filme aos cenários apocalípticos que caracterizam algumas narrativas distópicas.

13 Augé caracteriza os não-lugares pela ausência de identidade, significado e referência histórica. Sob tal perspectiva, o autor elenca os não-lugares como espaços de circulação (estações de trem, rodoviárias, aeroportos, autoestradas, lojas de conveniência em postos de gasolina), de consumo (super e hipermercados, cadeias hoteleiras, *shopping centers*, cassinos) e os espaços de comunicação global e em rede (telas, ciberespaço, redes sem fio como as de internet móvel e de telefonia celular). Entretanto, o autor faz uma importante relativização de seu conceito ao pensar que a existência dos não-lugares está diretamente relacionada aos modos como os sujeitos se apropriam deles. Essa definição em função do uso que cada indivíduo faz dos lugares e dos não-lugares nos permite recuperar as considerações de Michel de Certeau acerca dos modos de fazer o espaço urbano e pensar na resignificação dessas localidades em *La sangre brota*. Marc Augé, *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade* (Campinas: Papirus, 1994) e Michel de Certeau, *A invenção do cotidiano 1. Artes de fazer* (Petrópolis: Vozes, 1994).

## A circularidade como um signo de imobilidade

Encontrar vozes e meios de expressão em um ambiente paralisante era o propósito do documentário *O prisioneiro da grade de ferro* (2003, 123 min., 35 mm, cor, Brasil), filme anterior de Sacramento. Em *Riocorrente* (2013, 79 min., 35 mm, cor, Brasil), o diretor amplia o escopo e trata toda a cidade como cenário de asfixia<sup>14</sup>. E não se trata de qualquer cidade: trata-se ostensiva e claramente de São Paulo.

*A própria cidade de São Paulo é personagem central de Riocorrente, não apenas porque sua caótica geografia é o labirinto por onde erram os protagonistas, não apenas porque seus ruídos onipresentes são exacerbados na trilha sonora, não apenas porque se contrastam na tela a elegância moderna dos prédios da Paulista e os becos sórdidos da periferia, mas também pela presença de figuras icônicas da cultura paulistana como a Patife Band de Paulo Barnabé, o artista plástico Marcelo Grassmann (que morreu antes de ver o filme pronto) e o músico Arnaldo Baptista<sup>15</sup>.*

O filme traz um triângulo amoroso entre Marcelo (um intelectual frustrado imerso na própria impotência), Carlos (ao mesmo tempo profundamente insatisfeito e bem resolvido com um sistema que prevê marginais e a eles reserva um lugar, ao qual o personagem ocupa, sem romantismo) e Renata (consumidora de arte, a fruição estética não lhe é suficiente, e canaliza suas contradições – às quais sabe identificar, mas não lidar – realizando seus desejos plenamente). À margem dos três e da cidade paira a existência de Exu – na verdade, no Centro marginalizado da cidade e guiando as trajetórias dos personagens, como desenvolveremos mais adiante –, um menino de rua que dorme na casa de Carlos. Não existe uma hierarquia paternal ou imposição de condutas entre eles, nem semelhanças físicas, e Exu segue sua inevitável sina entre a mendicância, os consumidores de droga e a repressão policial.

«*Riocorrente*» («*riverrun*») é a palavra que abre o romance derradeiro de James Joyce, *Finnegan's Wake* (1939), na tradução dos poetas concretistas Augusto e Haroldo de Campos. O livro começa no meio de uma frase cujo início se encontra na última página. A ideia de circularidade, fluxo e

14 Marcelo Hessel, «*Riocorrente*. Contra o marasmo da correnteza» (*Omelete*, 2014, <<http://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/riocorrente/#!key=87871>>).

15 José Geraldo Couto, «Pauliceia incendiada» (*Blog do IMS - Instituto Moreira Salles*, 2013 <[www.blogdoims.com.br/ims/riocorrente-pauliceia-incendiada](http://www.blogdoims.com.br/ims/riocorrente-pauliceia-incendiada)>).

recomeço que preenche a palavra de sentido inspirou o longa-metragem<sup>16</sup> e vai conduzi-lo. No material de divulgação do filme<sup>17</sup>, Sacramento conta haver buscado retratar o estágio final de uma crise, quando as mudanças estão na iminência de acontecer e nem a imobilidade, nem o retorno, são opções. Isso gera um sentimento de urgência, já que o desequilíbrio não pode mais ser gerenciado e é preciso romper. Assim, acompanhamos os personagens nesse ponto limite e de tensão máxima no qual são empurrados a cruzar essa fronteira.

Marcelo tem uma vida aparentemente estável: apartamento, emprego e relacionamento fixos. Não ousa sair dos trilhos e prefere planejar tudo. Porém, parece sentir-se como um estoque morto de informações, como a pilha de jornais roída por ratos, uma das imagens metafóricas que pontuam o filme e vão construindo as ligações entre os homens e os animais, a cidade e a selva. Sua imobilidade é desafiada em diversos momentos: pelo sinal vermelho no cruzamento da Avenida Paulista que ele deve ter a coragem de atravessar (a despeito da *mise en scène* que está toda construída para causar o medo de uma colisão iminente – com o desconhecido?); pelo suicídio do vizinho (que arranca e move até as grades do edifício) e por Renata. Carlos, ao contrário, tem uma vida errante entre a legalidade e a ilegalidade, entre seu potencial destrutivo e a violência que o desata. Pura corporalidade, a porta de sua casa dá para a rua e ele se movimenta em uma moto, sugerindo um corpo a corpo com a cidade não vivenciado por Marcelo, que só anda em carro e se refugia em um alto edifício.

Renata vaga entre ambos tentando despertar a inércia do primeiro e aplacar a virulência do segundo. Como comenta José Geraldo Couto, «(...) a libido da personagem feminina é uma força catalisadora que humaniza a brutalidade de Carlos e espicaça a passividade intelectual e moral de Marcelo»<sup>18</sup>. Ela é corpulenta, mais alta que seus companheiros de cena, e deambula pelos espaços (dela mesma e de ambos os homens) ocupando-os sempre de maneira centrípeta. Apesar da liberdade com que transita entre lugares e corpos, ela é obrigada a fugir em direção à câmera enquanto é devorada por uma cidade assustadora que parece nunca ficar para trás. Nem ela pode escapar.

16 Amanda Massuela, «A vista de dentro do caos» (*Cult*, 2014 <<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/06/a-vista-de-dentro-do-caos/>>).

17 Disponível em <<http://olhosdecao.com.br/riocorrente/#!pt/imprensa/>>.

18 José Geraldo Couto. «Pauliceia incendiada», *Blog do IMS – Instituto Moreira Salles*, Rio de Janeiro, 27 set. 2013. Disponível em: <[www.blogdoims.com.br/ims/riocorrente-pauliceia-incendiada](http://www.blogdoims.com.br/ims/riocorrente-pauliceia-incendiada)>.

Exu é o nome do orixá senhor do princípio e da transformação, do movimento; mas, também, é a evocação do demônio na percepção cristã habitual sobre os cultos da negritude africana<sup>19</sup>. Assim, a câmera faz das grades de ferro um atributo do leão e do próprio garoto, como se ele fosse uma fera que deveria estar enjaulada. Exu também é deixado de fora da Catedral da Sé que, em sua enormidade que não cabe nem em um plano geral, fecha as portas para o menino.

Porém, o *close up* o retira de sua pequenez e demonstra seu poder, materializado em um vodu incendiário, sendo que o fogo é considerado, em alguns rituais, como algo que dá início a algo novo e redentor<sup>20</sup>. Da mesma forma, são as aparições de Exu que sempre antecedem os momentos explosivos da trama: é ele quem abre os caminhos, como concebido na umbanda.

Em *Riocorrente*, uma frase dita logo nos primeiros minutos do filme anuncia a premência para que algo aconteça: «*Tem que começar em algum lugar. Tem que começar em alguma hora. Que lugar melhor que este? Que momento melhor que agora?*». Como explica Sacramento em entrevista a Úrsula Passos, «qualquer momento é bom para começar se a história é cíclica»<sup>21</sup>, como no livro de Joyce. Porém, percebemos a circularidade como um signo de imobilidade para os personagens: depois de fugir, Carlos e Exu chegam a um lugar no qual o horizonte é a cidade da qual acabam de partir. Marcelo encontra-se imóvel defronte a uma pintura que é pura imensidão vermelha, como o semáforo da Avenida Paulista.

Renata parece perder sua potência ao recolher-se na penumbra de seu apartamento, sozinha. Ressoa o «*mil vezes recomeçar, recomeçar de novo, recomeçar pra sempre*» do Carlos de São Paulo S.A. (1965, 107 min., p/b), de Luís Sérgio Person. Da mesma forma, temos a circularidade em *La sangre brota* não apenas devido às cenas incompreensíveis do começo e do fim descritas por Urraca, mas também com Leandro sendo acolhido por Romina: situação que abre e fecha o filme, ainda que o sangue tenha brotado em seu decorrer. Como afirma Eduardo: não há progresso, apesar da ruptura.

19 Caio Liudvik, «O sacramento da revolta» (*Unzuhause*, 2014 <<http://unzuhause77.blogspot.com.br/2014/06/o-sacramento-da-revolta.html>>).

20 Ver Ivonete Pinto, «O fogo na distopia: Leblon em chamas e Riocorrente» (*Orson*, número 5, 2013, <[http://orson.ufpel.edu.br/content/05/artigos/primeiro\\_olhar\\_especial/03\\_ivonete\\_pinto.pdf](http://orson.ufpel.edu.br/content/05/artigos/primeiro_olhar_especial/03_ivonete_pinto.pdf)>).

21 Úrsula Passos, «*Incômodo com a cidade move personagens de Riocorrente*» (*Folha de São Paulo*, 2013 <[www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/10/1363829-incomodo-com-a-cidade-move-personagens-em-riocorrente.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/10/1363829-incomodo-com-a-cidade-move-personagens-em-riocorrente.shtml)>).

Assim, os filmes potencializam esse estado de distopia e a posição de uma cidade rígida, que vê seus habitantes moverem-se com desespero, mas não se move e segue impávida e hostil.

## Bibliografia

AUGÉ, MARC. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.

BERNADES, HORACIO. «*Esferas de una violencia reprimida*», *Página 12*, Buenos Aires, 14 mai. 2009. Disponível em: <[www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-13871-2009-05-14.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-13871-2009-05-14.html)>.

BOOKER, M. KEITH. *Dystopian literature: a theory and a research guide*. Westport: Greenwood Press, 1994.

CERTEAU, MICHEL DE. *A invenção do cotidiano 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

COUTO, JOSÉ GERALDO. «Pauliceia incendiada», *Blog do IMS – Instituto Moreira Salles*, Rio de Janeiro, 27 set. 2013. Disponível em: <[www.blogdoims.com.br/ims/riocorrente-pauliceia-incendiada](http://www.blogdoims.com.br/ims/riocorrente-pauliceia-incendiada)>.

EDUARDO, CLÉBER. «O cinema da distopia brasileira», *Contracampo*, Rio de Janeiro, número 52, 2003. Disponível em: <[www.contracampo.com.br/52/distopia.htm](http://www.contracampo.com.br/52/distopia.htm)>.

\_\_\_\_\_. «Fugindo do inferno-a distopia na redemocratização» em Daniel Caetano (org). *Cinema brasileiro 1995-2005. Ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

HESSEL, MARCELO. «*Riocorrente*. Contra o marasmo da correntezza», *Omelete*, São Paulo, 04 jun. 2014. Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/riocorrente/#!key=87871>>.

LEITE NETO, ALCINO. *Orelha de A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*, de Lúcia Nagib. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

LIUDVIK, CAIO. «O sacramento da revolta», *Unzuhause*, São Paulo, 11 jun. 2014. Disponível em: <<http://unzuhause77.blogspot.com.br/2014/06/o-sacramento-da-revolta.html>>.

MASSUELA, AMANDA. «A vista de dentro do caos», *Cult*, São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/06/a-vista-de-dentro-do-caos/>>.

MELLO, CECÍLIA ANTAKLY e GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO. «Entrevista com Lúcia Nagib», *Conexão-Comunicação e Cultura*, Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, volume 8, número 15, jan-jun/2009. Disponível em: <[www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/122/113](http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/122/113)>.

NAGIB, LÚCIA. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PASSOS, ÚRSULA. «Incômodo com a cidade move personagens de *Riocorrente*» in *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 out. 2013. Disponível em: <[www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/10/1363829-incomodo-com-a-cidade-move-personagens-em-riocorrente.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/10/1363829-incomodo-com-a-cidade-move-personagens-em-riocorrente.shtml)>.

PINTO, IVONETE. «O fogo na distopia: *Leblon em chamas e Riocorrente*» in *Orson. Revista dos Cursos de Cinema do Cearte UFPel*, Pelotas, número 5, 2013. Disponível em: <[http://orson.ufpel.edu.br/content/05/artigos/primeiro\\_olhar\\_especial/03\\_ivonete\\_pinto.pdf](http://orson.ufpel.edu.br/content/05/artigos/primeiro_olhar_especial/03_ivonete_pinto.pdf)>.

SOUZA, LUCAS MOREIRA SOARES. «A expressão distópica no cinema de Denys Arcand». Tese de doutorado no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos-Universidade Federal da Bahia, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/15829>>.

URRACA, BEATRIZ. «El espectador y el lenguaje cinematográfico en *La mujer sin cabeza* y *La sangre brota*» en Romano, Silvia e Matías Zanotto (orgs.). *Actas del III Congreso de AsAECA-Córdoba, 2012*. Córdoba: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2012. Disponível em: <[www.asaeca.org/aactas/urraca\\_beatriz\\_-\\_ponencia.pdf](http://www.asaeca.org/aactas/urraca_beatriz_-_ponencia.pdf)>.