



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINO-
AMERICANOS (PPG IELA)**

**POLÍTICAS DA SÁTIRA NO CINEMA LATINO-AMERICANO CONTEMPORÂNEO:
“JUAN DE LOS MUERTOS” (2011) E “LA DICTADURA PERFECTA” (2014)**

DANIEL TAVARES DE OLIVEIRA

Foz do Iguaçu

2018

**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINO-
AMERICANOS (PPG IELA)**

**POLÍTICAS DA SÁTIRA NO CINEMA LATINO-AMERICANO CONTEMPORÂNEO:
“JUAN DE LOS MUERTOS” (2011) E “LA DICTADURA PERFECTA” (2014)**

DANIEL TAVARES DE OLIVEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino-Americanos.

Orientador: Prof. Dr. Bruno López Petzoldt

Foz do Iguaçu

2018

DANIEL TAVARES DE OLIVEIRA

**POLÍTICAS DA SÁTIRA NO CINEMA LATINO-AMERICANO CONTEMPORÂNEO:
“JUAN DE LOS MUERTOS” (2011) E “LA DICTADURA PERFECTA” (2014)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino-Americanos.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Bruno López Petzoldt
UNILA

Prof. Dra. Diana Araújo Pereira
UNILA

Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Núñez
UFF

Foz do Iguaçu, 24 de outubro de 2018.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação da Biblioteca Latino-Americana
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA

O48

Oliveira, Daniel Tavares de.

Políticas da sátira no cinema latino-americano contemporâneo: "Juan de los Muertos" 2011 e "La Dictadura Perfecta" 2014 / Daniel Tavares de Oliveira. - Foz do Iguaçu-PR, 2018.
164 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos. Foz do Iguaçu-PR, 2018.

Orientador: Prof. Dr. Bruno López Petzoldt.

1. Cinema - América Latina. 2. Filmes de ficção - análise. 3. Sátira política. I. Petzoldt, Bruno López. II. Universidade Federal da Integração Latino-Americana. III. Título.

CDU 791(8)

Dedico este trabalho aos professores e professoras que fazem da educação pública brasileira um ato de resistência.

AGRADECIMENTOS

Pela oportunidade de pensar o cinema latino-americano como prática poética e política dentro de uma perspectiva descolonial agradeço à UNILA e aos professores do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-americanos, em especial aos professores Bruno López Petzoldt, pela orientação sempre entusiasmada, e Diana Araújo Pereira, pela inspiração poética de sempre.

Aos queridos amigos e colegas de curso, de tantas latitudes e fronteiras, do México ao Uruguai e do Paraná à Bahia, e que fazem da UNILA uma integração *hermosa* em toda a sua diversidade de tons, sotaques e histórias, meus mais sinceros agradecimentos pela amizade, pelo apoio e pelo forró do impossível.

Pela fortuna de seguir fazendo cinema, prática (ou mania) indissociável a esta pesquisa, agradeço a EICTV, a *Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños*, alma mater latino-americana, pela utopia que ainda pulsa.

Agradeço aos meus pais, Francisco e Rose, e a minha irmã, Vivian, pelo amor que repele as distâncias. A Tania, pela presença que renova o amor. Gracias.

RESUMO

Esta dissertação investiga os procedimentos narrativos pelos quais duas obras do cinema latino-americano contemporâneo, “Juan de los Muertos” (Cuba, 2011) e “La Dictadura Perfecta” (México, 2014), abordam e induzem leituras de cenários políticos específicos através de representações satíricas ancoradas nos gêneros dramáticos da comédia e da farsa. A pesquisa teórica tem por objetivo levantar reflexões sobre a abordagem do político nos mecanismos de discursividade inerentes às operações de ironia, sátira e intertextualidade paródica na ficção cinematográfica. No intuito de aferir a eficácia estética destas operações, nossa abordagem metodológica é composta por duas frentes de leituras transversais. A primeira, através dos procedimentos da análise fílmica das duas obras. A segunda, a partir de reflexões sócio-políticas que as obras ensejam e que encontram, na ficção, um procedimento de mediação cultural. Concebendo o cinema não apenas como um objeto de estudo, mas como fonte de estudo capaz de contribuir para a produção de conhecimento no campo dos Estudos Latino-americanos, buscamos indagar sobre o lugar da sátira política no cinema latino-americano contemporâneo frente a diferentes práticas e contextos políticos do continente.

Palavras-chave: Cinema latino-americano. Ficção. Sátira política. Análise fílmica.

RESUMEN

Esta disertación investiga los procedimientos narrativos por los cuales dos obras del cine latinoamericano contemporáneo, "Juan de los Muertos" (Cuba, 2011) y "La Dictadura Perfecta" (México, 2014), abordan e inducen lecturas de escenarios políticos específicos a través de representaciones satíricas ancladas en los géneros dramáticos de la comedia y de la farsa. La investigación teórica tiene por objetivo levantar reflexiones sobre el abordaje del político en los mecanismos de discursividad inherentes a las operaciones de ironía, sátira e intertextualidad paródica en la ficción cinematográfica. Con el objetivo de medir la eficacia estética de estas operaciones, nuestro enfoque metodológico se compone de dos frentes de lecturas transversales. La primera, a través de los procedimientos del análisis fílmico de las dos obras. La segunda, a partir de reflexiones sociopolíticas que las obras plantean y que encuentran, en la ficción, un procedimiento de mediación cultural. Al concebir el cine no sólo como objeto de estudio, sino como fuente de estudio capaz de contribuir a la producción de conocimiento en el campo de los Estudios Latinoamericanos, buscamos indagar sobre el lugar de la sátira política en el cine latinoamericano contemporáneo frente a diferentes prácticas y contextos políticos del continente.

Palabras clave: Cine latinoamericano. Ficción. Sátira política. Análisis fílmico.

ABSTRACT

This research investigates the narrative procedures by which two feature films of contemporary Latin American cinema, "Juan de los Muertos" (Cuba, 2011) and "La Dictadura Perfecta" (Mexico, 2014), address and induce readings of specific political scenarios through satirical representations based in the dramatic genres of comedy and farce. The theoretical research aims to raise reflections on the political approach in the mechanisms of discursivity inherent to the operations of irony, satire and parodical intertextuality in cinematographic fiction. In order to assess the aesthetic effectiveness of these operations, our methodological approach is composed of two layers of transversal readings. The first, through the procedures of film analysis of both features. The second, based on socio-political reflections that the films produce and which, through fiction, find a cultural mediation procedure. Conceiving cinema not only as an object of study, but as a potential source capable of contributing to the production of knowledge on Latin American Studies, we seek to inquire about the place of political satire in contemporary Latin American cinema among different practices and political contexts of the continent.

Keywords: Latin American cinema. Fiction. Political satire. Film analysis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Padrão cíclico e dialético dos quatro mythoi	31
Figura 2 - Relações paralelas entre as fases dos quatro mythoi	31
Figura 3 - Diagrama das inter-relações entre paródia, sátira e ironia	35
Figura 4 - Poster: Juan de los Muertos	44
Figura 5 - Imagem de Juan de los Muertos (cena 1, plano 1a)	45
Figura 6 - Imagem de Juan de los Muertos (cena 1, plano 7e)	48
Figura 7 - Imagem de Juan de los Muertos (cena 12, plano 2a)	50
Figura 8 - Imagem de Juan de los Muertos (cena 13, plano 1)	53
Figura 9 - Imagem de Juan de los Muertos (cena 34, plano 2d)	55
Figura 10 - Imagem de Juan de los Muertos (cena 33, plano 2)	56
Figura 11 - Imagem de Juan de los Muertos (cena 54, plano 3a)	59
Figura 12 - Imagem de Memorias del Subdesarrollo	59
Figura 13 - Foto: resgate de Elián González (<i>Alan Diaz, Associated Press</i>)	61
Figura 14 - Imagem de Juan de los Muertos (cena 75b, plano 5b)	61
Figura 15 - Foto: camionautas cubanos (<i>Associated Press / U.S. Coast Guard</i>)	63
Figura 16 - Imagem de Juan de los Muertos (cena 76, plano 16)	63
Figura 17 - Imagem de Juan de los Muertos (cena 78, plano 25)	65
Figura 18 - Poster: La Dictadura Perfecta	66
Figura 19 - Imagem de La Dictadura Perfecta (cena 1, plano 1)	68
Figura 20 - Imagem de La Dictadura Perfecta (cena 2, plano 3b)	70
Figura 21 - Imagem de La Dictadura Perfecta (cena 3, plano 10)	71
Figura 22 - Imagem de La Dictadura Perfecta (cena 14, plano 5d)	72
Figura 23 - Imagem de La Dictadura Perfecta (cena 43, plano xx)	75
Figura 24 - Imagem de La Dictadura Perfecta (cena 44, plano xx)	76
Figura 25 - Imagem de La Dictadura Perfecta (cena 131, plano 6)	77
Figura 26 - Imagem de La Dictadura Perfecta (cena 132, plano 5b)	78
Figura 27 - Imagem de La Dictadura Perfecta (cena 148, plano 1 / 1a)	80
Figura 28 - Imagem de La Dictadura Perfecta (cena 148, plano 1 / 2b)	80

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1. AS POLÍTICAS DA SÁTIRA NO CINEMA	17
1.1 Trincheiras estéticas	19
1.2 Ironia e sátira como modos de representação	27
1.3 A intertextualidade paródica como ato enunciativo.....	34
1.4 Caminhos metodológicos	41
CAPÍTULO 2. AS SÁTIRAS DA POLÍTICA: LEITURAS TRANSVERSAIS	44
2.1 Juan de los Muertos	44
2.1.1 <i>Primeiro ato:</i>	45
2.1.2 <i>Segundo ato</i>	53
2.1.3 <i>Terceiro ato</i>	60
2.2 La Dictadura Perfecta	66
2.2.1 <i>Primeiro ato:</i>	67
2.2.2 <i>Segundo ato</i>	73
2.2.3 <i>Terceiro ato</i>	76
CAPÍTULO 3. TRÂNSITOS CULTURAIS: LEITURAS CONVERGENTES	81
3.1 A ditadura da comédia: sátira política sob constrição genérica	81
3.2 A revolução farsesca: inversão irônica como sátira política	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
BIBLIOGRAFIA	95
FILMOGRAFIA	98
ANEXOS	99
Anexo 1: Análise textual de “Juan de los Muertos”	99
Anexo 2: Análise textual de “La Dictadura Perfecta”	130

INTRODUÇÃO

Após violentos distúrbios na cidade, um homem lidera um esquadrão da morte enquanto o governo responsabiliza opositores políticos pela desordem.

Após um grande escândalo de corrupção, um inescrupuloso governador negocia um pacto com uma influente rede de televisão para limpar sua imagem.

Verossímeis, ambas as situações poderiam pertencer ao panorama sócio-político contemporâneo da América Latina. E de certa forma pertencem. Mediadas pela ficção, estes extratos dramáticos foram desenvolvidos em duas obras cinematográficas de longa-metragem na última década. Estas narrativas poderiam ter sido construídas mediante diferentes representações dramáticas, mas entre os gêneros dramáticos cinematográficos, foram concebidas a partir dos procedimentos narrativos de ironia e sátira que caracterizam a comédia e a farsa. Ao fazer referência aos gêneros dramáticos não nos referimos apenas às unidades formadas pelos personagens, o enredo e a linguagem que produzem um determinado efeito no espectador; mas também à possibilidade de analisar os componentes morais, éticos, ideológicos e filosóficos sintetizados no texto dramático (ALATORRE, 1999), seja de origem literária, teatral ou cinematográfica. O que a dramaturgia nos coloca é que a escolha de um gênero dramático dominante para este ou aquele relato pertence a uma decisão estética deliberada, correspondendo a um ponto de vista específico por parte do enunciador sobre o “estado de mundo” aludido.

Dessa forma, apoiada nos procedimentos narrativos da sátira, da ironia e da intertextualidade paródica que incidem nos gêneros dramáticos da comédia e da farsa, a sátira política nos oferece um interessante instrumento de análise dos contextos culturais e dos cenários sócio-políticos que suas obras aludem. Em nossa pesquisa, nos debruçaremos sobre duas obras específicas do cinema latino-americano, duas narrativas onde os desvios morais que regem certas práticas coletivas em nossas sociedades e instituições são representados de maneira crítica e lúdica. A polêmica é intrínseca à sátira política – como polêmicas têm sido as recepções, pelo público e pela crítica especializada, das obras representadas sob os signos cômicos ou farsescos. É assim como aqueles dois acontecimentos mencionados ao início, reconhecíveis nas práticas coletivas de nossas sociedades e

mediados pela ficção, evoluem de substratos dramáticos às sinopses de duas obras contemporâneas do cinema latino-americano:

Após violentos distúrbios na cidade, um homem lidera um esquadrão da morte enquanto o governo responsabiliza opositores políticos pela desordem. Quando Havana está em ruínas sob o ataque de mortos-vivos famintos que infectam toda a sociedade, o homem conduz seu mercenário grupo de matadores de aluguel com a esperança de seguir sobrevivendo (“Juan de los Muertos” – Cuba, 2011).

Após um grande escândalo de corrupção, um inescrupuloso governador negocia um pacto com uma influente rede de televisão para limpar sua imagem. Das mãos de um ambicioso produtor, um repórter vaidoso e um polêmico âncora de telejornal, o governador se converte em um fenômeno político que o terminará levando à presidência do México (“La Dictadura Perfecta” – México, 2014).

Partindo destas duas obras, o objetivo desta dissertação é analisar os procedimentos narrativos de sátira, ironia e intertextualidade paródica pelos quais estes artefatos culturais produzem sentido, uma vez que mediam leituras de cenários políticos contrapostos da América Latina contemporânea a partir de um conjunto de alusões específicas: a retórica oficialista do estado comunista cubano e a construção midiática do estado neoliberal mexicano, ambos atravessados pela crise de representatividade política que atinge distintos modelos de governabilidade, em escala global, nestas duas primeiras décadas do século XXI.

Em um primeiro movimento, nossa metodologia implica a análise fílmica das duas obras citadas. Tais análises textuais consistem em

despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Essa desconstrução pode ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise. Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre estes elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante: reconstruir o filme ou o fragmento (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p.14-15).

Este estabelecimento de elos é o processo que possibilitaria ao analista efetuar, em seguida, a recomposição interpretativa dos elementos isolados. Esta interpretação crítica é o resultado de um conjunto de operações realizadas sobre o objeto-filme

con el fin de describir su modo de funcionamiento estructural y el significado que sirve de base para su articulación como tal objeto, y, por otro lado, para proponer una dirección determinada de sentido, capaz de justificar la lectura producida de forma individual cuando el film es abordado desde el punto de vista de un espectador o espectadora concretos en una situación concreta (CARMONA, 2010, p.45).

Nesta perspectiva, a legitimidade epistemológica da análise fílmica radica então em sua metodologia analítica, no arcabouço instrumental, nas técnicas de exploração pelas quais o analista redescobre o filme.

El corpus del análisis fílmico es, dicho en singular, el sincretismo entre un determinado objeto (una película) y un enfoque (lo que el analista pretende saber sobre esa película). Elecciones de base que vienen de la mano de una tercera que las completa: la que atañe al instrumento (léase herramienta metodológica y conceptual) que le permita acceder con garantías a lo que quiere saber acerca de ese corpus (ZUMALDE, 2011, p.21).

Uma vez abordado esse corpus, passaremos a um segundo movimento onde buscaremos estabelecer relações entre os procedimentos narrativos das obras e algumas leituras sócio-políticas que ensejam, na perspectiva de interpelar o artefato cinematográfico não só como objeto de estudo, mas reconhecê-lo como potencial fonte de estudos. Em consonância com as correntes teóricas do horizonte culturalista, acreditamos que a instrumentalização do cinema constitui importante ferramenta de análise política e social de uma determinada sociedade em um determinado momento histórico, assim como as condições e circunstâncias deste momento histórico moderam, paralelamente, a relação entre as obras e as leituras que elas estimulam aos espectadores, inscrevendo estas recepções dentro de um enfoque histórico mais amplo, como sugere a perspectiva da história cultural (CHARTIER, 2007).

As obras cinematográficas de Alejandro Brugués e Luis Estrada também podem ser interpeladas pelos instrumentos que nos fornecem os Estudos Latino-

americanos, campo de intersecção entre distintas áreas do conhecimento e que busca a produção de observações sócio-históricas de nossas realidades através de um âmbito interdisciplinar (NOVION, COSTILLA, AYALA, 2014) capaz de produzir aproximações políticas ao cultural e aproximações culturais ao político (MATO, 2002). Acreditamos que tais aproximações sejam fundamentais à nossa pesquisa, uma vez que se almeja a análise de objetos culturais desde uma perspectiva política (a matriz eminentemente política do ato cinematográfico); e a abordagem do político através de uma perspectiva cultural (o alcance simbólico dos filmes ao representar, satiricamente, o modus operandi de determinadas práticas sociais e políticas de nossas sociedades e instituições). É neste sentido, portanto, que a “crítica cultural” latino-americana

se desliza entre disciplina y disciplina mediante una práctica fronteriza de la escritura que analiza las articulaciones de poder de lo social y de lo cultural, pero sin dejar de lado las complejas refracciones simbólico-culturales de la estética (RICHARD, 2005, p.466).

No Capítulo 1, nossa abordagem teórica tem por objetivo levantar reflexões sobre as relações entre estética e política no cinema, tanto no que se refere ao lugar da ficção enquanto procedimento artístico e no que tange às operações narrativas da farsa e da comédia na construção discursiva das obras cinematográficas e seus processos de produção de sentido.

No Capítulo 2, analisaremos – através dos procedimentos da análise fílmica – seis sequências específicas de “Juan de los Muertos” e “La Dictadura Perfecta”. Interpelaremos as obras a partir de dois eixos específicos de análise: quanto à composição farsesca, e quanto à composição paródica; ambos moderados por leituras transversais dos procedimentos de ironia, sátira e intertextualidade paródica presentes em cada fragmento considerado.

No Capítulo 3, teceremos algumas reflexões ensejadas por leituras culturais das obras a partir de uma abordagem mais interdisciplinar, buscando novas aproximações ao marco teórico do capítulo 1 em função das análises do capítulo 2. Considerando os filmes à luz de seus contextos, nosso objetivo é transitar das elaborações estéticas às elaborações políticas através do cinema como mediação entre o social, o político e o estético.

Em 2011, tive a fortuna de assistir a estréia de “Juan de los Muertos” em um cinema de Havana. Ao fim da projeção, mais impactado pela catarse coletiva do público do que com a própria obra em si, pergunto a um amigo próximo, o professor cubano de narratologia López Sacha, o que ele havia achado do filme. Ainda entre gargalhadas, sua resposta foi a única possível: “¡Ay chico, cuánta libertad!”.

A origem desta pesquisa parte dos questionamentos que me faço – como cineasta e como roteirista – sobre o lugar do cinema na sociedade latino-americana contemporânea, em especial sobre as possibilidades e os modos de intervenção política através dos procedimentos estéticos do cinema. Aprendi a fazer cinema como estudante de roteiro na EICTV, a *Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños*, em Cuba, “*escuela-atípica*” tal como a definiu o cineasta Fernando Birri em sua ata de fundação: “*para que el lugar de la Utopía, que, por definición, está en ‘Ninguna Parte’, esté en alguna parte...*”

Estética, Arte, Cinema, Ficção, Política. Pretendemos, nas páginas seguintes, levantar questões e cruzar caminhos, na esperança de que a reflexão acadêmica nos ajude a navegar melhor pelos mares dessa “*utopía del ojo y la oreja*”.

CAPÍTULO 1. AS POLÍTICAS DA SÁTIRA NO CINEMA

Para os propósitos desta pesquisa, antes de passarmos à especificidade dos procedimentos narrativos próprios à sátira política na ficção cinematográfica, talvez seja pertinente começarmos aproximando-nos de algumas reflexões sobre o lugar do poético, por sua centralidade no discurso dramático, na mediação entre estética e política.

As primeiras articulações teóricas sobre a poética aparecem na obra homônima de Aristóteles, onde se encontram os primeiros conceitos, fundamentos e elogios da arte dramática e seu aspecto mimético. Na “Poética”, ao debruçar-se sobre a poesia épica (as epopéias) e as obras da tragédia ática do teatro grego, Aristóteles aponta para duas operações discursivas distintas: a *diégesis*, ligada à narração épica na transmissão da fábula “em tempo passado”; e a *mimesis*, ligada à narração dramática na encenação da fábula “em tempo presente”. Central para o efeito dramático, a mimesis poética estaria muito mais interessada em uma interpretação verossímil da fábula do que na transmissão histórico-factual da mesma.

A função do poeta não é contar o que aconteceu, mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade. O historiador e o poeta não diferem pelo fato de um escrever em prosa e o outro em verso (...) diferem é pelo fato de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer. Portanto, a poesia é mais filosófica e tem um caráter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular. (ARISTÓTELES, 2008, p.54).

Abordada por Aristóteles na Grécia clássica, a contraposição entre poesia e História ecoa, *trans-historicamente* e em latitudes latino-americanas, por exemplo, nas reflexões ensaísticas de Octavio Paz e José Lezama Lima quanto à reivindicação política do poético na ação estética. Para Paz, o discurso poético – que se expressa pela palavra, mas que também “briga” com a palavra – enseja um pensamento que não encontra lugar na racionalidade e na linearidade da prosa, onde as palavras aspiram apenas a se construir em torno de um significado unívoco.

En el poema el lenguaje recobra su originalidad primera, mutilada por la reducción que le imponen prosa y habla cotidiana. La reconquista de su naturaleza es total y afecta a los valores sonoros y plásticos tanto como a

los significativos. La palabra, al fin en libertad, muestra todas sus entrañas, todos sus sentidos y alusiones, como un fruto maduro o como un cohete en el momento de estallar en el cielo (PAZ, 1998, p.6).

De certa maneira, este “colocar em liberdade a palavra” pode ser entendido como uma ação política quando o discurso poético, lugar de resistência, enseja uma ruptura da “realidade” (realidade enquanto concepção racional que limita a palavra a determinada linearidade semântica). A palavra poética, portanto, seria ambivalente porque também é imagem, e o fato de aliar-se a outras ou a várias imagens a leva a transcender a linguagem enquanto sistema dado de significações históricas (PAZ, 1998).

Se para Paz a imagem poética é uma expressão da história (enquanto experiência do real), mas que nega a História (recusando a interpretação hegemônica de certo discurso do real), Lezama Lima aprofunda a questão ao indagar por uma nova forma de pensar e fazer a história com uma visão orientada não pela razão – que só conduziria a um “dever-ser” – e sim pelo logos poético, o logos da imaginação. Segundo Lezama Lima, todo discurso histórico é, pela própria impossibilidade de se reconstruir a verdade dos acontecimentos, uma ficção, uma exposição poética, um produto necessário da imaginação do historiador (LEZAMA LIMA, 1983). Nessa perspectiva assumidamente política, Lezama Lima propõe um contraponto de imagens, atividade metafórica por excelência, que permite indicar o “poder-ser” (a *imago*) e abarcar as múltiplas formas do real, sem as constrições de um a priori rígido ao qual devam submeter-se os acontecimentos.

Transpondo as reflexões de Paz e Lezama Lima para o campo do cinema, nos parecem valiosas as questões levantadas por José Carlos Avellar. Ao refletir sobre o poético nas relações entre literatura e cinema, Avellar afirma que embora o cinema seja poesia, a analogia entre o filme e o poema não é absoluta, uma vez que são formas específicas, porém próximas “pela idêntica transformação semântica de coisas do dia-a-dia: palavras, no poema; pessoas, objetos e paisagens, no cinema” (AVELLAR, 2007, p.109). Avellar recorre ao crítico formalista Viktor Chklovski, contemporâneo ao inovador cinema soviético da década de 1920 (um cinema pioneiro da linguagem, da teoria e da estética cinematográfica) quando este sustenta que “as palavras haviam perdido sua forma poética para se reduzir à expressão

utilitária e era preciso ressuscitá-las: a imagem do cinema seria um meio de ressuscitar a palavra, e a palavra ressuscitada, um meio de reinventar a imagem cinematográfica” (AVELLAR, 2007. p.107). Para Avellar, essa relação de mão-dupla entre palavra e imagem passaria a pressionar tanto a literatura como o cinema: a palavra, a se aproximar da aparência primeira da imagem cinematográfica, a ser imagem; e o cinema, a se aproximar da palavra enquanto expressão imediata e utilitária que permite a comunicação direta. Para escapar desta pressão, o cinema

passa a pensar a imagem tal como o texto influenciado pelo cinema pensava a palavra - como uma opinião concreta e contraditória sobre o mundo, como expressão em processo, como imagem surpreendida ainda no começo do movimento em que se faz a si mesma (...) Eisenstein criou duas palavras, *cinémastime* e *imagicité* para se referir a uma qualidade cinematográfica em imagens não necessariamente visuais: imagens verbais ou puramente mentais, imagens/conceito, presentes em formas de expressão artística até anteriores ao cinematógrafo (AVELLAR, 2007, p.15).

Segundo Avellar, o Cinema Novo, por exemplo, toma a literatura modernista como um de seus interlocutores no afã de construir uma nova linguagem e identidade, empenhado em repensar a forma do filme e repensar o Brasil através dos filmes, numa marcada ação estética e política na busca de uma poiesis própria. No entanto, as inter-relações entre estética e política no cinema não estão apenas circunscritas aos movimentos vanguardistas: elas são, de certo modo, inerentes ao ato enunciativo próprio das artes, no sentido de que tanto a política como a arte constroem ficções, ou seja, específicos reagenciamentos materiais de sinais e de imagens (RANCIÈRE, 2000), tema sobre o qual voltaremos mais adiante.

1.1 Trincheiras estéticas

Cinema e política sempre estiveram intrinsecamente ligados, como mostra a polêmica que teve lugar na década de 1970, no cerne da crítica francesa. Teórico de origem marxista, Jean-Luis Comolli propunha considerar a invenção do cinema como parte do aparato de reprodução e manutenção de uma ideologia dominante, hegemônica e burguesa, militando a favor de um cinema que buscasse desconstruir as narrativas convencionais – pertencendo, ele próprio, ao cinema vanguardista da Nouvelle Vague francesa dos anos 60. Seus argumentos refutavam a posição de

Jean-Patrick Lebel, que ponderava que

si el cine parece reflejar “muy naturalmente” la ideología dominante, eso no está vinculado a la naturaleza ideológica del cine, sino al dominio, precisamente, de la ideología dominante. Ese “muy naturalmente” solo es un “muy culturalmente”; no se debe a una tara original de la cámara, sino a la cultura ideológica de los cineastas y al acondicionamiento ideológico de los espectadores (LEBEL, 1973, p.30).

Respondendo ao que considerava um discurso “cientificista” de Lebel, Comolli tenta demonstrar o viés ideológico por trás do tortuoso desenvolvimento, ao longo do século XIX, de aparatos que buscavam o registro de imagens em movimento, por inventores com distintas técnicas, formações e interesses, em iniciativas paralelas, independentes e desordenadas, por vezes simultâneas e idênticas. Este panorama só mudaria na última década do século XIX, a partir do momento em que a produção do cinematógrafo se viabiliza como oportunidade econômica na forma de um espetáculo rentável através da projeção de imagens animadas. É quando a guerra das patentes leva ao desenvolvimento estável do kinetoscópio de Edison em 1892.

El cine debe su existencia al redoblamiento recíproco de la demanda ideológica (“ver la vida tal como es”) y la demanda económica (hacer de ello una fuente de ingresos). No sucede de otra manera con la mayor parte de las técnicas: tendidas hacia la realización de un objetivo que las asignan y con las que constituyen una y otra de esas dos demandas. Y es eso lo que me parecía importante establecer y no perder de vista en el caso del cine, puesto que si coincidimos con Lebel en la negativa a marcarlo con una “tara ideológica natural”, no es para escamotear detrás de una inconsistente “base científica” el hecho de que el cine se pensó, se fabricó y se vendió de parte a parte bajo los efectos de una demanda económica, es decir, en la ideología y como instrumento ideológico (COMOLLI, 2011, p.170).

De fato, é a demanda social gerada pelas profundas transformações tecnológicas e sociológicas da urbanidade da virada do século¹ que determinaria o

¹ Para um melhor entendimento sobre a influência do cinema neste período histórico, consultar: CHARNEY; SCHWARTZ, 2004.

significativo êxito comercial do cinema na primeira década do século XX, quando a projeção de imagens em movimento se converte numa espécie de espetáculo de variedades cuja rentabilidade possibilita seu rápido desenvolvimento tecnológico.

Será apenas na segunda década do século XX, no entanto, que o cinema vai encontrar no modelo narrativo clássico – enraizado na novela popular melodramática, na história curta e no teatro do século XIX – a sua apoteose comercial. A sistematização de uma estrutura narrativa clássica em torno a uma dramaturgia aristotélica se converterá no paradigma narrativo de um cinema – o cinema clássico – que passa a naturalizar um tipo específico de relato dramático que normatiza e estabiliza as relações entre o objeto-filme e seus espectadores. A dominação cultural exercida pelo cinema clássico norte-americano, ponta-de-lança de uma política cultural em escala global, segundo Comolli, seria mais do que econômica: ela seria narrativa e profundamente ideológica.

Por outro lado, David Bordwell relativiza essa dominação narrativa exercida pela indústria a partir de uma perspectiva cognitivista do espectador, que vai influenciar a teoria do cinema no final do século XX. Para Bordwell, a estabilidade dos processos argumentais e as configurações estilísticas do cinema clássico não fariam necessariamente do espectador clássico um sujeito passivo de uma máquina totalitária, uma vez que ele realiza uma série de operações cognitivas que não seriam menos ativas por serem habituais. Bordwell relaciona o desenvolvimento da indústria cultural de Hollywood, portanto, ao produto de uma série de esquemas, hipóteses e inferências específicas (BORDWELL, 1996).

Quanto à questão ideológica no cinema, podemos dizer que a reflexão de Bordwell tende a aproximar-se da argumentação de Lebel quando este relaciona a cultura ideológica do cinema à cultura ideológica dos cineastas (emissores culturais) e ao condicionamento ideológico dos espectadores (receptores culturais), desde quando interpretados conjuntamente. Bordwell inscreve a questão numa perspectiva histórica ainda mais abarcadora, atribuindo a relativa e razoável “naturalidade” pela qual o espectador do cinema das primeiras décadas “codificava” as estratégias narrativas clássicas aos procedimentos narrativos anteriores, pré-cinematográficos – e dos quais o cinema herda ao propor-se narrativo – como, por exemplo, as estruturas míticas e fabulares pertencentes ao modo aristotélico de

narração disseminado na cultura ocidental (e neste sentido, a análise estruturalista de Vladimir Propp² se mostra reveladora).

El espectador llega ante un filme clásico muy bien preparado. La configuración general del argumento y la historia, probablemente se configurarán según la historia canónica de un individuo orientado hacia un fin y una actividad determinada casualmente. El espectador conoce las figuras y funciones estilísticas más probables. Ha interiorizado la norma de exposición escénica, el desarrollo de antiguas líneas causales, etc. El espectador también conoce las formas pertinentes de motivar lo que se presenta. La motivación “realista”, de este modo, consiste en realizar conexiones reconocidas como plausibles por la opinión común (BORDWELL, 1996, p.166).

É no bojo da politização contestatória do final dos anos 50 que podemos situar o surgimento do cinema moderno europeu como uma reação estética aos paradigmas narrativos do cinema clássico. Este cinema estará marcadamente influenciado pelo teatro épico de Bertolt Brecht e seu princípio de distanciamento.

Brecht interrompe a “tranquilizadora” lógica dramática aristotélica com a finalidade de que o público seja seguidamente lembrado de sua condição de espectador ante uma obra encenada e representada pelo ponto de vista específico do autor. Brecht coloca em evidência o artifício da representação, o que o drama realista de matriz aristotélica sempre se preocupou em ocultar. O teatro de intensa crítica social de Brecht interrompe a ilusão cênica pretendendo levar o espectador a praticar um ato de reflexão, estendendo a dialética do conflito dramático para a relação entre o público e a obra.

No cinema, estes conceitos serão uma espécie de base do cinema moderno – o “cinema de arte e ensaio” – marcado pela subjetividade autoral e que terá nas vanguardas europeias um primeiro grande momento. Este movimento ampliará as possibilidades da narração cinematográfica, quando distintos recursos e maneiras de narrar serão combinados para além do drama.

² Para um melhor entendimento da análise estruturalista dos elementos narrativos fabulares e as funções arquetípicas dos personagens, ver: PROPP, 1984.

La narrativa de arte y ensayo, al tomar sus claves de la modernidad literaria, cuestiona tal definición de lo real: las leyes del mundo pueden no ser cognoscibles, la psicología personal puede ser indeterminada. Así, las nuevas convenciones estéticas exigen apoderarse de otras “realidades”: el mundo aleatorio de la realidad “objetiva” y los estados pasajeros que caracterizan la realidad subjetiva. (...) Naturalmente, el realismo del cine de arte y ensayo no es más “real” que el del filme clásico; es simplemente un canon diferente de motivación realista, que justifica opciones compositivas y efectos específicos. Ciertas formas específicas del realismo motivan una imprecisión de la causa y el efecto, una construcción episódica del argumento y un aumento de la dimensión simbólica del filme, a través de las fluctuaciones de la psicología del personaje (BORDWELL, 1996, p.206).

Tal discussão sobre o compromisso político-ideológico do cinema encontrará um paralelo direto – e ainda mais militante – entre as fileiras de um bom número de pensadores e realizadores do cinema latino-americano. Motivados por um sentido urgente de contestação política e estética entre os anos 60 e 80, buscavam, com as transgressões narrativas do *Nuevo Cine Latinoamericano*, trazer estética e política para o centro da arena cinematográfica.

Já no fim dos anos 1950, em vários países da América Latina, a recusa do cinema “comercial” e custoso, a valorização da perspectiva autoral, a denúncia do monopólio das grandes empresas cinematográficas e distribuidoras, a busca dos temas nacionais, regionais, autênticos e politicamente eficazes, bem como o desenvolvimento de uma estética própria conformavam a pauta de preocupações dos cineastas que pretendiam se diferenciar do cinema europeu ou do norte-americano, apregoando um *nuevo cine latinoamericano*. (...) Visto hoje como mais heterogêneo que coeso, o *nuevo cine latinoamericano* surgiu como resultado da confluência e da circulação de projetos estéticos e aspirações políticas de cineastas argentinos, brasileiros, bolivianos, cubanos, uruguaios e chilenos, que integravam também movimentos cinematográficos nacionais (VILLAÇA, 2010, p.166-168).

São estas trincheiras estéticas de um cinema que busca transgredir o paradigma narrativo clássico às quais Comolli se referia e se inseria, dentro da efervescente militância dos anos 70, na combatividade de um cinema marcadamente político e comprometido. Essa busca pelo “espectador crítico” é a que levará Jacques Rancière a tecer uma reflexão crítica sobre os paradoxos da arte política.

Segundo Rancière, o teatro clássico propunha lógicas de situações que deveriam ser reconhecidas para a orientação no mundo, como modelos de pensamento e ação por imitar ou evitar, impelindo o espectador a determinadas leituras da realidade e levando-o a intervir na situação significada da maneira desejada pelo autor, na configuração de um “modelo pedagógico da eficácia da arte” (RANCIÈRE, 2014). A fissura desse modelo, em especial no desenvolvimento do teatro do século XIX, leva a configuração de um “modelo arquiético” que acompanhará a modernidade durante boa parte do século XX, um modelo de arte

que deve suprimir-se a si mesma, de teatro que deve inverter sua lógica, transformando o espectador em ator, da performance artística que faz a arte sair do museu para fazer dela um gesto na rua, ou anula dentro do próprio museu a separação entre arte e vida. O que se opõe então à pedagoga incerta da mediação representativa é outra pedagogia, a da imediatez ética (RANCIÈRE, 2014, p.56).

Para Rancière, é durante a polaridade entre estas pedagogias que surge uma terceira forma de eficácia da arte, a “eficácia estética da arte”, própria do regime estético da arte e constituída pela suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado da comunidade.

A ruptura estética instalou, assim, uma singular forma de eficiência: a eficácia de uma desconexão, de uma ruptura da relação entre as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre formas sensíveis, significações que podem nelas ser lidas e efeitos que elas podem produzir. Pode-se dizer de outro modo: a eficácia de um dissenso. O que entendo por dissenso não é o conflito de ideias ou sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por isso que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar na política. Pois o dissenso está no cerne da política, (...) atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns. (...) Se a experiência estética toca a política, é porque também se define como experiência de dissenso, oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais. (...) Há uma “política da estética” no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, da exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível (RANCIÈRE, 2014, p.58-63).

Uma destas experiências estéticas que descreve Rancière e que se encontra, portanto, dentro de uma lógica da “política da estética” é o trabalho da ficção, entendida não como a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real, e sim um trabalho “que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação” (RANCIÈRE, 2014, p.64).

Para Rancière, o princípio de distanciamento “brechtiano” (e sobre o qual o cinema moderno muitas vezes se articula) seria uma tentativa da articulação de três formas de eficácia da arte: a da produção do efeito ético de mobilização das energias (i) a partir do ato reflexivo da distância estética (ii) na continuidade da relação representativa (iii), o que buscaria produzir dois efeitos sobre a audiência: “por um lado, a estranheza sentida devia dissolver-se na compreensão de suas razões; por outro, devia transmitir intacta a sua força de afeto para transformar essa compreensão em força de revolta” (RANCIÈRE, 2014, p.65). No entanto, a política da estética

pode contribuir para transformar o mapa do perceptível e do pensável, para criar novas formas de experiência do sensível, novas distâncias com as configurações existentes da realidade, mas este efeito não pode ser uma transmissão calculável entre comoção artística sensível, conscientização intelectual e mobilização política. Não se passa da visão de um espetáculo a uma compreensão do mundo, e de uma compreensão intelectual a uma decisão de ação; se passa de um mundo sensível a outro mundo sensível que define outras tolerâncias e intolerâncias, outras capacidades e incapacidades (RANCIÈRE, 2014, p.66).

Esta reflexão nos remete de volta ao “espaço contrapontado” proposto por Lezama Lima, que instaura a liberdade de leitura do sujeito metafórico para compor um tecido de imagens que forme o imaginário coletivo, que crie e determine o fluir da história, onde se reivindique o “poder-ser” sobre as lógicas do “dever-ser” dentro das “eras imaginárias”. Em última instância, nos remete à tarefa lezamiana que busca reconstruir, através da ficção (a ficção do “sujeito metafórico”, que lê, reinterpreta e intervém na paisagem), a nossa própria experiência do real, assumindo que a história se torne uma ficção do sujeito e não uma exposição

objetiva. Para Lezama Lima, a ficção do sujeito metafórico opera enlances entre elementos invisíveis, marginais ou periféricos, onde a liberdade da analogia é fundamentalmente poética, disparada por um “Eros relacionável” entre imaginação e memória, entre a visão histórica e a potência da ficção enquanto procedimento metafórico.

De certa maneira, essa “paisagem lezamiana” seria análoga à “paisagem nova do visível, do dizível e do factível” a que se refere Rancière, para quem a relação entre arte e política não configura uma passagem automática da ficção para a realidade, e sim uma relação entre duas maneiras de produzir ficções, provocando determinadas práticas que forjam, contra o consenso, outras formas de “senso comum”, novas formas de experiência do sensível. Nelly Richard sustenta que é precisamente neste rompimento estético que estas práticas da arte encontram seu sentido questionador,

cuando grupos y sujetos ponen su imaginación a vagar más allá de lo delimitado por la razón política y deciden extra-limitarse, querer lo imposible (...) disparado por el gesto estético cuando formas y sentidos logran conmocionar el registro expresivo con sus disparates conceptuales y sus transfiguraciones simbólicas para trabajar sobre lo no-dicho (lo reprimido-censurado) del contrato social e interrogar las fronteras de máxima turbulencia de la representación simbólica (RICHARD, 2009, p.81).

Ao refletir sobre o potencial questionador da arte contemporânea, Richard sublinha a importância da força subversiva da arte e a necessidade de se burlar o realismo oficial das relações político-sociais num contexto marcado pela mercantilização dos bens culturais, sinalizando que certas práticas estéticas saberiam gerar fissuras que escapariam às determinações do mercado, subvertendo suas regras de consumo a partir de poéticas desobedientes que tramam afetos e efeitos incalculáveis.

Estendendo a reflexão aos desafios que encontramos no cinema de ficção contemporâneo, podemos nos aproximar de dois procedimentos narrativos pelos quais a comédia e a farsa, em menor ou maior grau, construirão seus enunciados: a ironia e a sátira.

1.2 Ironia e sátira como modos de representação

Antes de adentrarmos nas especificidades dos procedimentos de ironia e sátira, convém uma breve aclaração sobre o conceito de gênero dramático³ que aqui utilizaremos ao nos referirmos à comédia e à farsa.

No cinema, é comum considerarmos a classificação genérica como a que concerne aos populares “gêneros cinematográficos”: as dezenas de subdivisões de convenções estilísticas, de índole iconográfica ou comercial. No entanto, elas podem ser subordinadas a uma categorização mais ampla orientada pela estrutura do enredo – esta que, aqui, mais nos interessa. A taxonomia a qual faremos referência é a que se apropria do termo “gênero dramático” quanto à tipificação do enredo: tragédia, melodrama, drama, comédia e farsa (LETWIN, STOCKDALE, 2008). Estabelecido este leque, passemos a uma breve definição da comédia e da farsa – gêneros em que se inscrevem e se inter-relacionam nossos objetos de estudo.

Podemos remontar a raiz do gênero cômico ao drama satírico na tragédia ática grega, especificamente representado como a quarta obra das tetralogias trágicas, a que fechava o espetáculo teatral⁴. À diferença das tragédias, o drama satírico não tratava de referências mitológicas históricas, e sim de uma contemporaneidade latente, onde seus enredos refletiam e perfilavam uma espécie de crítica satírica do cotidiano, isto é, dos costumes, da vida simples e ordinária do cotidiano da polis, em especial dos cidadãos fora dos ideais de conduta definidos. Tais personagens, marcados por frustrações de pequenos desejos, poderiam ser levados a atitudes equivocadas, desvios morais e a vícios próprios ao humano – e impróprios aos heróis – portanto, passíveis de crítica satírica.

Como características que perdurariam ao longo da trajetória do gênero⁵, o

³ Para um melhor entendimento da teoria dos gêneros e da história dos gêneros, ver: ALTMAN, 2000.

⁴ Para um melhor entendimento sobre a tragédia ática grega, ver: LESKY, 1996.

⁵ “La identificación de los géneros dramáticos es indispensable para observar críticamente las diferentes maneras como un elemento cultural transita en tiempo y espacio, se adecua, se transforma y se interpreta según las necesidades propias de un período o de una cultura” (CALVO, 2007, p.24).

drama satírico lega ao gênero cômico um relato realista e moralizante, de estrutura fechada, conclusiva e ancorada no sistema dramático aristotélico, atento aos princípios da causalidade da ação dramática, com pouco espaço para dispositivos de distanciamento crítico que venham a interromper a “ilusão de ficção”. Conformando traços arquetípicos e anti-heróicos, os personagens da comédia costumam ser pouco complexos e de fácil identificação para o espectador. Suas motivações têm origem em interesses imediatos, detonando objetivos aos que se opõem conflitos contornáveis, mas que se tornam ironicamente árdus por toda sorte de obstáculos, peripécias, complicações e equívocos ao longo da trama. O desenlace da comédia não demanda ao personagem cômico a necessidade de conformar arcos dramáticos transcendentais ou mesmo transformadores para a sua própria experiência.

A farsa, por sua vez, é um gênero marcado pela hiperbolização da “realidade cômica” em direção à suspensão do próprio sentido dessa realidade, ou seja, perfila um movimento que faz uso constante de processos de simbolizações e alegorias que a aproximam de uma “realidade alterna”, com algum sentido de loucura ou absurdo que satiriza a realidade oculta aludida. A farsa, portanto, é marcada por procedimentos irônicos e satíricos que marcam as ações de seus personagens e as representações de seus entornos. À diferença da comédia, que promove a identificação do espectador com o personagem, a farsa busca o seu distanciamento, induzindo a um esvaziamento emocional⁶ que habilita o espectador a não reter “compromissos morais ou ideológicos” com o personagem, libertando assim o riso e o escárnio ridicularizador.

A estrutura da farsa questiona a finalidade e a coerência do sistema dramático clássico, conformando estruturas mais episódicas, sem apreço pela relação causal aristotélica – e, portanto, permeada por desígnios azarosos e casuais, exteriores à trama. Os personagens-tipos da farsa são deliberadamente unidimensionais, com tendência à caricatura mais acentuada do que na comédia. Personagens farsescos são motivados por objetivos aparentemente absurdos ou

⁶ Para um melhor entendimento dos mecanismos de emoção na experiência fílmica abordada pela teoria psicanalítica, ver: ZUMALDE, 2011.

grotescos pelos quais realizam jornadas desmedidas e incoseqüentes, conformando relatos marcados por uma

comicidad exagerada, la caricatura agresiva, la crueldad verbal y física, la extravagancia, los excesos, la inmoralidad, los sucesos escénicos contra toda lógica y razón y la expresión obscena (CALVO, 2007, p.183).

No entanto, convém ressaltar que os gêneros dramáticos não são blocos monolíticos de procedimentos narrativos; pelo contrário, apesar de poderem ser identificados com um tom dominante, os gêneros são suscetíveis a inclinações e hibridações *inter-genéricas*. No caso da comédia e da farsa estas hibridações podem ocorrer com frequência, colocando em questão a separação tácita e algo artificial entre os dois gêneros. Neste sentido, os processos de simbolização da farsa podem ser considerados *supra-genéricos*, isto é, como modos narrativos que podem estar presentes em outros gêneros, o que faria da farsa um procedimento mais suscetível a reproduzir-se mediante “variações tonais” do que configurar, ela propriamente, um gênero estável.

Assim, a relação entre a farsa e os demais gêneros seria comparável à relação da palavra com a metáfora, onde farsa e metáfora conformam metalinguagens que permitem a ampliação de seus significados ou as associações com outros significados (ALATORRE, 1999).

La metáfora trabaja sustitivamente con ciertos mecanismos de desplazamiento del sentido primero, hacia formas de analogía y traducción. Son los desplazamientos y sustituciones de la metáfora los que permiten que triunfe lo figurado sobre lo literal. Gracias a este triunfo simbólico, la metáfora y las metaforizaciones evocan una transgresión del sistema social que modifica la relación imaginaria que mantienen los sujetos con la tropología del orden fijada por el poder, sin necesidad de que se modifiquen radicalmente los datos de realidad que condicionan los límites de lo posible (RICHARD, 2009, p.109).

A partir especificamente da linguagem cinematográfica, o efeito metafórico

pode ser gerado da sucessão de imagens que produzem um sentido que “ultrapassa” o sentido literal. É a associação mais ou menos estreita de imagens que rompem o estrito continuum narrativo que cria uma configuração metafórica. (...) Metáforas e redes metafóricas são detectáveis

por intermédio da repetição, de formas de insistência (primeiros planos, planos longos, ângulos insólitos) ou de amplificação (deformações visuais, aumentos, efeitos sonoros, etc.), do grau maior ou menor de incongruência desta ou daquela imagem com relação à norma narrativo-realista (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p.61).

Outra contribuição importante para o entendimento das inter-relações entre modalidades narrativas é a que faz Northrop Frye. Em sua crítica arquetípica, Frye propõe a consideração do termo “*mythos*” - ou “conjunto de enredos genéricos” na classificação de quatro categorias narrativas: o cômico, o romanesco, o trágico, e o irônico/satírico (FRYE, 1973). Como a categorização de Frye responde aos paradigmas arquetípicos de enredo, este modelo nos parece válido por sua atinada correspondência argumental com os enredos-tipos dos gêneros dramáticos cinematográficos, podendo fornecer-nos, por exemplo, dados relevantes da relação do *mythos* da comédia com o *mythos* da ironia e sátira (farsa).

Para Frye, a principal distinção entre ironia e sátira é que a sátira seria a ironia militante: suas normas morais são relativamente claras, aceitando critérios de acordo com os quais são medidos o grotesco e o absurdo. Enquanto a ironia é coerente com altos graus de realismo do conteúdo, a sátira requer pelo menos uma fantasia mínima, um conteúdo que o leitor reconhece como grotesco, e pelo menos um padrão moral implícito, sendo o último essencial numa atitude combativa. Neste sentido, duas coisas seriam essenciais ao desempenho satírico: a graça ou o humor, baseados na fantasia ou num senso de grotesco ou absurdo; e uma destinação latente ao ataque. No entanto, o ataque sem humor, ou pura denúncia, formaria um dos limites da sátira. O humor como ataque

funda-se na convenção. O mundo do humor é um mundo rigidamente estilizado (...) o humor de pura fantasia, o outro limite da sátira, pertence à estória romanesca, embora seja desajeitado nesta, pois o humor percebe o inconveniente, e as convenções da estória romanesca são idealizadas. A maior parte da fantasia é recuada para a sátira por uma poderosa ressaca amiúde chamada alegoria, que pode ser descrita como a referência implícita à experiência na percepção do inconveniente (FRYE, 1973, p.221).

Ao analisar a obra de Frye, Robert Denham (2010) elabora dois modelos que sintetizam as inter-relações entre os enredos genéricos propostas pelo autor:

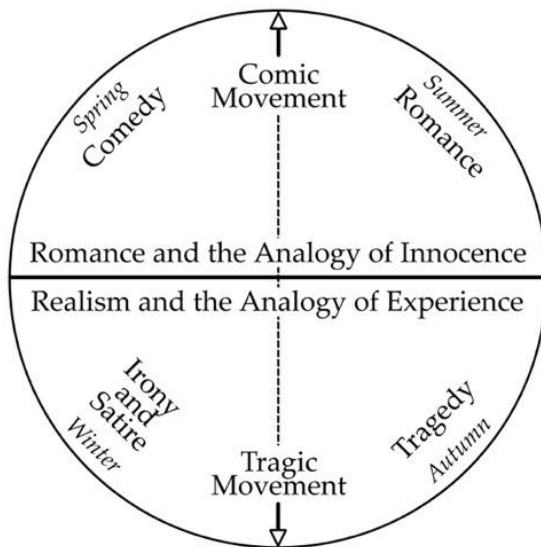


Figura 1:

Padrão cíclico e dialético dos 4 mythoi

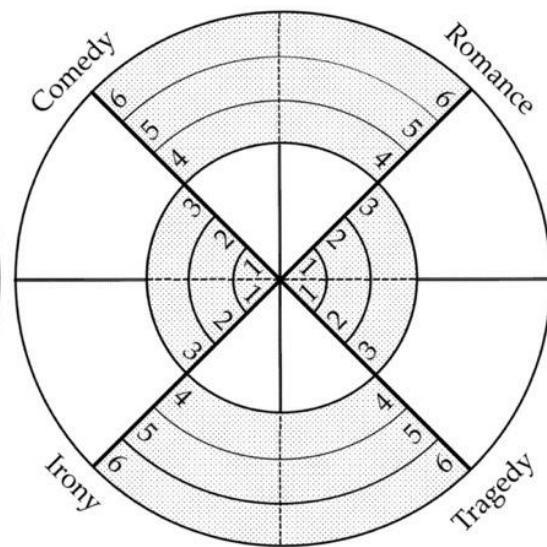


Figura 2:

Relações paralelas entre as fases dos 4 mythoi

[Fonte: DENHAM, R.D. 2010]

Pela transposição que aqui imprimimos aos modelos de Denham à luz dos gêneros dramáticos cinematográficos, as categorias “*Irony and Satire*” (fig.1) e “*Irony*” (fig.2) podem ser entendidas como “FARSA” a partir da reconhecibilidade dos componentes irônicos e satíricos sinalizados por Frye em sua taxonomia. Da mesma forma, “*Romance*” (figs. 1 e 2) pode ser transposta para o marco genérico dramático como “DRAMA” (ao tender à comédia) e “MELODRAMA” (ao tender à tragédia).

Através de um corte horizontal (figura 1), Denham divide os conjuntos arquetípicos de Frye entre os que aspirariam à “inocência” – através de analogias idealistas (comédia e drama, em nossa transposição genérica); e aqueles ancorados na experiência (melodrama, tragédia e farsa, em nossa transposição) – através de analogias empíricas. Podemos complementar ainda mais esse modelo aproximando-o das reflexões de Calvo (2007), para quem os gêneros do eixo norte (comédia e drama) tendem a enredos que induziriam a audiência a uma experiência moralizante; enquanto os gêneros do eixo sul (melodrama, tragédia e farsa) tendem a enredos de indução da experiência catártica. Esse aspecto torna-se particularmente importante no âmbito de nossa pesquisa ao proporcionar uma diferenciação fundamental entre a comédia e a farsa, onde a comédia se apresenta como potencialmente conservadora, ao passo em que a farsa seria potencialmente transgressora.

Retomando o conceito de hibridações inter-genéricas (figura 2), para cada conjunto de enredos Frye sinaliza a ocorrência de seis modos, ou seis “fases arquetípicas”, onde três fases tendem ao *mythos* anterior, e as outras três ao *mythos* posterior. Ante o marco específico de nossa pesquisa, nos ateremos aqui apenas às correspondências entre a comédia e a farsa – ou, para usar os próprios termos de Frye, entre o *mythos* da comédia e o *mythos* da ironia e sátira – enquanto categorias narrativas contíguas. Teríamos então a ocorrência de três fases da comédia com inclinações irônicas; e três fases da sátira com inclinações cômicas.

A primeira fase da comédia, a *comédia irônica*, “é, naturalmente, aquela em que uma sociedade cômica triunfa ou permanece invicta” (FRYE, 1973, p.177), isto é, onde “as práticas do mundo” em questão, sob uma representação realista⁷, terminam prevalecendo. O herói cômico, geralmente um obstrutor e/ou um obsessivo, beira constantemente a sua própria ruína, sendo flanqueado pela catástrofe até que a ação dramática seja invertida e a ameaça de turno afastada temporariamente.

A segunda fase da comédia, a *comédia quixotesca*,

é uma comédia na qual o herói não transforma uma sociedade cômica, mas simplesmente escapa ou foge dela, deixando-lhe a estrutura como antes. Obtém-se uma ironia mais complexa, nesta fase, quando uma sociedade é construída junto ou em torno de um herói, mas não se demonstra suficientemente real ou vigorosa para impor-se. Nessa situação, o próprio herói é usualmente, pelo menos em parte, um excêntrico cômico ou trânsfuga mental, e temos ou a ilusão do herói contrariada por uma realidade superior, ou um choque de duas ilusões (FRYE, 1973, p.179).

⁷ “Quanto mais irônica a comédia, tanto mais absurda a sociedade, e uma sociedade absurda pode ser condenada por uma personagem, ou pelo menos contrastada com essa personagem, que podemos denominar o homem franco, advogado sincero de um tipo de regra moral que tem a simpatia da audiência (...) tal personagem é apropriada quando o tom é bastante irônico para confundir a audiência quanto ao seu senso da norma social: corresponde em grosso ao coro da tragédia, que está nela por motivo semelhante. Quando o tom se intensifica do irônico para o mordaz, o homem franco pode tornar-se um descontente, capaz de ser moralmente superior a sua sociedade, mas que pode também estar muito motivado pela inveja para ser muito mais do que outro aspecto do mal de sua sociedade” (FRYE, 1973, p.176).

Na terceira fase da comédia, a *comédia normal*, a sociedade cômica é finalmente alterada, fazendo com que o herói cômico, aqui muito mais ambivalente, ceda, se adapte ou comece a se transformar na mesma direção das novas normas morais estabelecidas. “A ação da comédia move-se da lei para a liberdade. Na lei há um elemento de sujeição ritual que é abolido, e um elemento de hábito ou convenção que é satisfeito” (FRYE, 1973, p.181).

Na primeira fase da sátira, a *sátira cômica*, não há deslocamento da sociedade cômica – tal qual se observa na comédia irônica, sua fase correlata. É uma sátira onde se apresenta “um mundo cheio de anomalias, injustiças, desatinos e crimes, e contudo é permanente e indeslocável” (FRYE, 1973, p.222). Há a predileção por um protagonista pragmático, movido por um senso comum, convencional, que não desconfia da lógica da convenção social e que segue os procedimentos para se manter em equilíbrio dentro das “práticas do mundo”, com uma atitude que o leva a adotar uma relação de cumplicidade ou tolerância, dentro de limites, com o contexto.

A segunda fase da sátira, a *sátira quixotesca*, traz como enredo arquetípico uma sátira na qual os valores das convenções sociais são objeto de escárnio. Esta sátira pode representar um “choque entre uma seleção de normas da experiência [concepção dogmática] e o sentimento de que a experiência é maior que qualquer conjunto de crenças sobre a vida [concepção pragmática]” (FRYE, 1973, p.225), onde se manifesta a defesa do pragmático sobre o dogmático. É uma sátira sobre sistemas de raciocínio e seus efeitos sociais. Segundo Frye, sempre que “outro mundo” surge nesta sátira, surge então como contrapartida irônica de nosso mundo, na inversão de padrões sociais admitidos. É o completamento do processo lógico do *reductio ad absurdum*, que se bem não se destina a manter o protagonista em cativo perpétuo, pelo menos almeja levá-lo ao ponto no qual pode escapar a um procedimento incorreto.

Na terceira fase da sátira, a *sátira farsesca* – ou, simplesmente, farsa – ocorreria o desprendimento do senso comum ordinário como critério. A farsa apresenta um tipo de fantasia que derruba associações costumeiras, impondo à vida comum uma substituição de perspectiva, lógica e coerente consigo mesma. Tais mudanças de perspectiva produzem “um grau inferior do sublime”, gerando um alto

teor de ridículo⁸. São frequentemente paródias ou adaptações de temas melodramáticos. Basta “uma leve mudança de perspectiva, um matiz diferente no colorido emocional, e a terra firme se torna então um horror intolerável” (FRYE, 1973, p.231).

Considerando a classificação proposta por Frye, onde a *sátira farsesca* aglutina em sua fase arquetípica um alto grau de procedimentos irônicos e satíricos, conceberemos como *procedimentos farsescos* os dois modos de representação mais emblemáticos da “modalidade” farsa⁸: a ironia e a sátira, procedimentos nucleares quanto às análises das sátiras políticas que aqui efetuiremos. Contudo, para além dessa taxonomia genérica reconhecidamente instável, consideramos que o mais importante para o âmbito desta pesquisa é a consideração da sátira e da ironia como procedimentos fundamentais que orientam os processos de significação e construção discursiva na comédia e na farsa.

1.3 A intertextualidade paródica como ato enunciativo

Se Frye aborda os enredos arquetípicos “externos” atravessados pelos procedimentos farsescos de narração, as contribuições de Linda Hutcheon nos aproximam das configurações “internas” pelas quais a ironia e a sátira atuam no nível do discurso. Hutcheon aborda as operações de ironia e sátira em sua teoria da paródia a partir da análise de questões ensejadas pela arte contemporânea.

Para os efeitos de nossa pesquisa, ao analisarmos duas obras cinematográficas que são atravessadas, em maior ou menor grau, por estratégias estéticas pós-modernas (como veremos mais adiante), as reflexões de Hutcheon se mostram valiosas. Ao teorizar sobre as práticas poéticas contemporâneas, onde a

⁸ Para Claudia Cecilia Alatorre, “la densidad de la farsa se produce porque entran en contacto varios significados, que se presentan ante el espectador simultáneamente; así, el espectador observa cómo un acto cualquiera reviste una serie de implicaciones que desnudan a la realidad. Estas son las fuentes que producen el tono grotesco (propio de la farsa en general), es decir, el espectador está sujeto a un trabajo de codificación-decodificación vertiginoso y, al mismo tiempo, al descubrir la ‘desnudez’ de algo, el acto infraganti de tal desnudez provoca risa, la carcajada liberadora de lo reprimido” (ALATORRE, 1999, p.112).

paródia conforma uma estratégia estética fundamental, Hutcheon busca elucidar os nexos e os paradoxos da intertextualidade paródica a partir das relações de ironia e sátira estabelecidas com o texto ou o contexto parodiado.

Uma diferença basilar entre paródia e sátira, segundo Hutcheon, é que a paródia é uma forma “intramural” com normas estéticas, enquanto as normas “extramurais” da sátira são sempre sociais ou morais. Neste sentido, a paródia é uma alusão intertextual⁹ (no sentido em que o texto “alvo” da paródia é sempre outra obra de arte ou, de forma mais geral, outra forma de discurso codificado ou um conjunto de convenções estilísticas) através de uma estrutura de sobreposição de contextos, caracterizada por uma inversão irônica que nem sempre é satírica – ainda que a sátira se valha preferencialmente da paródia como veículo discursivo.

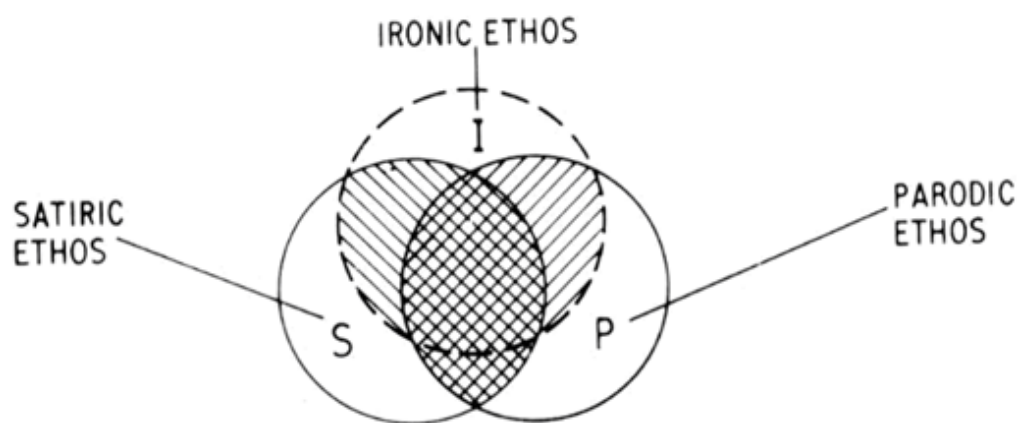


Figura 3:

Diagrama das inter-relações entre paródia, sátira e ironia

[Fonte: EVERETT, Y.U. 2004]

⁹ Jacques Aumont e Michel Marie recorrem ao pensamento de Julia Kristeva quando definem a intertextualidade como “un fenómeno que permite recordar que todo texto es el producto de los demás textos, de la absorción y la transformación de una multiplicidad de otros textos (...) epistemológicamente, el concepto [según Barthes] de intertexto es el que proporciona a la teoría del texto el espacio de lo social: es la totalidad del lenguaje anterior y contemporáneo invadiendo el texto, no según los senderos de una filiación localizable, de una imitación voluntaria, sino de una diseminación, imagen que, a su vez, asegura al texto, el estatuto de productividad y no de simple reproducción” (AUMONT, MARIE, 1990, p.251).

O diagrama de Hutcheon deve ser considerado na forma de três círculos sobrepostos e em constante movimento, variando as proporções da inclusão mútua em cada texto particular a ser analisado (EVERETT, 2004). O termo *ethos* utilizado por Hutcheon se refere à “reação intencionada inferida, motivada pelo texto”, sendo a resultante “da sobreposição do efeito codificado (tal como é desejado e pretendido pelo produtor do texto) e do efeito descodificado (tal como é obtido pelo descodificador)” (HUTCHEON, 1985, p.76).

Extramural, a sátira seria uma representação crítica, cômica, que geralmente envolve uma intenção desdenhosa, escarnecedora ou ridicularizadora, por vezes caricatural, de algum “estado de mundo”, como costumes, atitudes, tipos, estruturas sociais e políticas, entre tantos outros aspectos reconhecíveis de determinada realidade.

Intramural, a paródia é mais uma forma de auto-referencialidade e um modo de auto-reflexividade do que um verdadeiro paradigma de ficcionalidade; é a repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança, numa operação de transcontextualização que designa uma relação estrutural e funcional de revisão crítica, cujo âmbito intencional pode variar desde uma reverência lúdica e respeitosa (com gradações irônicas) a um ridículo mordaz (com gradações satíricas).

Observando que tanto a sátira como a paródia se utilizam da ironia como tropo, ou seja, como estratégia retórica, Hutcheon define duas funções da ironia: a função semântica, contrastante, onde a existência de um significante para dois significados assinala diferenças de sentido; e a função pragmática, avaliadora, que estabelece que os sinais de efeito irônico devam partir do próprio texto, de forma a permitir ao descodificador inferir a intenção avaliadora do codificador¹⁰.

Neste sentido, a paródia exige, tal qual a metáfora, que o “descodificador construa um segundo sentido através de interferências acerca de afirmações

¹⁰ Ambas as funções da ironia – inversão semântica e avaliação pragmática – lembra-nos Hutcheon, “estão implícitas na raiz grega, *eironeia*, que sugere dissimulação e interrogação: há uma divisão ou contraste de sentidos, e também um questionar, ou julgar” (HUTCHEON, 1985, p.73).

superficiais e complemente o primeiro plano com o conhecimento e reconhecimento de um contexto em fundo” (HUTCHEON, 1985, p.50). A sobreposição destes dois níveis de leitura, essa síntese bitextual, outorga à ironia e à paródia seus sentidos, exigindo que codificador e decodificador compartilhem não só os mesmos códigos, mas também o mesmo contexto enunciativo, o que estabelece os limites da paródia: os limites dados pela “reconhecibilidade”. Compreender, pois, o que constitui uma paródia é considerar então todo o ato enunciativo envolvido: considerar a produção e a recepção contextualizada dos textos, ou seja, “a situação do texto no mundo”.

A paródia historia, colocando a arte dentro da história da arte; a sua inclusão de todo o ato enunciativo, e a sua paradoxal transgressão autorizada de normas, permite certas considerações ideológicas. A sua interação com a sátira dá abertamente espaço para dimensões sociais acrescidas (...) mas a paródia implica, também, outro tipo de conexão “mundana”. O fato de se apropriar do passado, da História, o questionar do contemporâneo, “referenciando-o” com um conjunto de códigos diferente, é uma forma de estabelecer continuidade que pode, em si mesma, ter implicações ideológicas (HUTCHEON, 1985, p.139).

As reflexões de Hutcheon sobre a paródia como estratégia estética encaminham nossa abordagem aos paradigmas do cinema contemporâneo em que nossos objetos de estudo se inserem. Parece-nos oportuno, a esta altura, reproduzir a definição de Lauro Zavala sobre o que o próprio autor concebe como “cinema pós-moderno”, estética cinematográfica inaugurada a partir dos anos 80:

Se trata, en suma, de un cine integrado a partir de fragmentos de otros códigos, de la resemantización de la cultura de masas y de la recirculación de elementos del cine clásico, todo lo cual ofrece al espectador la posibilidad de reconocer las referencias cruzadas, y a la vez interpretar la película a partir de sus referencias más personales. En el cine postmoderno, todo signo es un signo desplazado y a la vez reincidente. Las estrategias contemporáneas de vaciamiento de sentido generan textos cinematográficos cuya significación depende, cada vez en mayor medida, del contexto de lectura del espectador. Es por ello que actualmente ninguna lectura es privilegiada, y el canon estético es una hipótesis sujeta a la propia subjetividad, incluso cuando se estudia una película estructurada según la lógica de los códigos clásicos. En esta fragmentariedad parece radicar nuestra identidad colectiva. (ZAVALA, 2003, p.25)

Considerando-se a intertextualidade paródica como procedimento usual neste “cinema pós-moderno”, sua interdiscursividade (a relação irônica, retrospectiva e auto-referencial das convenções de gêneros e estilos) levaria o espectador contemporâneo a ser um observador de si mesmo e de suas formas de reconhecimento dos códigos morais e estéticos que estes filmes colocam em jogo¹¹. Segundo Zavala, seria mais freqüente encontrar a existência de olhares pós-modernos dirigidos aos textos do que encontrar textos propriamente pós-modernos. Portanto, se o enquadramento é o que determina a interpretação, “a narrativa contemporânea tende a propor um marco próprio para sua possível leitura” (ZAVALA, 2003, p.74).

Ainda sobre a intertextualidade fílmica e a intermedialidade¹², a alusão irônica ao passado (a “transgressão autorizada de normas” a qual se referia Hutcheon: subversão através da continuidade) é um dos procedimentos que diferenciam o gesto cinematográfico contemporâneo do gesto das vanguardas modernas, que buscavam a ruptura com as tradições cinematográficas precedentes. Segundo López Petzoldt, muitas estruturas argumentais do cinema contemporâneo se constroem de tal maneira que não dependem exclusivamente da capacidade dos espectadores em reconhecer obras, gêneros ou estilos específicos aludidos para funcionarem narrativamente. Ainda que, nestes casos, o efeito paródico seja anulado, o funcionamento híbrido do argumento - quase sempre apoiado na ampla

¹¹ “La cultura postmoderna consiste en una yuxtaposición de elementos que originalmente pertenecen a ambas tradiciones (clásica y moderna), y la existencia de este paradigma ha sido reconocida cuando surge a la discusión la dimensión política de quien interpreta los textos culturales, ya sea un lector, un espectador, un visitante, un escucha o un consumidor de signos de cualquier clase. La discusión sobre las políticas de la interpretación se encuentra en la médula de las discusiones sobre estética postmoderna” (ZAVALA, 2003, p.173).

¹² “Las referencias intertextuales del cine posmoderno de ninguna manera se restringen al ámbito cinematográfico, sino que también abordan elementos de diferentes contextos culturales y mediáticos a través de la intermedialidad, entendida como una forma de intertextualidad más amplia que abarca también la relación entre medios diferentes, en este caso, cuando un producto mediático particular – un filme – integra contenidos, formas y/o procedimientos semióticos característicos de otros medios o productos mediáticos” (LÓPEZ PETZOLDT, 2014, p.306).

reconhecibilidade da estrutura clássica - permitiria a um “espectador não tão cinéfilo” seguir acompanhando a narração superficialmente.

La característica de “codificación múltiple” de las películas posmodernas les confiere cierto atractivo comercial, en la medida en que estos filmes provocan – o simulan –, al menos superficialmente, el entretenimiento tradicional. Ese factor representa un respaldo económico nada depreciable que facilita en cierto modo la difusión de las películas posmodernas en los mercados comerciales de distribución. Desde el punto de vista de la recepción, la codificación múltiple satisface las expectativas de un modelo de “espectador institucional”, así como también desafía al mismo tiempo las exigencias de otros espectadores cinéfilos (LÓPEZ PETZOLDT, 2014, p.305-306).

As considerações sobre o cinema contemporâneo e as reflexões sobre os paradoxos da arte política apontam, portanto, para o lugar da ficção do sujeito como potência política.

O problema não é opor a realidade a suas aparências. É construir outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos *espaços-temporais*, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados. Essa criação é trabalho da ficção, que não consiste em contar histórias, e sim em estabelecer novas relações entre as palavras e as formas visíveis, um então e um agora. (...) O problema não é saber se o real pode ser colocado em imagens e em ficção, o problema é saber de que modo ele é colocado, e que tipo de sentido comum é costurado por tal ou qual ficção, pela construção de tal ou qual imagem. O problema é saber que tipo de humanos nos mostra a imagem e a que tipo de humanos está destinada; que tipo de olhar e que tipo de consideração são criados por essa ficção (RANCIÈRE, 2014, p.99-100).

1.4 Caminhos metodológicos

Antes então de passarmos às abordagens das ficções construídas pelos filmes “Juan de los Muertos” (Cuba, 2011) e “La Dictadura Perfecta” (México, 2014), dediquemo-nos a uma breve abordagem, segundo distintos autores, sobre questões gerais ligadas à análise fílmica, procedimento metodológico que consideramos central em nossa pesquisa.

Mientras la crítica se pregunta por el valor de una película (aplicando un criterio estético o ideológico), en cambio el análisis se pregunta por lo que determina la especificidad de cada película particular (aplicando una o varias categorías teóricas a una dimensión o un fragmento de esa película). El análisis cinematográfico es la actividad que se realiza siguiendo un método sistemático de interpretación que parte de un proceso de fragmentación y que está apoyado en la teoría cinematográfica (ZAVALA, 2003, p.8).

Partindo do conceito de “comentário textual fílmico” como um conjunto interpretativo das operações do analista sobre o texto, Carmona busca diferenciá-lo da crítica e da teoria cinematográfica em alguns pontos fundamentais.

La crítica busca informar de las características del film, evaluar sus resultados de acuerdo con un cierto criterio de valoración, y de ese modo, promover o bien desaconsejar su difusión y consumo (...) lo que distingue un comentario de una crítica no es una cuestión estructural, sino pragmática: un comentario es una crítica no sometida ni al criterio de actualidad ni a las funciones institucionales de evaluar y/o promover. (...) A diferencia del comentario, la teoría pretende elaborar una reflexión amplia sobre el fenómeno cinematográfico en general o sobre el discurso fílmico en particular, es decir, parte, como el comentario, de los films concretos, pero no se reduce a ellos, y puede elegir determinados aspectos comunes a diferentes films o grupos de films con el fin de ofrecer unos principios rectores de índole general (CARMONA, 2010, p.56-58).

Neste sentido, a importância da teoria cinematográfica para o processo de reconhecimento analítico da experiência estética passa pela viabilização de uma sistematização da reflexão; a criação de modelos explicativos; o desenvolvimento de estratégias de análise; e a intersubjetivação de estruturas objetivas (ZAVALA, 2003). Com relação às estratégias de análise, se a análise fílmica não é a única ferramenta pela qual se poderia compreender um filme (AUMONT, MARIE, 1990), ela se mostra valiosa ao obrigar o analista a entrar em contato com a própria matéria fílmica (e não com a história que o filme conta ou com as avaliações produzidas pela crítica cinematográfica) no intuito de compreender, e apenas através dos elementos do filme, as intervenções que eles vão produzindo na construção de sentido da obra.

Em suma, podemos considerar o objeto-filme um aparato textual que fundamenta uma proposta de significação sobre uma estrutura narrativa moderada por um modelo dramático genérico. Este marco transversal de análise é o

procedimento metodológico pelo qual interpelaremos nossos objetos de estudo no capítulo 2. Por conseguinte, também entendemos que este objeto-filme produz um efeito particular sobre um determinado espectador em condições específicas de espectralidade¹³ (sociais, culturais, históricas). A estas perspectivas de leituras nos lançaremos mais adiante, no capítulo 3.

Um filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real (...) reflexo ou recusa, o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama, e é essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista: os sistemas de papéis ficcionais e sociais; os esquemas culturais que identificam os “lugares” na sociedade; a maneira pela qual aparecem a organização social, as hierarquias, as relações sociais; a maneira de conceber o tempo (individual, histórico, social). (...) Uma análise mais profunda conduziria a combinar o estudo dos fatos internos ao filme com informações externas sobre as condições de produção, o projeto, o contexto sócio-histórico de divulgação. Adaptado ou não a um projeto deliberado, o filme preenche uma função na sociedade que o produz: testemunha o real, tenta agir nas representações e mentalidades, regula as tensões ou faz com que sejam esquecidas (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p.52-55).

Antes de proceder aos instrumentos próprios à análise textual, convém ao analista determinar que tipo de leitura pretende-se praticar entre a multiplicidade de leituras que o objeto oferece. É isso que determinará ao analista os eixos de análise e o enquadramento mais adequado para a execução da leitura, seja focalizando o filme inteiro, seja focalizando este(s) ou aquele(s) fragmento(s) ou aspecto(s) – com a ressalva de que qualquer análise parcial, metonímica, esteja inscrita numa perspectiva abarcadora da obra e dela seja suficientemente representativa. Neste

¹³ “Los horizontes de experiencias y expectativas del receptor son también parte de los elementos que determinan la construcción intertextual de sentido, y determinan los compromisos ético, estético y social que serán puestos en evidencia durante la interpretación. Desde la perspectiva de la intertextualidad, el texto no es únicamente el vehículo de una significación codificada de antemano, sino parte de una red de asociaciones que el lector produce en el momento de reconocer el texto” (ZAVALA, 2003, p.28).

caso, será o próprio objetivo da análise que determinará a seleção dos fragmentos mais produtivos do filme. A mesma lógica de eixos e enquadramentos se aplica a uma possível análise comparativa entre dois ou mais filmes.

En todos los enfoques del análisis textual, el análisis exhaustivo de un texto se ha considerado siempre una utopía, algo que se puede imaginar, pero que jamás podrá tener lugar en la realidad (...) en efecto, jamás se podrá terminar un análisis (“saturar” el texto-tutor). Por muy largo que sea el análisis, y aunque verse sobre un texto muy breve, jamás agotará su objetivo (...) en la práctica, este carácter interminable del análisis influye sobre todo en la elección del objeto analizado, su extensión, su situación en el film, etc. (AUMONT, MARIE, 1990, p.111).

Para os propósitos de nossa pesquisa, os critérios de análise fílmica foram estabelecidos a partir dos objetivos de nossas leituras: analisar os procedimentos narrativos pelos quais os filmes “Juan de los Muertos” e “La Dictadura Perfecta” conformam abordagens satíricas a determinados aspectos do universo político de suas sociedades. Para tanto, a análise das estratégias discursivas de sátira política das obras se dará dentro de um marco códico¹⁴ que observa a operação de dois componentes: os elementos de ironia e sátira; e os indícios de intertextualidade paródica do texto. Assim, nossa análise estará atravessada por dois eixos principais:

EIXO A: *análise da composição **farsesca*** – análise dos procedimentos farsescos de ironia e sátira que conformam o teor discursivo crítico inferido;

EIXO B: *análise da composição **paródica*** – análise dos indícios de intertextualidade e/ou intermedialidade que estabeleçam relações paródicas a outros textos cinematográficos e artísticos e/ou a contextos midiáticos.

¹⁴ Sobre a noção de “código”: “Permite describir la multiplicidad de los niveles de significación existentes en el ‘lenguaje cinematográfico’. La noción de código permite examinar, en un film concreto, tanto el papel de los fenómenos generales comunes a la mayor parte de los films, como los fenómenos cinematográficos más localizados y determinaciones culturales externas al film y fundamentalmente variables. De gran operatividad analítica gracias a su generalidad, la noción de código se presenta en su conjunto, y en el dominio filmológico, como el concepto estructuralista por excelencia” (AUMONT, MARIE, 1990, p.99-100).

Com relação à amostragem da análise que empreenderemos aos textos, utilizaremos o critério da estrutura dramática aristotélica para selecionar, nas duas obras, as seis sequências fundamentais que sustentam as narrativas, a saber:

1º ato – Sequência “1”: *sequência de apresentação (temática/prólogo)*;

1º ato – Sequência “2”: *sequência de detonação de conflito (detonante)*;

2º ato – Sequência “3”: *sequência de determinação de objetivo (1ro ponto de virada)*;

2º ato – Sequência “4”: *sequência de complicação de conflito (revés dramático)*;

3º ato – Sequência “5”: *sequência de resolução de conflito (2do ponto de virada)*;

3º ato – Sequência “6”: *sequência de desenlace (clímax/epílogo)*;

Ao abordar estas sequências específicas a partir do marco códico estabelecido efetuaremos, em um primeiro momento, leituras transversais que nos permitam analisar as peculiaridades e as diferenças das estratégias narrativas e procedimentos discursivos dos dois filmes no que tangem à sátira política. Em um segundo momento, nosso enquadramento buscará a consideração da totalidade das obras enquanto artefatos culturais sob a perspectiva de seus contextos específicos.

CAPÍTULO 2. AS SÁTIRAS DA POLÍTICA: LEITURAS TRANSVERSAIS

2.1 Juan de los Muertos



Figura 4 - poster: Juan de los Muertos (fonte: IMDB)

2.1.1 Primeiro ato

SEQUÊNCIA “1”: *sequência de apresentação (temática/prólogo)*;

[decupagem/análise textual em anexo: pg. 99]

Descrição argumental da sequência: Em uma balsa improvisada sobre as águas que banham a costa urbana de Havana, os amigos Juan e Lázaro pescam e conversam distraidamente sobre a possibilidade de migração quando, de repente, físgam um zumbi cadavérico que emerge do mar. Apavorados com a aparição do morto-vivo, os dois fazem um pacto de silêncio e se afastam remando na direção da cidade.

“Este es el paraíso, y nada lo va a cambiar” [cena 1, plano 7b]

Tratando-se de uma cena de apresentação de personagens, inúmeros indícios emergem aqui sobre a composição psicológica, ideológica e sociológica do protagonista, Juan: um cubano de meia-idade, simples e comum, apresentado a partir de atributos cotidianos ordinários, anti-heróicos, alinhados com os princípios do personagem cômico. Na imagem que abre o filme, vemos Juan aparentemente desacordado, sobre uma precária balsa no meio do mar [cena 1, plano 1a].



Figura 5 (imagem de “Juan de los Muertos” – cena 1, plano 1a)

A potencialidade trágica da cena, possivelmente inferida pelo espectador quanto à memória coletiva do êxodo de Mariel, da crise dos balseiros e das ondas de emigração cubana a partir dos anos oitenta¹⁵ é relativizada quando, dois planos depois [1b], Juan acorda de sobressalto ao sentir Lázaro retornar à balsa e entendemos que eles não são imigrantes, e sim pescadores [3, 4a]. O componente irônico se dá, portanto, pela possível inversão de expectativas sobre a cena, resignificando a perspectiva histórica e habilitando o espectador ao marco genérico do relato, prenunciando o movimento circular do trágico ao cômico que pautará todo o *ethos* do filme.

Na cena, não podemos saber de entrada se Juan e Lázaro pescam por ofício, por subsistência ou por lazer, criando uma zona ambígua entre o trabalho e o ócio, ambiguidade que permeia o estereótipo das relações laborais na sociedade cubana e que pode ser satiricamente inferida pelo espectador. Na cena, a hierarquia estabelecida entre Juan e Lázaro se faz evidente a partir da liderança verborrágica de Juan, sempre muito articulado em seus discursos, cuja retórica alude a um tom informal de triunfo oficialista, ao mesmo tempo em que mascara uma relação de exploração de trabalho, pois é Lázaro quem pesca enquanto Juan aparentemente descansa, tomando rum e passando o tempo com seu nostálgico proselitismo retórico. O comportamento de Juan que induz sua identificação a uma figura de liderança, ainda que destituído de qualquer poder político, é o primeiro traço de uma mordaz sátira política que o filme lança mão.

Questionado por Lázaro [5b], Juan rejeita a ideia de emigrar de Cuba ao se definir, com empáfia heróica, como um “sobrevivente” a determinados períodos traumáticos na história recente da sociedade cubana [6c, 5c, 6d, 4b]: “Mariel” (crise migratória de 1980); “Angola” (conflito armado nos anos 80 em que soldados cubanos auxiliaram as tropas do MPLA); o “período especial” (estado de calamidade pública decretado nos anos 90 em função do colapso econômico provocado pela queda do

¹⁵ O êxodo de Mariel, em 1980, é referido como pertencente à terceira onda de migração cubana, a dos “*marielitos*”. Estima-se que pelo porto de Mariel emigraram mais de 120.000 cubanos. A crise dos balseiros corresponde à crise de migratória de 1994, dentro da quarta onda de migração, já no marco do colapso econômico pós-soviético do “*período especial*” (PEDRAZA, 2007).

bloco socialista); e “essa coisa aí que veio depois” (a imprecisa situação contemporânea do país no marco das reformas do programa de “atualização do modelo econômico”¹⁶ a partir de 2011). O orgulho que Juan sustenta ao ter sobrevivido a estes episódios confirma a invertida retórica triunfalista de uma determinada perspectiva histórica, em outro indício de sátira política que não é realizada pelo personagem, e sim induzida através do personagem - e que só pode ser concluída como ato enunciativo a partir de uma leitura específica da cena pelo espectador.

Neste sentido, a ironia tragicômica de Juan reside em sua figura comum politicamente conservadora [7b: “*este es el paraíso y nada lo va a cambiar*”] dentro uma sociedade de retórica revolucionária. A atitude resignada e não-combativa de Juan [6e: “*mira, ya va mejorando la suerte*”] representa satiricamente a defasagem entre a práxis e o discurso da revolução cubana que pauta o eixo discursivo do filme.

Não à toa será neste mesmo plano [7b] que o tom da cena modula, por primeira vez, de um tom realista para um tom absurdo - e é aqui onde se imprime uma primeira inclinação de gênero farsesco ao relato: eles aparentemente pescam um cadáver que logo resulta ser um morto-vivo [8c]. Assustado, Lázaro atinge o zumbi com seu arpão [10], que volta a submergir desfalecido [11]. Juan e Lázaro fazem um pacto de silêncio, receosos de possíveis desdobramentos, autocensurando-se [12]. No mar, Juan e Lázaro estão à margem - e só então no último plano da cena [13] a cidade de Havana surge no horizonte: é aqui quando os dois amigos, ironicamente, remam de volta na direção do *malecón habanero*, numa rota reversa à histórica rota de emigração do país - já aludida anteriormente na própria cena, tornando explícita a inversão irônica.

¹⁶ Assim se introduz o documento oficial “*Conceptualización del modelo económico y social cubano de desarrollo socialista*” atualizado em julho de 2017 pelo governo cubano: “*El modelo económico define y sustenta las pautas esenciales que fundamentan los objetivos de las acciones prácticas en estas esferas, de acuerdo con la evolución histórica y las condiciones contemporáneas en que tiene lugar la construcción del socialismo en nuestro país, preservando sus finalidades estratégicas.*” O documento pode ser obtido na página do jornal Granma, órgão oficial do comitê central do Partido Comunista de Cuba: <www.granma.cu>

“¿Está muerto?” [cena 1, plano 7c]

Procedimento essencial para a sátira de *Juan de los Muertos* é a utilização da intertextualidade paródica como suporte narrativo – e é aqui onde a obra assume a sua inscrição essencialmente “pós-moderna”, se considerarmos a apropriação do termo proposta por Zavala. O filme estabelece uma relação paródica com os cânones de um conhecido gênero cinematográfico, os filmes de terror zumbi que têm em *Night of the Living Dead* (1968), de George Romero, um importante marco; e, de maneira mais específica, com o subgênero derivado das comédias zumbis (que por si já conformam apropriações paródicas), como *Shaun of the Dead* (2004), de Edgar Wright. O próprio título em inglês de *Juan de los Muertos*, “*Juan of the Dead*”, explicita a relação intertextual paródica entre o filme e seus referentes cinematográficos.

Juan de los Muertos, portanto, conforma uma paródia satírica onde os próprios códigos genéricos aludidos são constantemente satirizados. Ao mesmo tempo, conforma uma sátira paródica no sentido de que a sátira, em *Juan de los Muertos*, não é apenas intramural (estética), como também extramural (social, moral e política), e onde a paródia é utilizada como veículo para a sátira da sociedade cubana contemporânea.



Figura 6 (imagem de “*Juan de los Muertos*” – cena 1, plano 7e)

A apropriação paródica operada por Juan de los Muertos traz sua especificidade cubana (transcontextualização) através de códigos narrativos específicos. Na sequência em questão o som é majoritariamente diegético, mas as acentuações pontuais dos efeitos sonoros enfatizam os momentos de susto - típicos do gênero de terror - em tudo o que seja relacionado à água, estabelecendo uma zona de suspense que indica o fundo do mar, ou o oculto, como possível zona de irrupção à normalidade da superfície.

No entanto, a trilha sonora que antecede a sequência de créditos é prenunciada nos dois últimos planos [cena 1, planos 12, 13], promovendo uma ruptura irônica com os códigos do gênero de terror: a música que emerge é um *fusion* cubano contemporâneo (jazz com salsa), alegre e vivo, que não incita nenhum tipo de tensão aterrorizante, e sim um efeito tranquilizador, em contraste com a resolução dramática da cena (a aparição de um cadáver). Essa operação paródica (repetição com diferença) localiza e torna específica a transcontextualização do gênero, podendo conformar o comentário de que nenhum terror, ou nenhuma crise, é solene o suficiente para abalar a normalidade do “estado do mundo” da sociedade cubana, impelida à normalização ou ao menos à relativização e adaptação às circunstâncias.

SEQUÊNCIA “2”: *sequência de detonação de conflito (detonante)*;

[decupagem/análise textual em anexo: pg. 103]

Descrição argumental da sequência: Presentes a uma reunião do CDR (*Comité de Defensa de la Revolución*) para dissimular suas pequenas atividades delitivas na vizinhança, Juan e seus quatro companheiros de gangue do bairro presenciam o ataque de uma horda de zumbis que emanam da sede da entidade.

“¿Por qué siempre nos reunimos aquí?” [cena 12, plano 2a]

A dessacralização de símbolos e tradições sociais revolucionárias configura, em Juan de los Muertos, outro procedimento satírico constante, revelando pequenas práticas que sugerem a hipocrisia de certos costumes e, outra vez, acentuam a defasagem entre a retórica política institucional e sua corrupção moral na

práxis política cotidiana. Nesta sequência, dois símbolos da institucionalidade política cubana, o CDR¹⁷ e o hino nacional [cena 12, planos 1, 2a], têm suas solenidades contrapostas à verdadeira intenção pela qual Juan e seu grupo assistem à reunião: dissimular suas atividades delitivas [4a, 5a] através da imagem pública de bons cidadãos e vigilantes revolucionários.

Aqui, a ironia versa sobre personagens que depredam o Estado ao mesmo tempo em que participam de uma instituição que zela pelo Estado, mas o caráter de subsistência econômica de seus delitos termina por relativizar o desvio moral com um permissivo viés cômico. Há também uma inversão irônica quanto às “normas de conduta”, quando um dos personagens, *La China*, é repreendida por Juan e seus pares por praticar furtos no próprio bairro, tornando subjetivas e hipócritas as relações de autoridade e vigilância, desvelando a hipocrisia e a dupla moral da sociedade [2c].



Figura 7 (imagem de “Juan de los Muertos” – cena 12, plano 2a)

¹⁷ CDR = *Comités de Defensa de la Revolución*. Assim o define a enciclopédia virtual cubana EcuRed: “organización de masas que tiene dentro de sus objetivos movilizar a todo el pueblo en las tareas de defensa de la Revolución y de las conquistas del socialismo, mediante el trabajo directo con las personas y las familias de la comunidad” <www.ecured.cu/Comités_de_Defensa_de_la_Revolución>

Com relação à dinâmica dramática, alguns indícios de procedimentos farsescos também se fazem presentes, como a resolução providencial do conflito externado por Juan [10], que no momento em que se pergunta como resolver aquelas suspeitas levantadas sobre os furtos no bairro, a solução aparece como um *deus ex machina*: o oportuno surgimento de um zumbi que ataca os vizinhos na reunião, deslocando a atenção geral, possibilitando a superação do obstáculo e o avanço da trama de maneira deliberadamente cínica. A falta de maiores reverberações do episódio no comportamento dos personagens é outro procedimento farsesco, onde a farsa não se ocupa de construir as consequências realistas dos acontecimentos, uma vez que opera no mínimo pragmático para fazer avançar o drama sem se importar com a verossimilhança do lastro emocional dos personagens – o que contribui para o esvaziamento emocional do mundo representado, descolando ainda mais o relato dos “parâmetros de realidade”, operação essencial à eficácia farsesca.

A sátira adquire um tom mais mordaz quando, de dentro da sede do CDR, um homem derruba a porta e avança sobre os vizinhos reunidos na calçada [18a]: trata-se do próprio presidente do CDR, ou seja, um representante indireto da classe política, agora infectado como um morto-vivo, que passa a atacar as pessoas. Encenada em estilo *gore*, essa parte da cena tem seu viés de sátira política deslocado a um segundo plano enquanto a paródia satírica ocupa a deliberada teatralidade da cena, em uma sátira ao próprio gênero cinematográfico.

“¡Que morir por la patria es vivir!” [cena 12, plano 2a]

Para além dos componentes paródicos já adiantados, outros elementos do gênero cinematográfico de terror zumbi continuam sendo sinalizados na sequência, indicando o texto de referência parodiado. A utilização expressiva do som é importante nesta sinalização, como as badaladas noturnas dos sinos [cena 12, planos 4d, 9b, 2d, 10] em uma função de deferência conservadora. Já as excessivas pontuações de efeitos sonoros que aludem ao suspense e ao terror dizem mais sobre o estilo do que sobre a função dramática a que aspiram na cena, em uma índole marcadamente pós-moderna. A exagerada presença de grunhidos e ruídos proferidos pelo zumbi no plano sonoro conforma uma paródia satírica do gênero (repetição com diferença), bem como a trilha *pop* de fundo, em ruptura com os códigos parodiados.

Também há referência paródica em uma fala da personagem *La China*, que repreende Juan por estar “desconectado da realidade” como a protagonista do filme *Alicia en el pueblo de Maravillas*, filme cubano de 1991 do cineasta Daniel Díaz Torres, também em gênero farsesco e que satirizava “a corrupção, a burocracia e outras terríveis ‘maravilhas’ arraigadas em Cuba” (VILLAÇA, 2010, p.373). O filme, polêmico por sua ácida e lúdica crítica durante o conturbado contexto da política governamental de *Rectificación de errores*¹⁸, dividiu críticos e escandalizou dirigentes, provocando mudanças no ICAIC (órgão estatal que ainda rege o cinema cubano) e terminando censurado, com circulação restrita no país. Aqui, a alusão a *Alicia en Juan de los Muertos* (que por sinal teve co-participação discreta do ICAIC na produção) conforma uma contundente sátira paródica por parte de Brugués, onde há certa deferência à obra de Díaz Torres e que faz coro a ela, ao satirizar as estruturas de regulamentação e controle das produções cinematográficas por parte do Estado que beirariam o absurdo burocrático como práxis de censura.

Na cena seguinte [cena 13, plano 1], imagens gravadas por um celular e que registram a detenção pela polícia do atacante da cena anterior, providencialmente não-identificado, são reproduzidas na televisão estatal. Com uma vibrante retórica oficialista, o âncora do telejornal atribui os “distúrbios isolados” a “grupúsculos de dissidentes financiados pelo governo norte-americano”, em mais um momento de sátira política das instituições do Estado. Além do componente extramural do discurso oficial, a postura do apresentador diante de uma antiquada produção televisiva é alvo de uma intermedialidade paródica satírica, intramural, quando também se ridiculariza

¹⁸ Assim explica o *Proceso de Rectificación de Errores y Tendencias Negativas* a enciclopédia virtual cubana EcuRed: “En la década de 1980 comienzan a darse cuenta de las insuficiencias y errores, algunos inherentes a los propios mecanismos internos de funcionamiento y otros derivados de la copia de elementos deformados del modelo Eurosoviético, tales como: serios errores en política económica y laboral, alta y excesiva centralización, marcada tendencia a la absolutización de los métodos administrativos de dirección, el burocratismo y el descontrol, el formalismo en la actividad política e ideológica, el triunfalismo, la ausencia de análisis objetivo-crítico en los medios de difusión masiva, el encerramiento del partido en su vida interna y otros fenómenos negativos. Todo esto origina el ‘proceso de rectificación’ que tiene lugar desde mediados de los años 80, el cual se manifiesta como solución de continuidad y etapa de la transición al socialismo en Cuba” <www.ecured.cu/Sistema_político_cubano>

a obsoleta televisão estatal, satirizando ao mesmo tempo sua aberta instrumentalização política e seu anacronismo estético.



Figura 8 (imagem de “Juan de los Muertos” – cena 13, plano 1)

2.1.2 Segundo ato

SEQUÊNCIA “3”: *sequência de determinação de objetivo (1ro ponto de virada)*;

[decupagem/análise textual em anexo: pg. 110]

Descrição argumental da sequência: Junto a Lázaro, Juan monta o plano de atuação do grupo de combate aos mortos vivos “Juan de los Muertos”. Do terraço onde vive em um precário edifício, num popular bairro de Havana, Juan atua como um comandante ao instruir militarmente seus vizinhos de bairro.

“Lo primero que tenemos que hacer es armarnos bien” [cena 33, plano 1]

Ao planejar a tática de seu grupo de combatentes, armando-se com objetos improvisados que encontra no terraço de casa, Juan rejeita o valor da solidariedade revolucionária sugerida por Lázaro e Camila por uma motivação mais

“afinada” aos novos tempos: eles irão cobrar pelos serviços [cena 33, planos 6, 12c]. Aqui, o procedimento satírico se fundamenta na transcontextualização, onde os valores revolucionários em si não são objeto de sátira, e sim as novas configurações capitalistas da sociedade que revelam a corrupção da antiga moral revolucionária [12b, 11c: “*somos cubanos, es lo que hacemos cuando se ponde mala la cosa*”]. Neste sentido, a sátira é apenas aparentemente dirigida aos “cidadãos de má conduta”, mas a ironia estende a crítica à paradoxal política de atualização do modelo econômico implementada a partir de 2010 pelo Estado cubano e suas lógicas incipientes, ou mesmo absurdas [7,8,9], através de um “empreendedorismo regulado” conhecido como *cuentapropismo*¹⁹ (trabalho por conta própria), marcado pelo excessivo controle por parte do governo das atividades econômicas autônomas permitidas aos cidadãos.

Na cena seguinte, tal qual um comandante, Juan improvisa um discurso militar a sua pequena tropa de vizinhos do bairro. Aqui, a sátira política dispensa o caráter ambíguo da ironia quando Juan alude diretamente [cena 34, planos 1a, 2a] às instruções de *Preparación para la Defensa*²⁰ – instância de preparação militar incluída na grade curricular do sistema cubano de educação – com uma ressalva satírica: “*solo que esta vez los malos no son los yankees, sino um enemigo real*” [1b]. A ressalva de Juan reforça a sátira da retórica oficial quanto à ameaça militar do imperialismo norte-americano, retórica já apresentada na sequência anterior, quando a nota oficial do governo atribuía os distúrbios a dissidentes financiados pelos Estados Unidos.

¹⁹ “Trabajo que no se encuentra subordinado a la administración de una entidad laboral, sino que asume los riesgos de la actividad que auto-practica en la forma que estime conveniente y apropiada, con los elementos y materia prima necesarios para su desempeño”.

<www.ecured.cu/Trabajador_por_cuenta_propia>

²⁰ “Asignatura que se imparte en Carreras de Enseñanza media y universitarias en Cuba donde el alumno adquiere el conocimiento y habilidades en cuanto a la preparación militar para salvaguardar y defender la Patria con la convicción de que ello constituye el más grande honor y deber supremo de cada cubano, apoyándose en sus motivaciones, preparación profesional y convicciones patrióticas e internacionalistas” <[www.ecured.cu/Preparación_para_la_Defensa_\(Disciplina_escolar\)](http://www.ecured.cu/Preparación_para_la_Defensa_(Disciplina_escolar))>



Figura 9 (imagem de “Juan de los Muertos” – cena 34, plano 2d)

Mais adiante, a sátira também é dirigida a outro componente do discurso revolucionário, quando Juan instrui Lázaro a cobrar “trinta pesos” de uma senhora de avançada idade em função do trabalho que eles, como um grupo de extermínio de zumbis, acabaram de lhe realizar: *“aquí no hay regalitos para nadie, ya somos bastante altruistas”* [13]. Altruísmo é um valor moral constantemente evocado no discurso revolucionário²¹, mas a observação de Juan relativiza o valor moral do altruísmo frente ao valor econômico dessa sociedade cubana transcontextualizada,

²¹ Com relação ao altruísmo, valor revolucionário presente em um dos mais conhecidos discursos de Fidel Castro, proferido em 01/05/2000, sobre o conceito de “Revolução”: *“Revolución es sentido del momento histórico; es cambiar todo lo que debe ser cambiado; es igualdad y libertad plenas; es ser tratado y tratar a los demás como seres humanos; es emanciparnos por nosotros mismos y con nuestros propios esfuerzos; es desafiar poderosas fuerzas dominantes dentro y fuera del ámbito social y nacional; es defender valores en los que se cree al precio de cualquier sacrificio; es modestia, desinterés, altruismo, solidaridad y heroísmo; es luchar con audacia, inteligencia y realismo; es no mentir jamás ni violar principios éticos; es convicción profunda de que no existe fuerza en el mundo capaz de aplastar la fuerza de la verdad y las ideas. Revolución es unidad, es independencia, es luchar por nuestros sueños de justicia para Cuba y para el mundo, que es la base de nuestro patriotismo, nuestro socialismo y nuestro internacionalismo”*. Uma transcrição completa deste discurso está disponível em <www.cuba.cu/gobierno/discursos/2000/esp/f010500e.html>

explicitada no próprio caráter capitalista da “nova empresa” de Juan, conformando mais um comentário irônico sobre a corrupção do ideário revolucionário à luz dos novos tempos – onde não se satiriza os valores em si, e sim o caráter precível destes valores na sociedade contemporânea.

“Ya somos bastante altruistas” [cena 34, plano 3f]

Durante os primeiros planos da sequência [cena 33, planos 2, 3a, 4a, 3b, 4b, 5, 6] há uma paródia dos códigos do subgênero cinematográfico dos filmes de artes marciais, altamente populares nos anos 70 e que já vinham sendo parodiados a partir dos anos 90. Nesta sequência de Juan de los Muertos, a paródia é satírica a partir das alusões intramurais aos elementos narrativos do gênero (os gestos coreografados dos personagens, os movimentos e angulações de câmera, os efeitos sonoros, a apresentação de armas brancas típicas do *kung fu* – um tchaco e uma espada – mescladas a objetos cubanos como um taco de beisebol e uma peixeira); enquanto a sátira é paródica na ridicularizadora inversão irônica dos tipos físicos que demonstram súbita e inverossímil habilidade nas artes marciais, como Juan e sua trupe, aparentemente despossuídos de quaisquer traços estereotípicos dos personagens do gênero.



Figura 10 (imagem de “Juan de los Muertos” – cena 33, plano 2)

Estes momentos em que os *ethos* paródico, satírico e irônico se sobrepõem conformam procedimentos altamente farsescos, afinados e coerentes com o tom geral do filme e seu registro “pós-moderno” - considerando o entendimento do termo proposto por Hutcheon. Quando inferido, o procedimento paródico garante ao espectador pelo menos uma camada de leitura do ato enunciativo – ato que pode ser ampliado se o espectador também inferir, na segunda camada, o procedimento satírico a partir do compartilhamento da especificidade do contexto abordado.

Na segunda cena da sequência [cena 34], onde Juan instrui os seus combatentes, também há sátira paródica do subgênero cinematográfico dos filmes de guerra, onde a utilização das convenções estilísticas do texto parodiado (a dinâmica de montagem ancorada no plano e contra-plano, os movimentos da figura de autoridade pelo quadro, a trilha sonora bélica) tem um alvo satírico de ordem extramural, isto é, de ordem social e moral, para além das convenções do gênero, como observado no eixo anterior.

SEQUÊNCIA “4”: *sequência de complicação de conflito (revés dramático)*;

[decupagem/análise textual em anexo: pg. 116]

Descrição argumental da sequência: Após um mês, apesar de a televisão estatal garantir que a situação do país regressou à normalidade, Juan e seus liderados observam, do terraço onde estão entrincheirados, a cidade em colapso com os mortos-vivos fora de controle. Quando vêem pela televisão o âncora do telejornal sendo atacado ao vivo por um zumbi, eles decidem fugir da ilha.

“*Todo ha vuelto a la normalidad*” [cena 54, plano 2]

A predileção por estruturas episódicas é uma característica do gênero farsesco. A elipse de um mês que abre esta sequência enseja uma ruptura no encadeamento de acontecimentos dramáticos, e se de um lado temos este aspecto formal da farsa, do outro o comentário textual inferido aponta para uma continuidade sem fim do estado de mundo em que se encontra Juan e a sociedade cubana através da naturalização do absurdo. Os personagens estão no mesmo ponto emocional e

dramático em que estavam antes da elipse, com os mesmos comportamentos, reforçando suas construções planas, sem arcos, elementos farsescos consideráveis.

O efeito satírico que dá lastro ao comentário textual inferido é a locução triunfalista de mais uma nota oficial do governo cubano, através do telejornal, dando conta de que tudo voltou à normalidade [cena 54, planos 1, 2], quando vemos em contraste o panorama desolador da cidade de Havana, com prédios em chamas e ruas tomadas por mortos-vivos famintos. A influência do discurso oficial é nítida em Lázaro, caracterizado como o mais revolucionário e ingênuo do grupo, que passa a identificar os mortos-vivos como “dissidentes” [9b] e veste uma camisa com o lema insurgente “venceremos”.

Outra característica farsesca é a decisão aparentemente arbitrária dos personagens, sem a devida construção progressiva ou contundente de suas motivações. É assim que, de maneira brusca, ao testemunhar o âncora do telejornal ser atacado ao vivo durante a transmissão, Juan anuncia ao grupo a mudança nos planos: eles vão finalmente abandonar o país.

“A Miami si no queda más remedio” [cena 54, plano 13b]

Um procedimento de sátira paródica nesta sequência é a alusão ao filme cubano *Memorias del Subdesarrollo*, de 1968, um dos filmes mais célebres do diretor Tomás Gutiérrez Alea. Em *Juan de los Muertos*, Camila olha do alto da sacada do edifício o cotidiano da cidade através de um telescópio – a mesma ação emblemática que caracterizava Sergio, o protagonista em crise de *Memorias del Subdesarrollo*.

No entanto, se Sergio refletia sobre os rumos do país enquanto observava Havana em plena transformação revolucionária, no rescaldo da efervescência cultural e da radicalização política de outubro de 1962 (no contexto beligerante da Crise dos Mísseis); aqui, cinquenta anos depois, tanto Juan como Camila observam, pelo mesmo telescópio, a cidade de Havana sob outro tipo de contexto – o contexto transfigurado da canibalização entre os mortos-vivos, uma sociedade em autofagia onde a utopia revolucionária de outros tempos parece ter dado lugar a uma alegoria distópica. Neste procedimento paródico, há uma clara homenagem ao filme de Alea, onde o que é satirizado não é a obra parodiada, e sim o vetor extramural de crítica

política a partir da transcontextualização paródica de um código específico, neste caso, um objeto de cena de um memorável clássico do cinema latino-americano.



Figura 11 (imagem de “Juan de los Muertos” – cena 54, plano 3a)



Figura 12 (imagem de “Memorias del Subdesarrollo”)

2.1.3 Terceiro ato

SEQUÊNCIA “5”: *sequência de resolução de conflito (2do ponto de virada)*;

[decupagem/análise textual em anexo: pg. 120]

Descrição argumental da sequência: Em um parque, Juan busca salvar uma criança da perseguição do pai, um militar agora convertido em um morto-vivo. Juan escapa com a criança na direção do *malecón habanero*, onde Lázaro, Camila e California os esperam em sua rota de fuga. Eles avançam com o veículo na direção do mar.

“Mi papá trató de morderme, pero me escapé” [cena 75b, plano 3c]

Um dos momentos mais marcantes de *Juan de los Muertos* é a referência ao episódio do resgate do menino Elián²², desfecho de uma disputa judicial entre Cuba e Estados Unidos no início do ano 2000. No caso real, Elián é resgatado da casa de familiares por forças policiais em Miami no cumprimento de uma ordem judicial que o reintegrava à guarda do pai, em Cuba. A foto que registra o momento do resgate do menino Elián correria o mundo. No filme de Brugués, um menino com os mesmos traços e idade de Elián à época é resgatado por Juan dos ataques de um pai convertido em colérico zumbi [cena 75b, plano 5b]. A correspondência dos gestos de ambas as cenas, as características físicas dos personagens e um possível *continuum* narrativo entre elas fazem a cena do filme sugerir o episódio histórico.

²² Um dos poucos sobreviventes do trágico naufrágio de um bote com imigrantes cubanos, no qual também havia falecido sua mãe, Elián González foi resgatado por pescadores na costa da Flórida e entregue à custódia temporária dos familiares maternos radicados em Miami. Em novembro de 1999, com apenas seis anos de idade, Elián se tornou alvo de uma disputa judicial entre os familiares maternos cubano-americanos e o pai, que requeria a guarda do filho e o seu retorno a Cuba. O caso rendeu tensões às relações diplomáticas e atraiu a atenção da mídia global. Em abril de 2000, uma decisão de um tribunal estadunidense reintegra a guarda do filho ao pai de Elián em Cuba, mas os familiares do menino radicados em Miami se recusam a cumprir a ordem judicial. Um operativo das forças federais norte-americanas invade a casa onde a criança está retida pelos parentes e a resgata fazendo cumprir a ordem. Meses depois, Elián regressa a Cuba com o pai onde é recebido como herói.



Figura 13 - foto: resgate de Elián González (Alan Diaz, Associated Press)



Figura 14 (imagem de “Juan de los Muertos” – cena 75b, plano 5b)

No entanto, para além da mera referência, a ironia surge a partir do procedimento de transcontextualização que o filme realiza com o episódio histórico: se no desfecho do caso real o menino Elián foi resgatado em Miami para ser devolvido à família cubana, no filme de Brugués a criança é resgatada da família cubana (representada pela figura do pai) e termina, na sequência seguinte, “salva” em uma balsa que sai na direção de Miami. Esse paralelo irônico entre os dois episódios,

o real e o fictício, com um espaço de uma década entre ambos, marca um incisivo comentário sobre a circularidade da tragédia migratória cubana – tragédia que pode ser replicada ante o final aberto do filme, pois a tragédia real de Elián González começa justamente em um naufrágio migratório em condições similares à travessia em que o menino, ao final da ficção, está prestes a se lançar novamente.

É interessante notar que aqui, durante o último ato de *Juan de los Muertos*, o *ethos* irônico se sobrepõe tanto no ato enunciativo que o *ethos* satírico do filme passa a retroceder. A conseqüência no espectador pode ser um estado mais introspectivo e melancólico do riso, mais racional, onde a realidade da ironia torna mais opaca a anedota lúdica da sátira farsesca. É aqui, portanto, que nos deslocamos da comédia para a tragédia, com o filme desafiando o espectador a decantar a farsa do contrato de ficção estabelecido pelo gênero e a traçar analogias mais diretas ao “estado de mundo” inferido pelo relato.

É neste sentido que o teor simbólico das imagens ganha ainda mais potência metafórica e esteio reflexivo. Este é o caso da alusão que o filme faz aos *camionautas*²³ [cena 74a, 1a], grupos de migrantes cubanos que, para empreender a travessia por mar dos 176 quilômetros entre o litoral norte cubano e o território norte-americano da Flórida, adaptaram carros antigos para que navegassem como balsas, constituindo surpreendentes e precários veículos anfíbios. Uma alusão aos *camionautas* já havia sido feita no filme cubano *El Cuerno de la Abundancia*, comédia de 2008 dirigida por Juan Carlos Tabío. Em *Juan de los Muertos*, California, Camila e Lázaro, tais quais os *camionautas* da década anterior, estão a bordo de um antigo Buick vermelho, adaptado como balsa, na direção do *malecón habanero*. As alusões irônicas tanto ao caso do menino Elián como a situação dos *camionautas* induzem, no terceiro ato do filme, à questão central da migração cubana como uma questão sócio-política deliberadamente obliterada pelo discurso oficial do Estado.

²³ Os termos “*camionautas*” e “*autobalseros*” surgiram na imprensa internacional a partir de um episódio específico ocorrido em 16 de julho de 2003, quando doze migrantes cubanos tentaram cruzar o estreito da Flórida a bordo de um caminhão Chevy 1951, adaptado para navegação com 16 tanques de 250 litros nas laterais que faziam o veículo flutuar. Após 31 horas de viagem e 128 quilômetros navegados, o grupo foi interceptado pela guarda costeira norte-americana e repatriado pelas autoridades migratórias. O caminhão-balsa utilizado foi afundado pelas autoridades logo depois.



Figura 15 - foto: camionautas cubanos (Associated Press / U.S. Coast Guard)



Figura 16 (imagem de “Juan de los Muertos” – cena 76, plano 16)

Na sequência há ainda uma cena [75] em que Juan e o perseguidor zumbi do menino, a quem Juan termina resgatando, protagonizam um duelo que se concebe como uma paródia satírica das convenções do subgênero cinematográfico de artes marciais, tal qual na sequência 3 anteriormente analisada. Os enquadramentos, a montagem frenética e a coreografia do duelo reforçam o caráter pós-moderno de uma obra consciente de seus referentes estéticos. Também há alusão paródica no momento em que, ao lançar-se ao mar por uma rampa de

cadáveres, o carro-balsa alcança uma altura descomunal, como se lançado a um súbito e profundo precipício, aludindo à cena épica final do filme “Thelma e Louise”.

SEQUÊNCIA “6”: *sequência de desenlace (clímax)*;

[decupagem/análise textual em anexo: pg. 126]

Descrição argumental da sequência: Juan leva a criança resgatada até o carro-balsa onde estão seus companheiros, mas desiste de empreender a travessia com eles. Enquanto o grupo segue pelo mar na direção a Miami, Juan regressa ao *malecón habanero*, decidido a enfrentar os mortos-vivos remanescentes da ilha.

“Yo soy un sobreviviente” [cena 77, plano 9b]

Assim como a sequência anterior, o desenlace de Juan de los Muertos mantém seu *ethos* satírico bastante eclipsado, em quase nula voltagem. Aqui, o procedimento farsesco retrocede para um tom mais realista e melodramático na medida em que Juan desiste de migrar e se despede do grupo que parte rumo ao mar, reivindicando uma posição moral que o aproxima do espectador em um elo de identificação que não havia sido utilizado até então na narrativa [cena 77, plano 9c: “*aquí yo estoy bien, esto me gusta*”]. Ao tornar o conflito de Juan mais denso a partir de uma decisão inesperada – decisão que se mostra muito mais complexa do que a farsa poderia representá-la – surge uma tridimensionalidade do personagem que marca uma ruptura pontual e ética com a farsa, ruptura que adota um ar mais solene quanto ao drama social da separação das famílias cubanas face à migração.

Enquanto ato enunciativo, esta mudança de tom endossa o discurso crítico do filme, ao mesmo tempo em que o relativiza - como sugere a ambiguidade irônica - ao fazer uma concessão que restabelece a utopia (ou melhor, a possibilidade de restauração de certa utopia – “*este es el paraíso, y nada lo va a cambiar*”) frente à distopia evocada ao longo de todo o relato. De certa maneira, este desfecho torna mais ambivalente o discurso político de Brugués sobre o ser e o proceder revolucionário. Ao fim e ao cabo, Juan é quem fica – assim como o público cubano que lotava a sala do cinema Yara, em Havana, na estréia do filme.

Com relação ao procedimento paródico, há uma leve paródia satírica do gênero melodramático através dos diálogos e da trilha sonora. Já nos últimos planos da cena, quando Juan retorna ao *malecón* habanero decidido a enfrentar os zumbis, há sátira paródica com relação à trilha sonora a partir da utilização da canção “*My Way*”, famosa pela versão de Frank Sinatra, mas que no filme é usada a versão punk rock de Sid Vicious, devolvendo o tom “rebelde” da farsa ao fechamento do relato. Esta retomada do contrato farsesco original da ficção é emblemática na estilização da sequência de créditos finais, onde as cenas violentas do embate entre Juan e os zumbis no *malecón* são representadas em animação de estilo próximo às HQs, aos *comics*, reforçando uma estética pop que é muito própria à estética pós-moderna.

É neste modo de representação estilizado, através de uma superfície em nanquim, que surge então a potente última imagem do filme: após o fim dos créditos principais, a figura de Fidel Castro comanda a horda de mortos-vivos junto ao *malecón*. Na imagem, paródia e sátira retomam um grau forte de entropia: a imagem de costas e de perfil do comandante, bem como seu gesto com as mãos, remetem às famosas imagens de Fidel em seus discursos na *Plaza de la Revolución*. No entanto, a imagem que o filme evoca traz uma alteração simbólica significativa e perturbadora: Fidel tem um buraco nas costas e no dorso, na altura do coração, como se tivesse sido atravessado – ele também – pelo processo de zumbificação.



Figura 17 (imagem de “*Juan de los Muertos*” – cena 78, plano 25)

2.2 La Dictadura Perfecta

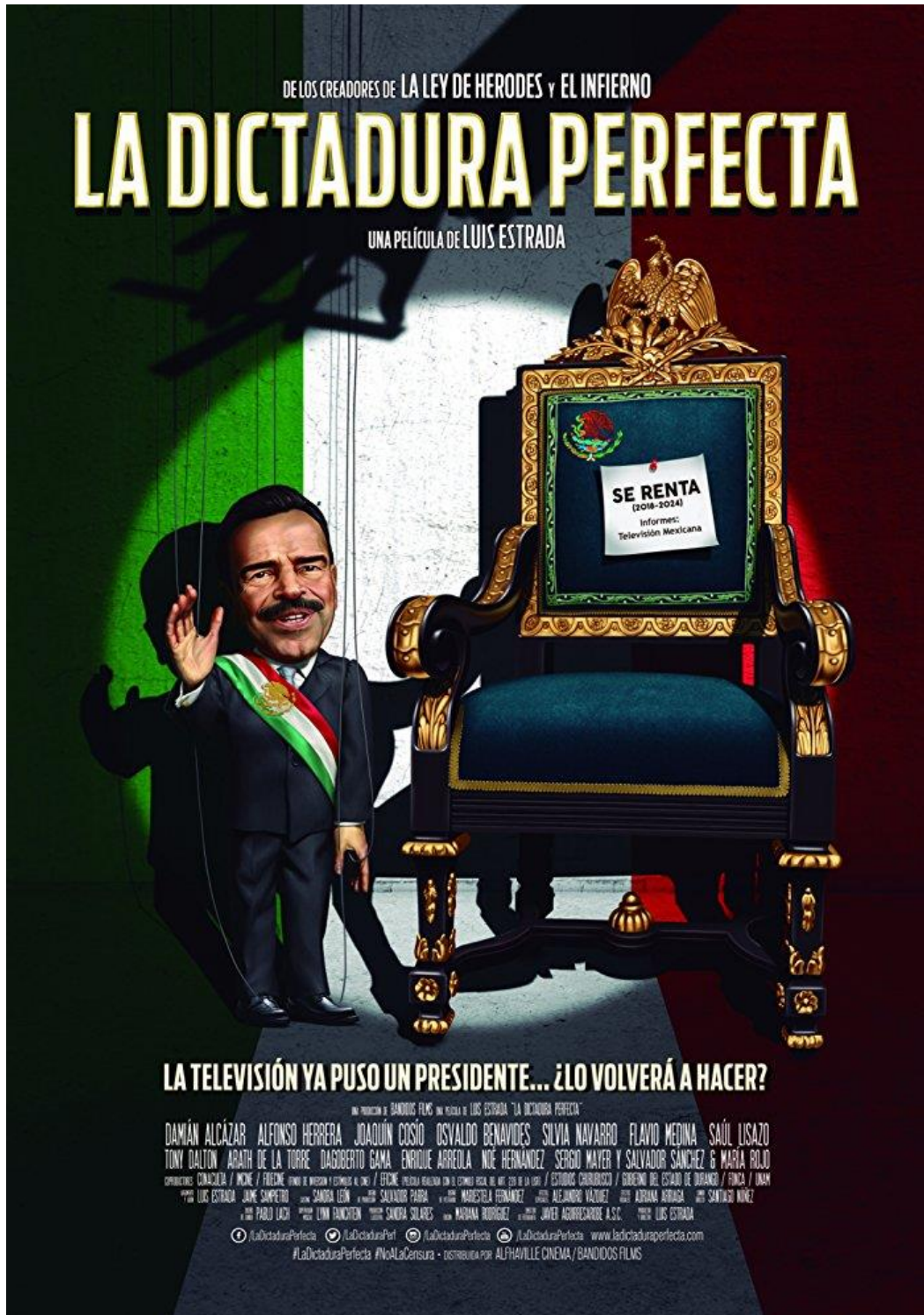


Figura 18 - poster: La Dictadura Perfecta (fonte: IMDB)

2.2.1 Primeiro ato

SEQUÊNCIA “1”: *sequência de apresentação (prólogo/temática)*;

[decupagem/análise textual em anexo: pg. 130]

Descrição argumental da sequência: Na sala oficial de imprensa, o presidente do México, do alto de sua inabilidade política, comete uma gafe ao receber o novo embaixador norte-americano diante de repórteres e cinegrafistas numa audiência para discutir a relação bilateral entre os países.

“Cualquier semejanza con la realidad no es mera coincidencia” [cena 1, plano 1]

Como prólogo, a cena de créditos institucionais do filme traz uma sequência de pequenos fragmentos de imagens de vídeo de uma câmera de segurança onde o governador Carmelo Vargas recebe uma mala de dinheiro de um narcotraficante em seu gabinete. Aqui, o dispositivo narrativo remete a uma difusão televisiva com péssimo recebimento de sinal, ensejando uma ideia de interferência que logo se revelará um dos temas centrais de *La Dictadura Perfecta*²⁴: o poder político da intervenção midiática. O tratamento das imagens, dinamizadas pela montagem ágil de planos com distintos enquadramentos aludem à deliberada manipulação do dispositivo, dando ênfases pontuais e construindo uma narrativa em si mesma. Essa alusão metaficcional ao dispositivo conforma um procedimento de intermedialidade paródica que é fundamental como metáfora narrativa.

²⁴ A expressão “*la dictadura perfecta*” foi popularizada após ter sido utilizada pelo escritor Mario Vargas Llosa em uma mesa de debate chamada “*El siglo XX: la experiencia de la libertad*” e que foi transmitida pela televisora mexicana Televisa no dia 30 de agosto de 1990. Com a expressão, Vargas Llosa buscava definir a hegemonia política do PRI (Partido Revolucionario Institucional) e suas estratégias “apenas aparentemente democráticas” para perpetuar-se no poder, comparando-as aos procedimentos usados por diversas ditaduras latino-americanas. Octavio Paz, quem também participava da mesa, expressou seu desacordo com a expressão de Vargas Llosa quanto à precisão do termo, argumentando que “*lo de México no es una dictadura, es un sistema hegemónico de dominación, donde no han existido dictaduras militares. Hemos padecido la dominación hegemónica de un partido. Esta es una distinción fundamental y esencial*”.



Figura 19 (imagem de “La Dictadura Perfecta” – cena 1, plano 1)

Além disso, as imagens são emitidas anacronicamente em um aparelho antigo de televisão, sugerindo ao espectador que as práticas ali mostradas – o ato delitivo de um político recebendo dinheiro ilegal – não conformam prática política nova. Por outro lado, os planos e fragmentos que se repetem de maneira assimétrica na sequência sugerem o aspecto cíclico da corrupção como prática política tanto por parte do governador (no sentido literal da cena), como por parte da instituição midiática (no sentido da manipulação política da denúncia por parte da televisora, como se aborda mais adiante na trama). Tal metáfora anuncia a equalização destas duas práticas de corrupção que conformarão o ato enunciativo da obra.

A utilização da trilha sonora na sequência, a ópera *Guillaume Tell*, de Rossini, imprime às imagens um tom épico, dando um tom imponente que estabelece um contraponto irônico às imagens nada solenes do governador recebendo uma mala de dinheiro. Este contraponto aponta à práxis sensacionalista e espetacularizante do dispositivo midiático, conformando uma contundente paródia satírica.

Este mesmo procedimento é realizado com a cartela de advertência ao final dos créditos: “*En esta historia, todos los nombres son ficticios. Los hechos, sospechosamente verdaderos. Cualquier parecido o semejanza con la realidad no es mera coincidencia*”. A cartela, uma prática comum de garantia jurídica difundida antes ou depois de determinados produtos audiovisuais de ficção (em especial as

telenovelas) é subvertida aqui pela inversão irônica: neste caso, a adição do termo “*sospechosamente*” e a substituição da tradicional ressalva jurídica “*es mera coincidência*” para a cínica “*no es mera coincidência*”, conformando um comentário discursivo mordaz por parte da obra.

“Welcome to Mexico” [cena 2, plano 3b]

O plano que abre a cena seguinte é uma panorâmica sobre o prédio do governo na Cidade do México, estabelecendo uma relação imediata de identificação do relato: agora estamos nos aproximando do epicentro do poder político oficial do país. A solenidade da trilha-sonora operística de Rossini acentua ainda mais a caracterização espacial do entorno, enfatizando a sua centralidade institucional.

Assim como no prólogo, onde a cena é centrada entre o governador e um narcotraficante, a cena seguinte é protagonizada por dois interlocutores: o presidente mexicano e o novo embaixador norte-americano, recebido oficialmente no palácio governamental. Aqui, é a montagem que atua como procedimento irônico. Nas duas cenas, ambas escrutinadas por um dispositivo midiático (uma câmera de segurança de um lado, uma coletiva de imprensa de outro), as reuniões tratam “de interesses comuns” e terminam em uma possibilidade de acordo. Nos dois casos, os encontros são liderados por duas figuras políticas do Estado mexicano. Este procedimento, através de cenas contíguas, nivela ironicamente as situações e os personagens.

No caso da caracterização do personagem do presidente mexicano, sua similaridade física e gestual à figura de Enrique Peña Nieto, presidente da república no sexênio 2012-2018 (presidente à época do lançamento do filme) prescinde de qualquer grau de ironia: aqui o *ethos* satírico, explícito, ocupa todo o procedimento farsesco. A sátira mordaz da inabilidade política do mandatário mexicano é patente quando a proposta que apresenta ao embaixador norte-americano [cena 2, planos 5d e 6d] consiste em repactuar termos migratórios para que os imigrantes mexicanos possam ocupar os piores postos de trabalho na economia estadunidense. Assim como a inabilidade política, outros elementos incorporados ao personagem remetem a uma caracterização imediata, coletiva e estereotípica da classe política mexicana, como a subserviência dos interesses nacionais aos de seus homólogos norte-americanos, a partir do discurso proferido pelo presidente no encontro diplomático.



Figura 20 (imagem de “La Dictadura Perfecta” – cena 2, plano 3b)

A paródia, repetição com diferença, surge a partir da fusão, no personagem fictício de Peña Nieto, de atributos que remetem ao ex-presidente Vicente Fox – conhecido por sua verbosidade – como a citação literal de uma lamentável declaração racista em um encontro com empresários, em 2005, sobre os imigrantes mexicanos nos Estados Unidos: “*Los mexicanos están haciendo trabajos que ni siquiera los negros quieren hacer*”. Na ficção o procedimento paródico desloca a citação de Fox para a boca do mandatário do seguinte sexênio, em um momento político posterior, já na administração de Barack Obama, um presidente negro, tornando a famigerada frase ainda mais infeliz. Aqui, a transcontextualização reforça o *ethos* satírico da cena.

A sátira também está presente no momento em que o presidente enumera ao embaixador as “mazelas principais” do México [6b, 5c, 6c]: problemas econômicos, crise, inflação, desemprego, instabilidade social e a violência do crime organizado, compondo uma fala que certamente seria articulada por algum político de oposição. Essa inversão irônica do discurso é outro procedimento satírico que ajuda a estabelecer ainda mais o tom farsesco da obra.

Ao final da cena, terminado o encontro, nos fundos do salão um dos poucos jornalistas credenciados envia, através de seu smartphone, um meme com uma foto do presidente com a famigerada frase que acabara de proferir. Neste caso, a instantaneidade da comunicação em rede é precisamente o gatilho que viraliza a gafe, desata a polêmica e faz girar toda a maquinaria da trama. O procedimento de

sátira paródica conduz a intermedialidade a um patamar contemporâneo, hiperbólico e farsesco, expandindo a amplitude crítica do enunciado à velocidade supersônica da cultura digital – entre *views*, *likes*, *shares* e *trending topics* – e utilizando-a para questionar também os preceitos éticos do próprio jornalismo, do meio cibernético, do consumidor conectado e de sua hiper-conexão como modo de experiência: afinal, a “memeificação” da realidade enquanto procedimento estético, espécie de meta-sátira contemporânea, tampouco está isenta às induções políticas do discurso. Evocando a McLuhan, o meio *continua sendo* a mensagem.

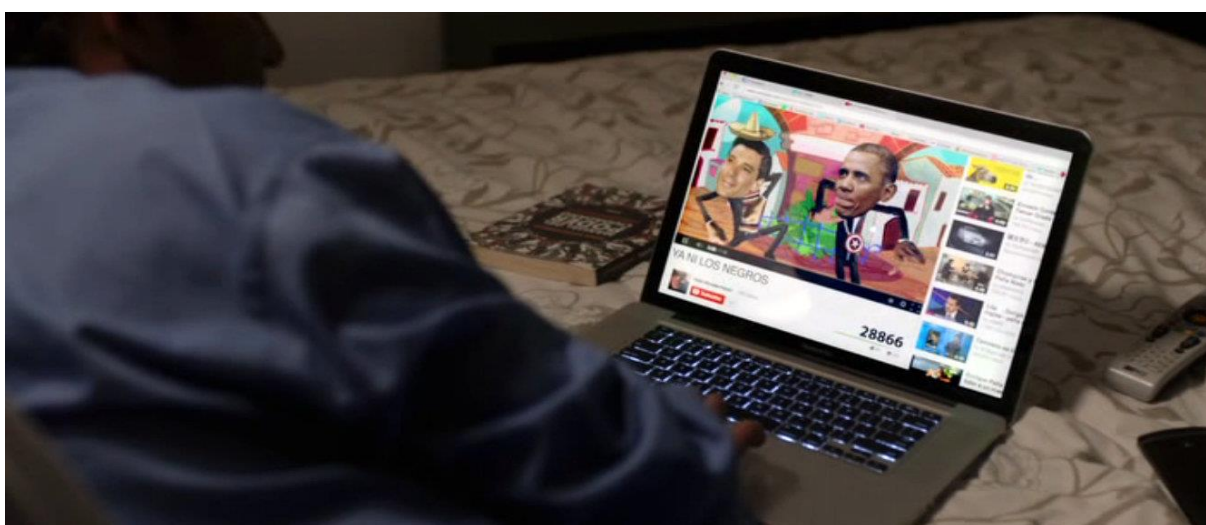


Figura 21 (imagem de “La Dictadura Perfecta” – cena 3, plano 10)

SEQUÊNCIA “2”: *sequência de detonação de conflito (detonante)*;

[decupagem/análise textual em anexo: pg. 135]

Descrição argumental da sequência: Em seu gabinete, o governador Carmelo Vargas se irrita com a repercussão do escândalo de corrupção que o envolve. Reunido com seus assessores, o governador é convencido a negociar uma trégua com a emissora de televisão a fim de abafar o escândalo.

“¡Se sienten los dueños del país!” [cena 14, plano 3]

Como parte da estratégia midiática da aliança entre o governo federal e a maior televisora do país para abafar a vertiginosa repercussão viral da gafe do

presidente, o vazamento para um telejornal de ampla audiência de um vídeo em que um governador é flagrado recebendo dinheiro ilegal (como adiantado no prólogo) é o ponto detonante da trama. Aqui somos apresentados ao personagem do provinciano governador Carmelo Vargas mediante uma acumulação de sinais negativos: um homem imoral e sem escrúpulos, autoritário e especialmente violento no abuso do poder, machista e de linguajar grotesco, em uma caracterização deliberadamente estereotipada, unidimensional e sem nuances – o personagem é aquilo que mostra ser – assustadoramente translúcido em sua verborragia e em suas ações.

No entanto, a representação cômica destes traços negativos é o que torna o personagem de Carmelo Vargas tolerável aos espectadores, habilitando-o ao escrutínio moral do escárnio, configuração essencial aos procedimentos satíricos de uma comédia permeada por elementos farsescos. O pêndulo estético entre a sátira e a ironia marca, em último caso, este constante movimento de tensão subjacente entre a comédia e a tragédia, modulação pela qual a tessitura farsesca interpela o espectador e modera o discurso político do ato enunciativo.

Quanto aos elementos narrativos da obra que corroboram para a representação satírica do poder institucional, o alvo preferido de *La Dictadura Perfecta*, a fotografia e a arte desempenham um papel preponderante na análise desta sequência: a dinâmica de planos e contra-planos no gabinete do governador correlacionam diferentes símbolos do poder a partir do mesmo valor de quadro dos distintos elementos cenográficos.



Figura 22 (imagem de “La Dictadura Perfecta” – cena 14, plano 5d)

De um lado, a centralidade do enquadramento sobre o protagonista Carmelo Vargas, que está de pé, é ratificada pelos elementos que o rodeiam: seu retrato oficial como governador na parede do gabinete, atrás de si, na parte superior do quadro; um apoiador de papéis na forma de águia (símbolo do Estado) e a bandeira tricolor mexicana na mesa diante de si, na parte inferior do quadro; e os dois assessores do governador, sentados e de costas, nos ângulos inferiores do quadro, reforçando a representação hierárquica do poder no plano.

Se nestes planos [5a, 5b, 5c, 5d] as alusões são ao poder institucionalizado; seus contra-planos [6a, 6b] aludem “à outra face” do poder, o poder midiático, representado no primeiro plano da televisão ligada no outro lado do gabinete, sintonizada no telejornal que acabara de divulgar o vídeo comprometedor do governador. Esses dois pólos de poder, narrativamente representados e equalizados através da imagem, compõem precisamente o terreno dramático sobre o qual a obra transita e veicula sua sátira política.

2.2.2 Segundo ato

SEQUÊNCIA “3”: *sequência de determinação de objetivo (1ro ponto de virada)*;

[decupagem/análise textual em anexo: pg. 140]

Descrição argumental da sequência: Numa sala de reuniões da emissora, Carmelo Vargas e seus assessores são recebidos por executivos do grupo. Após a infrutífera tentativa de suborno por parte do governador, as partes chegam a um acordo sobre um “pacote empresarial” de assessoria de imagem e gestão de crises políticas.

“La moral es un arbusto que da moras” [cena 19, plano 5d]

A relativização satírica que o governador Carmelo Vargas faz do conceito de moral, por exemplo, está no âmago da caracterização ética do personagem, caracterização pela qual o filme propõe aludir, por metonímia, ao modus operandi de toda uma classe política mexicana provinciana. Habitado a uma atitude corrupta “anacrônica” que dispensa a hipocrisia da preservação de uma imagem como

figurino político – em possível alusão caricaturesca a um PRI das últimas décadas do século XX – Carmelo Vargas é tão direto como tosco ao propor um suborno com uma mala repleta de dinheiro vivo a uma reunião com outras quatro testemunhas.

Se a própria compreensão do personagem de Carmelo Vargas é moderada pela sátira escancarada, por outro lado, o executivo da televisora opera através da sofisticação da ambiguidade irônica. Profissional da imagem, o executivo submete a política a uma cínica lógica de marketing empresarial [9c, 6j, 4c, 9d, 6k, 6n], maquiando-a através de serviços como assessorias de imagem, *branding*, posicionamento, spots publicitários *prime time* e gestão de crises políticas. Aqui, a atualização às práticas políticas do século XXI impõe a Carmelo Vargas sua tarefa dramática ao longo do filme: a satírica jornada de transformação de um corrupto governador provinciano na imagem de um (corrupto) presidente cosmopolita.

Na trama, a compreensão deste arco de transformação do protagonista passa também pela devida contextualização da obra – e é neste sentido que o prólogo e a sequência 1 se mostram essenciais. Estamos diante do Estado mínimo do século XXI, um estado rifado pelas políticas neoliberais ao ponto em que determinadas instâncias governamentais encontram-se privatizadas: aqui, a comunicação institucional entre o Estado mexicano e a sociedade civil se dá por um agente terceirizado, uma grande empresa de comunicação, tornando a mediação empresarial a via de comunicação direta da entidade pública com a sociedade. Isso nos leva a outro ponto: a mediação política se dá inteiramente pela construção virtual de uma “imagem do poder”, uma construção meramente midiática que, operada pela lógica do mercado, estará apta a conduzir uma controversa e antiquada figura política, o governador Carmelo Vargas, à residência presidencial de Los Pinos.

SEQUÊNCIA “4”: *sequência de complicação de conflito (revés dramático)*;

[decupagem/análise textual em anexo: pg. 149]

Descrição argumental da sequência: Uma equipe de televisão explora de maneira sensacionalista o desaparecimento de duas crianças no sentido de gerar publicidade para as operações de busca das equipes de segurança e resgate que o governador Carmelo Vargas comanda pessoalmente.

“¿Puedes hacerlo directo a la cámara con la foto de las niñas?”

[cena 43, plano 2c]

Seguindo o paradigma da estrutura dramática aristotélica, procedimento usual da comédia clássica, um acontecimento inesperado – o desaparecimento de duas crianças de uma família de classe média no estado governado por Carmelo Vargas – apresenta-se como subtrama que fará a trama principal ganhar impulso. Luis Estrada constrói a narrativa deste fragmento [cena 41] lançando mão de uma paródia satírica, filmando a cena como se filmasse uma telenovela, produto televisivo por excelência. Aqui, diversos códigos do folhetim são satirizados: o apelo melodramático, a acentuação emocional da cena pela trilha sonora (*Peer Gynt*, de Grieg), a reiteração dos diálogos, a ênfase no desespero da empregada doméstica no momento em que perde as crianças de vista no parque.

O mesmo procedimento de intermedialidade paródica é utilizado mais adiante [43], quando o diretor de TV e o repórter orientam a entrevista dos pais das meninas desaparecidas na casa da família com a finalidade sensacionalista de conseguir o maior impacto emocional possível na audiência. Aqui, paródia satírica (intramural, os códigos do dispositivo narrativo) e sátira paródica (extramural, a falta de escrúpulos dos personagens) confluem, reforçando o tom farsesco da sequência.



Figura 23 (imagem de “La Dictadura Perfecta” – cena 43, plano 7f)

O resultado do dispositivo audiovisual é visto na cena seguinte [44], quando acompanhamos o VT assinado pelo repórter sendo transmitido no telejornal

de horário nobre da emissora. Aqui, a alusão crítica à manipulação do discurso se dá pelo procedimento de mão dupla entre sátira e paródia (intramural e extramural), onde a matéria jornalística é finalizada como um cínico spot publicitário, um *branded content* do governo de Carmelo Vargas em uma estética previsível e ficcionalizante, onde vemos forças de segurança (tropas e helicópteros) em tomadas espetaculares, com o governador *in persona* atuando como se de fato comandasse as operações.



Figura 24 (imagem de “La Dictadura Perfecta” – cena 44, plano 6)

2.2.3 Terceiro ato

SEQUÊNCIA “5”: *sequência de resolução de conflito (2do ponto de virada)*;

[decupagem/análise textual em anexo: pg. 158]

Descrição argumental da sequência: A equipe de reportagem ficcionaliza o estouro do cativeiro e a liberação das crianças seqüestradas que havia mobilizado o país. A manipulação televisiva rende dividendos à imagem do governador Carmelo Vargas e o episódio termina alavancando sua candidatura presidencial.

“¡Nuestro México puede cambiar!” [cena 131, plano 10c]

Na trama, após a resolução anti-climática do seqüestro das meninas, abandonadas em um parque público após o pagamento do resgate, a equipe de

televisão recorre à ficção para produzir a necessária espetacularização do episódio e a manipulação da opinião pública em favor do governador Carmelo Vargas. Aqui, como em sequências anteriores, a ficcionalização do estouro do cativo é construída pelo filme a partir dos procedimentos de mão dupla entre paródia e sátira, onde tanto a estética televisiva – na combinação de narrativas de programas policiais aos códigos de uma teledramaturgia melodramática (intramural), como a falta de escrúpulos de um jornalismo transformado em ferramenta de marketing (extramural) são objetos de uma sátira ridicularizadora.

Neste sentido, há paródia satírica quando a “matéria jornalística” recorre a várias estratégias narrativas, policiais e melodramáticas, em sua construção audiovisual, tais quais: i) a utilização de uma trilha sonora épica que *heroiciza* a atuação dos protagonistas (no caso, as forças de segurança do Estado e, por associação, o governador Carmelo Vargas); ii) a narração *documental* de um repórter que cobre as operações em terreno e que é testemunha dos acontecimentos; e iii) a construção de planos que favorecem um *continuum dramático* (o estouro do cativo, o resgate das meninas, a liberação das crianças por parte do comandante das operações, a chegada dos pais à cena em um comboio médico-policial, o abraço emocionado da família novamente reunida). Aqui, alguns elementos que compõem o lugar-comum da narração *telenovelesca* são parodiados de maneira satírica, como a ênfase em diálogos por exclamações-chave [cena 131, plano 3], ou a utilização de planos em *travelling* e em *slow motion* [4, 5].

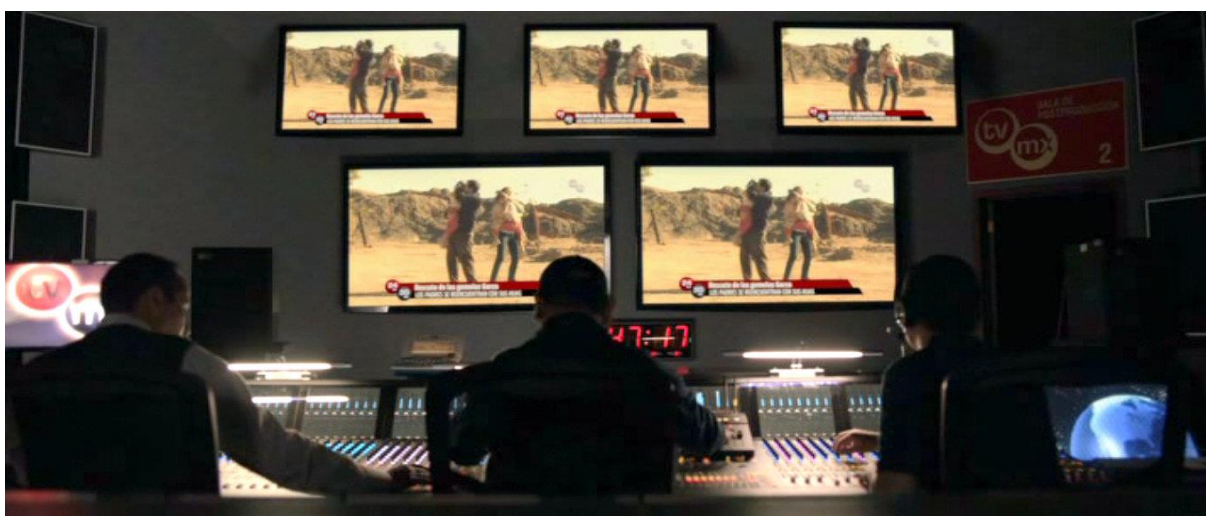


Figura 25 (imagem de “La Dictadura Perfecta” – cena 131, plano 6)

No entanto, a construção da cena repete os mesmos procedimentos narrativos de sequências anteriores, fazendo com que a trama do filme recaia em repetições cujos enunciados podem ser percebidos pelo espectador como reiterativos e evidentes. Aqui, a prolongada ausência de um *ethos* irônico na estratégia paródica faz com que a reiteração da sátira se converta, paradoxalmente, em uma espécie de monopólio satírico, próprio do regime cômico, produzindo um efeito colateral à crítica que se busca fazer da corrupção do monopólio midiático. Em outras palavras, quanto à estratégia de intermedialidade paródica, a sobre-utilização dos mesmos procedimentos satíricos faz o filme perder, às vezes, o potencial crítico de uma vocação farsesca que acaba, invariavelmente, atenuada pela comédia.

Na cena seguinte [132], por outro lado, a recuperação da ambiguidade irônica presente no discurso que Carmelo Vargas profere em uma conferência de imprensa parece reforçar de maneira mais contundente o próprio procedimento satírico, sinalizando para o fato de que a interpelação crítica como ato enunciativo de uma obra satírica tende a ser mais efetiva quando ironia e sátira atuam juntas. A ironia também traz a vantagem de certa ambivalência com relação à realidade – pois não submetida à caricatura deliberada ou a mínima fantasia da sátira – evocando as especificidades do contexto aludido de maneira mais pontual e incisiva.



Figura 26 (imagem de “La Dictadura Perfecta” – cena 132, plano 5b)

Na cena em questão, o discurso político vazio e eleitoreiro do governador emite claros sinais de efeito irônico – como nos lembra Hutcheon: sinais capazes de

permitir ao decodificador inferir a intenção avaliadora do codificador (1985). Afinal, a retórica do discurso populista de Carmelo Vargas é perfeitamente comparável aos tantos discursos políticos pré-fabricados por assessorias de imagem aos que o espectador é capaz de evocar: uma retórica permeada por lugares-comuns [1b: vontade, trabalho, sensibilidade; 2b: firmeza, determinação, superação; 1c: compromisso, orgulho, confiança, mudança] onde a forma de enunciação é mais importante do que o próprio conteúdo enunciado em uma sociedade mediada pela espetacularização das imagens. Aqui, portanto, a ironia permite a sátira posicionar de maneira mais contundente sua crítica.

SEQUÊNCIA “6”: *sequência de desenlace (epílogo)*;

[decupagem/análise textual em anexo: pg. 163]

Descrição argumental da sequência: Com uma imagem mais jovial, Carmelo Vargas toma posse como presidente da República em uma solenidade oficial no Congresso Nacional.

“¡Que la nación me lo demande!” [cena 148, plano 1]

Através de uma elipse, o filme tem o epílogo em 2018, onde a sequência final traz a posse de Carmelo Vargas como presidente do México. Intermediada por uma tela de televisão e sob uma trilha sonora operística, a cena evoca os códigos narrativos utilizados no prólogo, estabelecendo não só uma relação dramática que contempla a transfiguração do protagonista, como também uma alusão crítica à perpetuação de determinadas práticas políticas através do tempo: do passado das TVs analógicas em preto e branco (prólogo) ao presente das TVs digitais de alta definição (epílogo).

Nesta mesma ênfase do aspecto cíclico, a sequência abre com um procedimento paródico sutil e provocador: a imagem, em um grande plano geral, utilizada para apresentar o espaço do Congresso na cena da posse presidencial do personagem de ficção Carmelo Vargas em 2018 é, na verdade, uma imagem real da transmissão da posse de Enrique Peña Nieto como presidente em 2012.



Figura 27 (imagem de “La Dictadura Perfecta” – cena 148, plano 1 / 1a)



Figura 28 (imagem de “La Dictadura Perfecta” – cena 148, plano 1 / 2b)

Este procedimento irônico, provocador, contribui ao comentário sobre os limites entre ficção e realidade, limites explorados de maneira satírica ao longo do filme e que remetem àquela cartela inicial de advertência à audiência: “*En esta historia, todos los nombres son fictícios. Los hechos, sospechosamente verdaderos. Cualquier parecido o semejanza con la realidad **no** es mera coincidencia*”.

CAPÍTULO 3. TRÂNSITOS CULTURAIS: LEITURAS CONVERGENTES

A partir dos instrumentos de análise fílmica pelos quais interpelamos nossos objetos de estudo no capítulo anterior, podemos inferir que *La Dictadura Perfecta* e *Juan de los Muertos* desempenham, no conjunto de suas narrativas, abordagens satíricas aos “estados de mundo” políticos em que se inserem e aos quais aludem. Uma via de analisar tais estratégias se torna possível se nos voltamos às categorias descritas por Frye em sua crítica arquetípica. As especificidades dos conjuntos de enredos genéricos contribuem para a compreensão dos paradigmas narrativos que orientam tanto a codificação como a descodificação das obras por parte da audiência, isto é, sobre o conjunto de procedimentos pelo qual o “contrato de ficção” – o gênero dramático – media a relação entre o filme e seus espectadores.

Neste sentido, sob o prisma arquetípico dos *mythoi* de Frye, a análise das obras habilita a comparação do enredo de *La Dictadura Perfecta* à primeira fase da sátira, a *sátira cômica* (mais próxima à comédia); enquanto o enredo de *Juan de los Muertos* poderia corresponder à terceira fase da sátira, a *sátira farsesca* (mais próxima à farsa). Em termos mais afins à categorização genérica que utilizamos no cinema, poderíamos considerar o filme mexicano uma comédia; enquanto o longa-metragem cubano poderia ser classificado como farsa. Essa possível correspondência se dá a partir da relação de dominância dos elementos da comédia e da farsa observados, respectivamente, dentro dos conjuntos das obras.

3.1 A ditadura da comédia: sátira política sob constrição genérica

Regida pelos procedimentos narrativos do gênero cômico, *La Dictadura Perfecta* se apresenta como uma sátira às relações de corrupção entre o Estado mexicano e a mídia corporativista. Com grande desempenho de público, o longa de Luis Estrada foi o filme mexicano mais visto no circuito comercial do México em 2014, segundo dados da *Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica*²⁵.

²⁵ O relatório estatístico oficial da CANACINE para o ano de 2014 pode ser encontrado em: <www.canacine.org.mx/docs/resultados-definitivos-2014.pdf>

Mas se por um lado o êxito comercial do filme é um dado inquestionável, tanto o público em geral como a crítica especializada mexicana não pouparam *La Dictadura Perfecta* de críticas com relação às limitações de sua sátira política, algumas das quais sinalizadas no âmbito desta pesquisa através da análise dos procedimentos de ironia, sátira e paródia à luz de suas estratégias narrativas.

Numa crítica divulgada na semana de lançamento do filme, Alonso Díaz de la Vega²⁶ destaca: *“entre los muchos errores de ‘La Dictadura Perfecta’ podemos contar la incoherencia tonal de un filme que en sus primeras escenas promete una catarsis humorística sobre la realidad política actual, y nos traiciona al convertirse en un melodrama pesimista sobre una percepción de la vida noticiosa del país”*. Para o crítico Carlos Bonfil²⁷, a obra *“al adecuar su lenguaje a las formas populares que juzga más eficientes, sacrifica sutileza, rigor y profundidad de análisis. Responde a la farsa cotidiana con estereotipos y caricaturas que por su misma acumulación se vuelven previsibles y extenuantes”*. Já Alfonso Flores-Durón²⁸ comenta: *“el objetivo de Estrada, parece claro, es llegarle al público masivo; hacer que el mayor número de espectadores posible vea su película (...) pero que también le entienda; que por ningún motivo se le escape algo, aunque todo se vuelva burdo y obvio. Para lograrlo, Estrada se puso didáctico (...) y al exagerar tanto el tono, la contundencia del señalamiento, de la denuncia, termina mitigándose”*.

O denominador comum entre estas três críticas aponta para uma relação direta entre a índole comercial da obra, sua modulação tonal cômica e a baixa eficácia estética de sua intenção satírica. Para ocupar-nos desta relação em função do conjunto teórico-analítico abordado nesta pesquisa, passemos então a uma breve abordagem de cada um dos ângulos deste triângulo.

²⁶ Crítica publicada em 21/10/2014 no jornal mexicano Excelsior.

<www.excelsior.com.mx/opinion/la-critica/2014/10/21/988017>

²⁷ Crítica publicada em 19/10/2014 no jornal mexicano La Jornada.

<www.jornada.com.mx/2014/10/19/opinion/a10a1esp>

²⁸ Crítica publicada em 16/10/2014 no portal de cinema mexicano Enfilme.

<www.enfilme.com/resenas/en-pantalla/la-dictadura-perfecta>

A questão comercial

Quanto à ambição comercial de *La Dictadura Perfecta*, declara o diretor Luis Estrada em entrevista prévia ao lançamento do filme²⁹: “*Hay un público potencial para el cine, y creo que el reto del cine mexicano es buscar la manera en que la audiencia se acerque a las películas que se realizan en el país y dejar de lado el divorcio que existe entre el cine etiquetado como comercial y el cine de calidad*”. A declaração de Estrada ratifica o objetivo do filme em alcançar um diálogo com um público amplo, uma audiência mais habituada a um paradigma específico de narração massificado pela indústria cultural, fundamentado em uma estrutura clássica, uma linha argumental de três atos com unidade dramática, protagonistas com objetivos coerentes, exposição temática clara, enfim, estes entre tantos outros elementos cuja motivação “realista” consiste em realizar conexões reconhecidas como plausíveis pela audiência (BORDWELL, 1996).

Sob tal perspectiva, a opção de Estrada por situar sua sátira política dentro dos paradigmas da comédia se mostra coerente não só pela possibilidade de ampliação do alcance de público da obra, bem como por seguir, de alguma maneira, o *ethos* de sua exitosa filmografia, marcada especialmente pelas sátiras cômicas *La Ley de Herodes* (2000) e *El Infierno* (2010), ambas ancoradas no trinômio poder/corrupção/violência como leitmotiv. Se *La Ley de Herodes*, em tons mais farsescos, satirizava a ascensão política, em 1949, de um zelador em um vilarejo no deserto mexicano e sua transformação em um prefeito corrupto, *El Infierno* satirizava, por um registro marcadamente mais trágico, a saga de um migrante deportado dos Estados Unidos que se converte, em pleno bicentenário mexicano de 2010, em um poderoso narcotraficante de um cartel. Comum aos dois filmes, modulações genéricas abertamente mais transgressoras.

Tendo obtido com as obras grande recepção pela crítica por tais ousadias satíricas, Estrada parecia decidido a explorar outras quinas narrativas em um projeto mais ambicioso, tanto em relação ao público como em relação ao orçamento de

²⁹ Entrevista de Luis Estrada ao jornal mexicano La Jornada, em 21/08/2014.
<www.jornada.com.mx/2014/08/21/espectaculos/a09n2esp>

produção. Como uma comédia mais clássica tende geralmente a responder a estas premissas, Estrada talvez tenha se visto impelido a diminuir as gradações farsescas que marcaram *La Ley de Herodes* ou mesmo os matizes trágicos que caracterizaram *El Infierno*, imprimindo à *La Dictadura Perfecta* uma tessitura genérica de índole mais cômica e até mesmo paródica em sua alusão melodramática, explorando dessa forma o outro hemisfério arquetípico proposto por Frye (*subcapítulo 1.2, figuras 1 e 2*).

De qualquer maneira, o próprio tratamento genérico propiciado pelo tema de *La Dictadura Perfecta* - o mesmo trinômio poder/corrupção/violência desta vez refletido nas relações entre o poder executivo e o poder midiático - remete ao México de 2012, ao contexto da eleição de Enrique Peña Nieto à presidência a partir de uma tradicional aliança política e econômica entre o PRI (Partido Revolucionario Institucional, então há 12 anos fora do poder) do ex-governador do Estado de México e o império televisivo da empresa Televisa. Sendo o formato melodramático o formato por excelência da televisão - e em especial o da televisão mexicana, onde o melodrama pauta desde as telenovelas à modulação emocional dos noticiários das emissoras - a paródia satírica ao melodrama surge então como procedimento narrativo potencial de *La Dictadura Perfecta*.

Do mesmo jeito que *La Ley de Herodes* utiliza os procedimentos da farsa para referir-se tematicamente à corrupção dos valores revolucionários do PRI da década de 40, e que *El Infierno* utiliza os procedimentos da tragédia para referir-se ao contexto, já no século XXI, da fracassada guerra ao narcotráfico promovida pelo presidente Felipe Calderón, do PAN (Partido de Acción Nacional, opositor do PRI), *La Dictadura Perfecta*, portanto, também parte de uma relação direta entre tema e contexto para definir e justificar sua estratégia de abordagem genérica: utilizar os procedimentos da comédia e do melodrama para referir-se, satírica e parodicamente, às obscuras relações de poder e interdependência entre o Estado e a mídia dentro do marco neoliberal de sustentação política.

Por fim e não menos importante, um fator estritamente comercial que corroboraria para a decisão de Estrada pela comédia como gênero dramático dominante em *La Dictadura Perfecta* se encontra na análise das estatísticas de público das salas comerciais mexicanas dos anos anteriores à produção. Dados

disponibilizados pela CANACINE apontam que, em 2013, ano anterior à estréia de *La Dictadura Perfecta*, dos dez filmes mexicanos mais vistos no cinema, sete eram do gênero cômico³⁰.

A questão genérica

A partir dos dados da análise fílmica realizada no subcapítulo 2.2 desta pesquisa, observamos na sátira cômica de “La Dictadura Perfecta” um relato de tendência moralista, definido pela clara identificação e aglutinação dos personagens em torno de apenas um pólo de valores marcadamente negativos (e reconhecidos como imorais pelo espectador), o que os torna alvos da sátira de maneira muito evidente, automática e sem nuances, sem possíveis inclinações irônicas que modulem os personagens à sombra de uma tragédia e que faça re-significar, no espectador, a tragédia cotidiana da realidade política mexicana em seus dados da experiência. Portanto, em um sentido crítico-reflexivo, a obra pode ser considerada pouco ousada e conservadora, o que marca justamente sua aproximação à comédia e seu afastamento da farsa enquanto tom dominante, apesar de pontuais variações tonais farsescas ao longo do filme.

A “sociedade cômica” do relato não apresenta um “estado de mundo” deslocado como na farsa, marcado por alegorias ou procedimentos de simbolização, atendo-se, portanto, ao marco de uma realidade objetiva de um mundo “negativado” cujas práticas se assumem como anômalas e injustas, habilitando-as ao escrutínio satírico apenas por um biombo moralizante. Aqui, o protagonista cômico, anti-herói por excelência, se move no sentido não de querer confrontar tais convenções negativadas da sociedade (FRYE, 1973), e sim por preservar uma relação pragmática de cumplicidade e tolerância com essas mesmas convenções.

Com relação ao espaço crítico-reflexivo orientado pela comédia, o filme aponta para a absoluta predominância de procedimentos satíricos em sua estratégia narrativa, conformando uma inusitada “ditadura da comédia”. A ênfase na sátira e a

³⁰ Os relatório estatísticos da CANACINE podem ser encontrados em:
<www.canacine.org.mx/informacion-de-la-industria/estadisticas/>

pouca incidência de procedimentos irônicos contribuem para a composição de uma crítica mais explícita e superficial, pouco ambígua e com poucas camadas de enunciação que permitam leituras cifradas de subtextos. Neste sentido, a participação ativa do espectador no ato enunciativo é reduzida, conformando um relato mais unidirecional – o que, aponte-se, não deixa de ser coerente com os parâmetros maniqueístas da comédia clássica.

Por fim, a estrutura dramática tipicamente clássica do argumento do filme endossa sua arquitetura cômica, pouco aberta a procedimentos de distanciamento crítico que induzam a audiência a uma postura reflexiva durante a espectralidade. É devido a esta característica que podemos atribuir, por exemplo, as controladas operações paródicas que o filme lança mão ao longo do enredo, geralmente restritas às paródias satíricas dos modos de representação televisivos que ocorrem na subtrama e que acabam tornando-se repetitivas.

A questão crítica

Em suma, se os procedimentos narrativos empregados por Luis Estrada em *La Dictadura Perfecta* foram exitosos no sentido de promovê-la como uma obra comercial de irrefutável alcance público, as tantas concessões ao paradigma de uma comédia clássica que caracterizam o enredo terminam por aplacar, de alguma forma, a potencial acidez crítica pela qual a sátira é mais eficaz em seus comentários políticos. Afinal, no contexto contemporâneo de um sistema neoliberal onde a mediação política se dá pela corrupção das relações institucionais e pela redução do Estado à construção virtual de uma “imagem do poder” – contexto que o próprio filme alude e do qual inclusive faz seu tema – a arte pode ser subversiva quando práticas estéticas geram fissuras às determinações do mercado, subvertendo sua crua sociologia do massivo e suas regras de consumo estatístico a partir de poéticas desobedientes capazes de tramar afetos e efeitos incalculáveis (RICHARD, 2009).

Neste sentido, não bastaria “deixar de lado o divórcio entre o cinema comercial e o cinema [crítico] de qualidade”, para usar as mesmas palavras de Luís Estrada em sua entrevista. Seria preciso, diríamos, fazer desse casamento uma constante provocação às próprias regras do matrimônio.

3.2 A revolução farsesca: inversão irônica como sátira política

Ancorada no gênero dramático da farsa, “Juan de los Muertos” é uma sátira ao panorama sócio-político de Cuba em um contexto marcado pela crise da atualização da memória nacional da revolução cubana ante as conjunturas do século XXI. Apresentada ao público cubano no Festival de Cinema de Havana de 2011, atraindo grande público aos cinemas da cidade e se tornando o filme mais comentado do festival, a obra se apresenta como um singular produto cultural dentro do contexto contemporâneo da sociedade cubana ao propor tratar, através de uma lúdica sátira política permeada por operações de inversão irônica, temas e questões sensíveis à memória coletiva dos cubanos em face ao contraponto retórico de uma memória histórica atada ao discurso revolucionário oficial.

Partindo da importância do marco social na construção da memória coletiva (HALBWACHS, 2004) é possível refletir sobre a maneira pela qual os espectadores estabelecem elos de identificação com os personagens em função do compartilhamento de um mesmo contexto enunciativo. Através de sinais abertos no texto, este compartilhamento passa pela reconhecibilidade dos dados da experiência do espectador na obra, pressuposto indispensável para o efeito irônico enquanto procedimento narrativo (HUTCHEON, 1985). Modulando a estrutura farsesca de “Juan de los Muertos”, a ironia se apresenta como procedimento fundamental para a eficácia da sátira política da obra. De maneira analítica, passemos a uma abordagem das relações entre memória, ironia e farsa dentro da proposta satírica do filme.

Entre memórias

Uma contribuição fundamental de Halbwachs é a ênfase sociológica na construção da memória, atribuindo-lhe propriedades coletivas. Para Halbwachs, a memória individual só tem lugar porque se encontra inserida dentro de uma memória coletiva, no sentido de que a memória do passado só é possível quando articulada dentro do marco social de referência que temos os indivíduos que compartilhamos, em distintas escalas, uma base comum de experiências sociais dentro de nossas comunidades afetivas e redes de sociabilidade.

Cabe decir que cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, que este punto de vista cambia según el lugar que ocupa en ella, y que este mismo punto de vista cambia según el lugar que ocupo en ella y que este mismo lugar cambia según las relaciones que mantengo con otros entornos. (HALBWACHS, 2004, p.50)

Sob tal perspectiva, nossa imagem do passado não se conservaria preservadamente inerte, ela se reconstruiria a partir das configurações e necessidades sociais do presente, sempre de maneira parcial e relativa, sempre de maneira seletiva e alterada, e dentro dos contornos coletivos indispensáveis à sua constante re-elaboração, outorgando à memória uma função social absolutamente preponderante para o grupo em que estamos inseridos, por exemplo, ao determinar aquilo que se recorda e aquilo que se esquece, ou ainda, dentro daquilo que recordamos coletivamente, o que evocamos e o que silenciemos.

As memórias vivas e compartilhadas deste corpo social definiriam o caráter agregador que as lembranças em comum possuem como elemento de coesão de um grupo, que por sua vez tornaria estas recordações estáveis. Para Halbwachs, a estabilidade da memória coletiva estaria vinculada de maneira direta à composição e subsistência do grupo. Neste sentido, enquanto as memórias coletivas, plurais, se caracterizariam por seus movimentos em fluxo numa continuidade entre passado e presente e permeados pelo foco das tradições; a memória histórica, por sua vez, se configuraria através de uma análise esquemática e extemporânea dos fatos em si, analisados de fora e de maneira descontínua, sob o prisma do distanciamento e com a pretensão de ser singular. Assim Halbwachs entendia a oposição entre memória coletiva e memória histórica, salientando que se a memória coletiva, habitada, teria uma função de aglutinação identitária, a memória histórica, inabitada, construiria uma perspectiva mais objetiva e neutra em relação à identidade. A tensão represada entre estes modos de memória é um interessante lócus onde podemos abordar, metonimicamente, o prólogo de “Juan de los Muertos”.

Na sequência em questão, analisada no subcapítulo 2.1 desta pesquisa [sequência 1], Juan e Lázaro estão no mar, diante da “maldita circunstância da água por todas as partes” – numa imagem tópica de um poema de Virgilio Piñera – após mais uma jornada de infrutífera pesca de subsistência. Juan e Lázaro parecem resignados a uma realidade que os empurra à sobrevivência com os esparsos

recursos que possuem. Não trabalham, mas tampouco parecem possuir maiores preocupações, mergulhados na resignação e na letargia de suas condições sociais. Lázaro sugere a migração pelo mar como alternativa, uma recordação recorrente que ocupa um lugar crítico na memória coletiva da sociedade cubana. A sugestão de Lázaro evoca em Juan uma série de recordações emblemáticas com as quais ele justifica sua decisão de permanecer em Cuba, através de situações históricas às quais sobreviveu e que fariam dele um autêntico sobrevivente: “eu sobrevivi a Mariel, sobrevivi a Angola, sobrevivi ao período especial e a essa coisa aí que veio depois”, argumenta.

Aqui, portanto, as memórias individuais de Juan se rearticulam à luz de sua própria experiência social, requisitada por uma demanda pontual do presente (acentuar para Lázaro sua capacidade de sobrevivência, espécie de orgulho nacional que é culturalmente fomentado). É desta maneira que as recordações individuais de Juan reverberam em quatro pontos sensíveis da memória coletiva do espectador cubano: o êxodo de Mariel (a abertura do porto de Mariel pelo governo cubano, em 1980, a quem quisesse abandonar a ilha e por onde se estima que mais de 120 mil cubanos tenham emigrado em embarcações, em sua maioria, enviadas desde Miami); a guerra de Angola (o conflito armado nos anos 80 em que soldados cubanos foram enviados ao auxílio das tropas angolanas do MPLA, onde as cifras estimam a morte de mais de 2 mil combatentes cubanos); o período especial em tempos de paz (o estado de calamidade pública decretado pelo governo nos anos 90 em função do colapso econômico provocado pela queda do bloco socialista); e “*esa cosa ahí que vino después*” – nas palavras de Juan – referindo-se ao impreciso e indefinido estado atual das coisas em Cuba, imersa em uma auto-proclamada via de atualização do modelo econômico, processo do qual ainda não existe o desgarramento temporal necessário para cristalizar-se em acontecimento histórico, diferentemente das três memórias históricas evocadas anteriormente.

Ironia satírica

Segundo Hutcheon, é a sobreposição de dois níveis de leitura – do nível pragmático, na reconhecibilidade dos sinais do texto por parte do espectador; e do nível semântico, na possibilidade metafórica deste texto significar outra coisa a partir

de um contexto – que permite a ironia incidir diretamente sobre a modulação satírica da cena, conformando um comentário político tão ambíguo como abarcador, que passa pela totalidade do ato enunciativo (codificação + descodificação) e não apenas pela transposição automática e didática de um enunciado do codificador (sátira sem ironia). Em “Juan de los Muertos”, o efeito irônico passa pela sobreposição da leitura de uma memória coletiva (subversiva) sobre a leitura de uma memória histórica (oficial).

Neste sentido, este primeiro diálogo de Juan, permeado de recordações que interpelam o espectador da obra, se mostra fundamental em nossa análise por pelo menos dois aspectos: na criação dos elos de identificação entre personagem e espectador, agora unidos pela memória em comum, cúmplices em suas confissões e em suas condições como sobreviventes; e na predileção da ironia como estratégia genérica que modulará o tom de sátira política do filme, evocando alguns temas-tabus do discurso oficial da memória nacional cubana e provocando fissuras na relação entre memória coletiva e memória histórica através de um humor cujo sentido passa pela transcontextualização dos episódios aludidos.

Tal qual a função de uma sequência temática na tessitura dramática de um filme, a cena em questão condensa, em si, o núcleo temático principal de “Juan de los Muertos”: a luta pela sobrevivência. “Luta” e “sobrevivência” são elementos centrais na narrativa da epopéia revolucionária cubana pós-1959, duas peças que conformam o eixo principal da identidade e da ética do ser revolucionário, historicamente reiteradas na construção da memória nacional e presentes no imaginário coletivo da sociedade cubana. Mas em “Juan de los Muertos” estamos na Cuba de 2011, onde os *habaneros* Juan e Lázaro lutam por uma sobrevivência cujo sentido no tempo agora é outro: uma luta que já não é mais a edificação coletiva e heróica do projeto revolucionário, e sim uma luta individual pela sobrevivência cotidiana contra reminiscências insolúveis que se arrastam do passado e atormentam o presente político do país, personificadas na figura metafórica de um zumbi tragicômico, este ser híbrido e desenterrado que Juan pesca no mar sem querer, como a recordação de um trauma coletivo que se recusa a morrer. Este procedimento de transcontextualização só é possível pela habilitação de uma inversão irônica que coloca, em contraponto, a memória coletiva e a memória histórica do espectador, dessacralizando a tensão que pauta essa relação através do

humor e legando à sátira um lastro crítico que é, ao mesmo tempo, corrosivo e reflexivo, ambição máxima da farsa no sentido mais revolucionário de sua ficção.

É assim como o sentido crítico e pós-moderno de “Juan de los Muertos” *coloca em farsa* a retórica revolucionária enquanto discurso histórico, *zumbificando-a* e suplantando-a por outro tipo de ficção, a ficção do sujeito metafórico, a ficção de uma intervenção poética, esta sim de vocação revolucionária, capaz de resignificar a nossa própria experiência do real. Afinal, não seria este um sentido possível do *espaço contrapontado* ao que se referia Lezama Lima?

Revolução farsesca

Complementando a análise fílmica empreendida no subcapítulo 2.1 desta pesquisa, observamos então, na sátira farsesca de “Juan de los Muertos”, um “desprendimento do senso comum ordinário como critério”, ou seja, um alto grau de hiperbolização da realidade que é suplantada por um súbito e extraordinário absurdo, no caso, uma sociedade cada vez mais ameaçada por temerários e famintos mortos-vivos. A análise fílmica aponta para a ampla profusão de procedimentos satíricos e irônicos ao longo da narrativa, outra estratégia preferencial da farsa, tornando o relato suficientemente ambíguo para uma operação em distintas camadas de enunciação dependendo do compartilhamento de códigos e contextos por parte do decodificador. Essas múltiplas camadas favorecem os procedimentos de intertextualidade paródica, amplamente utilizados pelo filme, compondo uma tessitura estética pós-moderna que retroalimenta a comicidade do relato ao passo em que se constitui como elemento dinâmico e provocador. Essa polivalência da operação enunciativa também tem a vantagem de favorecer a circulação comercial da obra e não restringi-la apenas a seu público mais direto, o público cubano, ao mesmo tempo em que permite ao filme, através dessas camadas, veicular críticas mordazes sem torná-las evidentes ou panfletárias – um aspecto sempre delicado no plano político.

Quanto à tendência episódica da farsa, “Juan de los Muertos” apresenta uma estrutura dramática híbrida: apesar de se ater aos aspectos formais da estrutura clássica, como os três atos, sua unidade dramática não é muito afirmada, desde a profusão de soluções via *deus ex machina* a elipses que ignoram a causalidade da

ação dramática, fazendo a trama por vezes avançar de maneira brusca e episódica. Como personagens típicos da farsa, os personagens de tendências amorais de “Juan de los Muertos” se mostram deliberadamente unidimensionais, planos e com tendência à caricatura – acompanhando, de certa forma, a representação redutiva e estereotípica do entorno sujeita à sátira. No entanto, moderados por processos de simbolização, a aparente superficialidade dos personagens farsescos oferece ao espectador a oportunidade de preenchê-los e reinterpretá-los a partir de uma participação ativa em sua compreensão simbólica, levando-o a assumir uma postura mais decisiva no ato enunciativo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da convergência das leituras pelas quais buscamos transitar ao longo da presente pesquisa, podemos inferir que as ficções de *Juan de los Muertos* e *La Dictadura Perfecta* possuem estratégias estéticas específicas quanto aos procedimentos narrativos utilizados na conformação de suas sátiras políticas – estratégias que passam pelas distintas operações da farsa e da comédia enquanto gêneros dramáticos cujos paradigmas são capazes de moderar a relação entre os filmes e seus espectadores.

No entanto, apesar da importância metodológica para a nossa pesquisa, é conveniente ressaltar que tal indexação genérica entre comédia ou farsa não deve ser entendida como atribuição de categorias absolutas, uma vez que as tessituras de ambos os filmes, atravessadas pelos procedimentos narrativos do cinema contemporâneo, se mostram suficientemente complexas para abarcar múltiplas variações tonais durante a condução de seus enredos. Esta complexidade torna, portanto, especialmente relativa qualquer taxonomia atribuída às obras para além do marco proposto pela presente pesquisa. Por outro lado, dentro de nossa proposta, a categorização genérica se mostrou fundamental para a compreensão da relação entre tom, estrutura dramática e os procedimentos de ironia e sátira na abordagem crítica que as obras fazem de seus respectivos “estados de mundo”.

Sob esta perspectiva, e para além do marco da crítica cinematográfica, as leituras transversais e convergentes dos procedimentos narrativos analisados nos fazem apontar para a farsa como um gênero particularmente mais eficaz que a comédia quanto ao veículo dramático para a sátira política. No entanto, se faz pertinente considerar que, para além da ficção da obra, estes objetos-filmes produzem efeitos particulares na audiência dependendo das condições culturais, sociais e históricas específicas nas quais ocorre a espectralidade. É imprescindível reconhecer, portanto, a influência do contexto e do imaginário coletivo na relação entre estética e política mediada pelas formas sensíveis das obras. E se este imaginário coletivo que interpela a ficção da obra é moderado pela liberdade de leitura de cada espectador, então é a ficção do sujeito que, ao fim e ao cabo, se apresenta como o lugar da construção da experiência do real.

É nesta fricção entre ficcionalidades, entre a ficção da obra e a ficção do sujeito metafórico – ao qual se referia Lezama Lima – que podemos evocar o conceito de Rancière sobre a *eficácia estética da arte*, onde a impossibilidade de qualquer relação determinável a priori entre as formas sensíveis, as significações que podem nelas ser lidas e os efeitos que elas podem produzir, provocam a eficácia de um dissenso, prática que está no cerne da política e que forja, precisamente, novas formas de experiência sensível. É neste âmbito subjetivo que a experiência estética toca a política e onde o cinema se apresenta como procedimento de mediação.

Esta nos parece uma perspectiva fundamental à análise das relações entre estética e política dentro do escopo de nossa pesquisa. Por um lado, as estratégias estéticas de um artefato cultural constituindo-se como um objeto de ficção; e por outro, a potencialidade política da ficção do sujeito interpelando este mesmo objeto, erigindo-se na multiplicidade das associações afetivas suscitadas em condições sócio-históricas específicas, e que, possivelmente, tenham algum tipo de incidência sobre a visão de mundo do sujeito.

Em suma, a vida que constrói ficções e que se reinventa nelas.

BIBLIOGRAFIA

- ALATORRE, Claudia Cecília. *Análisis del drama*. México: Escenología, 1999
- ALTMAN, Rick. *Géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990
- AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007
- BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996
- CALVO, Norma Román. *Los géneros dramáticos: su trayectoria y su especificidad*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2007
- CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 2010
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- CHARTIER, Roger. *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa, 2007
- COMOLLI, Jean-Louis. *Cine contra espectáculo*. Manantial: Buenos Aires, 2011
- DENHAM, Robert. *Northrop Frye and critical method*. 2010. Disponível em: <<https://macblog.mcmaster.ca/fryeblog/critical-method/theory-of-myths.html>>. Acesso em: 04 fev. 2018.
- EVERETT, Yayoi U. *Parody with an Ironic Edge: Dramatic Works by Burt Weill, Peter Maxwell Davies, and Louis Andriessen*. Society for Music Theory, 2004. Disponível em: <http://www.mtosmt.org/retrofit/mto.04.10.4/mto.04.10.4.y_everett.php#FN10REF>. Acesso em: 10 fev. 2018.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973

HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições70, 1985

LEBEL, Jean Patrick. *Cine e ideología*. Buenos Aires: Granica, 1973

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1996

LETWIN, David; STOCKDALE, Joe, Robin. *The Architecture of Drama*. Plymouth: Scarecrow Press, 2008

LEZAMA LIMA, José. *La Expresión Americana*; ed. Irlemar Chiampi. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983

LÓPEZ PETZOLDT, Bruno. *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción 1962-2009*. Madrid: Iberoamericana, 2014

MATO, Daniel. *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Em: MATO, Daniel (Org.): *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: CLACSO, CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, p.21-46, 2002

NOVION, Jacques de; COSTILLA, Lucio Oliver; AYALA, Mario. *Pensamento, teoria e estudos latino-americanos*. Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas. Brasília: v.8, n.2, p.5-14, 2014

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984

RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique, 2000

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2014

RICHARD, Nelly. *Campos cruzados: Crítica cultural, latinoamericanismo y saberes al borde*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2009

_____. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007

_____. *Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana*. Em: MATO, Daniel (Org.): *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, p.455-470, 2005

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 2012

VILLAÇA, Mariana. *Cinema Cubano - Revolução e Política Cultural*. São Paulo: Alameda, 2010

ZAVALA, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. México: UAM Xochimilco, 2003.

ZUMALDE, Imanol. *La experiencia fílmica*. Madrid: Cátedra, 2011

FILMOGRAFIA

Alicia en el Pueblo de Maravillas. *Dir.: Daniel Díaz Torres.* CUBA, 1991.

El Cuerno de la Abundancia. *Dir.: Juan Carlos Tabío.* CUBA, 2008.

El Infierno. *Dir.: Luis Estrada.* MÉXICO, 2010.

Juan de los Muertos. *Dir.: Alejandro Brugués.* CUBA, 2011.

La Dictadura Perfecta. *Dir.: Luis Estrada.* MÉXICO, 2014.

La Ley de Herodes. *Dir.: Luis Estrada.* MÉXICO, 2000.

Memorias del Subdesarrollo. *Dir.: Tomás Gutiérrez Alea.* CUBA, 1968.

Night of the Living Dead. *Dir.: George Romero.* ESTADOS UNIDOS, 1968.

Shaun of the Dead. *Dir.: Edgar Wright.* INGLATERRA, 2004.

ANEXO 1: Análise textual de “Juan de los Muertos”

SEQUÊNCIA 1: “sequência de apresentação” (temática/prólogo)

Descrição argumental:

Em uma balsa improvisada sobre as águas que banham a costa urbana de Havana, os amigos Juan e Lázaro pescam e conversam distraidamente sobre a possibilidade de migração quando, de repente, físgam o que parece ser um zumbi cadavérico que emerge do mar. Apavorados com a aparição do morto-vivo, os dois combinam o silêncio e se afastam remando de volta na direção da cidade.

Cena 01 (00:00 > 02:50) Duração total: 02’50”

Cena	Plano	Imagem	Som
01	1a. 22” PG > PM Plongée.	Sobre fundo negro, inserção de cartela em Fade In: “Una coproducción hispano-cubana” Fade Out. Fade In. Dia. Juan está deitado sobre uma balsa improvisada no mar, aparentemente à deriva.	Som diegético: mar em aparente calma.
01	2. 11” PG > PM C/Plongée.	Vista do fundo do mar, a balsa de Juan bóia na superfície. Escurecidos e deformados, os cantos do quadro conformam um plano arredondado.	Efeito sonoro de um som abafado por estar dentro d’água.
01	1b. 17” PM > PP	Sobre a balsa, Juan está de olhos fechados. Alguém surge do fundo do mar e alcança a balsa. Juan se assusta.	Som diegético: mar em aparente calma.
01	3. 01” PM Frontal.	Com o susto, Juan senta. Lázaro, em traje de mergulho, sobe à balsa.	Efeito sonoro pontua o susto de Juan.
01	4a. 20” PC Frontal.	Juan se recupera do susto. Lázaro se senta ao lado de Juan e tira o snorkel da boca.	J: “Pinga, papa! Casi me mata de susto” L: “Acere, eso ahí abajo está pela’o. Creo

		<p>Juan tira da pochete uma pequena garrafa de rum já no fim. Cansado, Lázaro se senta ao lado de Juan.</p> <p>Juan dá um gole no rum e passa a garrafa para Lázaro.</p>	<p>que nos vamos en blanco”</p> <p>J: “Esto no es sobre cuanto se coja, sino de pasarla bien”</p>
01	5a. 04” PP Lateral.	Com sede, Lázaro também bebe. O gole lhe desce ardendo pela garganta. Lázaro lhe devolve a garrafa de rum.	Som diegético.
01	6a. 03” PP Lateral.	Juan tampa a garrafa de rum e a guarda.	Som diegético.
01	5b. 05”	Lázaro olha o mar. Lázaro olha para Juan, a seu lado.	L: “¿A veces no te dan ganas de irte remando a Miami?”
01	6b. 06”	Juan desenrola uma linha de pescar no carretel e, como uma marimba, a lança ao mar.	J: “¿Para qué, chico? Allá yo tengo que trabajar”
01	7a. 03” PG Frontal.	A linha com a isca cai a poucos metros da balsa onde ambos estão, próxima ao POV da câmara. No horizonte, o mar.	Efeito sonoro pontua a queda da isca na água.
01	6c. 09”	<p>Juan fala olhando para o mar a sua frente, na direção onde a isca caiu.</p> <p>Juan olha para Lázaro, ao lado, e volta a olhar para o mar.</p>	J: “Aquí soy un recolector como los taínos. Es cuestión de sentarse y esperar que algo caiga de la mata. Además, yo soy un sobreviviente”
01	5c. 06”	<p>Juan fala com certo orgulho.</p> <p>Lázaro olha para Juan.</p>	J: “Sobreviví a Mariel, sobreviví a Angola, sobreviví al período especial...”
01	6d. 02”	Juan fala com ainda mais orgulho.	J: “...y a la cosa esta que vino después”
01	4b. 05”	Sustentando sua linha de pescar, Juan volta a olhar para Lázaro, que observa o	J: “A mi nada más que tú me das un filo, y yo

		arpão que segura nas mãos, desolado. Lázaro olha para Juan e ri, como se tratasse de uma piada já gasta.	me las arreglo”
01	6e. 02”	Algo parece fisgar a isca de Juan, que sorri e passa a puxar a linha do mar.	J: “Mira. Ya va mejorando la suerte”
01	5d. 02”	Lázaro olha para o mar na expectativa de ver o que Juan parece ter fisgado.	J: “¿Qué te dije, Lázaro?”
01	7b. 10” PG > PM	Juan segue puxando a linha. POV da câmera acompanha a aproximação do objeto fisgado na medida em que Juan puxa a linha. É um cadáver com uma camisa vermelha. Lázaro e Juan estão estranhados com o que vêem.	J: “Este es el paraíso, y nada lo va a cambiar”
01	8a. 02” PP Plongée.	O cadáver, ainda vestido e boiando de costas para a superfície, emerge. Parece em estágio inicial de decomposição.	Som diegético.
01	7c. 05”	Na defensiva, Lázaro empunha o seu arpão. Ele olha para Juan intrigado. Juan olha para Lázaro como quem acha aquela pergunta bastante óbvia.	L: “¿Está muerto?”
01	8b. 01”	Juan ergue o braço na direção da cabeça do cadáver para tocá-la ou desvirá-la.	Efeitos sonoros de ruídos do vento <i>in crescendo</i> .
01	9. 01” PPP C/plongée.	O rosto de Juan entre a curiosidade e o receio na hora de tocar o cadáver. Imagem ralentizada.	Efeitos sonoros de ruídos do vento <i>in crescendo</i> .
01	8c. 01”	O cadáver ergue a cabeça e alça os braços na direção de Juan, tentando agarrar a linha. É um morto-vivo, um zumbi. Juan e Lázaro se assustam.	Efeitos sonoros graves pontuam um elemento de surpresa.
01	7d. 01”	Juan e Lázaro gritam. Juan recolhe as pernas para dentro da balsa. Trêmulo, Lázaro aponta o seu arpão para o zumbi.	Juan e Lázaro gritam.
01	8d. 01”	Com o rosto em decomposição, o zumbi abre a broca e grunhe.	Juan e Lázaro gritam.
01	10. 01” PPP	O arpão nas mãos de Lázaro é acionado.	Juan e Lázaro gritam. Efeito sonoro pontua o disparo do arpão.

	Frontal.		
01	7e. 03”	O arpão atinge em cheio a cabeça do zumbi e a atravessa. Juan e Lázaro estão apavorados.	Juan e Lázaro gritam.
01	11. 03” PP Plongée.	O zumbi tem o arpão lhe atravessando pelo olho. Submerge soltando bolhas.	Lázaro e Juan param de gritar.
01	12. 10” PG > PM Plongée.	Diante da balsa, o cadáver submerge. Recomposto do susto, Juan volta a colocar os pés na água. Lázaro assopra o cano do arpão como um ‘007’. Juan e Lázaro se olham. Lázaro concorda.	Em background, trilha sonora dos créditos do filme in crescendo: é um <i>fusion</i> cubano contemporâneo. J: “Que eso quede entre nosotros, ok?”
01	13. 20” PG > GPG Plongée > Frontal.	Juan passa um dos remos para Lázaro e agarra o outro. Eles se acomodam na balsa e passam a remar na direção do <i>malecón habanero</i> . Remam. No horizonte, a cidade de Havana.	Música in crescendo até ocupar todo o plano sonoro.

SEQUÊNCIA 2: “sequência de detonação de conflito” (detonante)

Descrição argumental:

Presentes a uma reunião do CDR (*Comité de Defensa de la Revolución*) para dissimular suas pequenas atividades delitivas na vizinhança, Juan e seus quatro companheiros de gangue do bairro presenciam o ataque de uma horda de zumbis que emanam da sede da entidade.

Cenas 12 e 13 (11:00 > 14:20) Duração total: 03’20”

Cena	Plano	Imagem	Som
12	1. 04” PM > PG Frontal.	Noite. Diante da fachada de um prédio onde funciona um CDR, no meio da rua, a secretária (S) do comitê local entoa solenemente o hino cubano. Atrás dela, outro membro do CDR, com um caderno nas mãos, também canta o hino.	Som diegético. O hino é entoado em coro e sem vontade por alguns vizinhos. S: “Al combate corred, bayameses! Que...”
12	2a. 20” PG > PM Frontal.	Algumas pessoas da vizinhança, de diferentes faixas etárias, estão perfiladas na rua na frente do CDR. Alguns até entoam o hino, mas o fazem com enfado e um profundo desânimo. Entre os presentes à reunião, porém mais destacados atrás e perfilados lado a lado, estão Juan, Lázaro, California (Ca), China (Ch) e Primo (P), com expressões bastante entediadas. Atrás deles, os vitrais de uma catedral.	S (<i>off screen</i>): “...la patria os contempla orgullosa! No temáis una muerte gloriosa, que morir por la patria es vivir! En cadenas vivir, es vivir en afrenta y oprobio... Ca: “¿Por qué siempre nos reunimos aquí?” L: “Es la tradición”
12	3. 07” PM Frontal.	A secretária dá as boas-vindas aos vizinhos (Vs) a mais uma reunião do CDR. Atrás, o militante faz a ata. Com um caderno nas mãos, a secretária gesticula e fala de improviso aos presentes.	S: “Buenas noches” Vs (<i>off screen</i>): “Buenas noches” S: “Bueno, Mario no se siente bien hoy y me pidió que yo hable con ustedes”
12	4a. 02” PP Frontal.	China chupa um pirulito enquanto escuta entediada a secretária. Ao ouvir Juan, o olha com expressão enfadonha.	Ao fundo, a secretária segue falando. J (<i>off screen</i>): “Bueno, empecemos...”

12	5a. 04” PP Frontal.	Juan coça o rosto e fala ao grupo com muita discrição. Olha na direção da China, do outro lado do grupo, em um gesto mais enfático.	J: “...dice Yusmila que hace falta más whisky, así que cáele arriba al Loco”
12	4b. 02”	Com uma expressão de desdém, China responde a Juan de maneira firme.	Ch: “Mi vida, ¿tú no te has enterado que el Loco se murió?”
12	5b. 01”	Juan disfarça e olha para China tentando manter a discrição.	<i>Ao fundo, os sons dos grilos e a voz da secretária.</i>
12	2b. 08”	Gesticulando, China fala a Juan com o mesmo tom de desprezo, em um tom de bronca. Juan e Lázaro colocam atenção nela enquanto California e Primo seguem olhando na direção da secretária, disfarçando. China volta a olhar para a reunião, chupa seu pirulito.	Ch: “Mira a ver, con lo de salir a pescar en la balsita esa, todavía estás comiendo más mierda como ‘Alicia in the Wonderland’... mira a ver”
12	6a. 03” PM C/Plongée.	A secretária adota um tom mais grave em sua fala. Atrás, outro membro do CDR toma notas.	S: “Esta semana se han robado ocho caseteras...”
12	7. 03” PP C/Plongée.	A secretária gesticula enfática e em tom de reprimenda.	S: “...de carros parqueados aqui por la noche. Aquí!”
12	8. 11” PPP > PPP Frontal.	Juan olha para a secretária surpreendido com a informação. Desconfiado, ele olha para California, a seu lado. California olha para Lázaro. Lázaro olha ameaçante para Primo, que sem tirar os olhos da secretária, aponta para China, a seu lado. China percebe que ela é o centro da desconfiança do grupo. Tira o pirulito da boca e fala em tom de desafio a Juan.	S (<i>off screen</i>): “Hay que estar atentos a cualquier irregularidad! También estuvieron por aquí los inspectores de salud pública para alertarnos sobre una posible epidemia. Al parecer hay un brote de un nuevo virus o algo así...” Ch: “¿Oye qué?...”
12	2c.	Com todos os olhares sob si, China se	Ch: “...uno tiene que

	02”	explica para o grupo com um tom de naturalidade.	buscarse la vida” J: “Oye...
12	5c. 02”	Juan chama a atenção de China de maneira firme.	J: “...uno no caga donde come”
12	9a. 02” PP Frontal.	Lázaro adota um tom ríspido com China.	L: “Ay chiquita, si yo caigo por culpa tuya--”
12	4c. 03”	China revira os olhos como quem se arma de paciência para a discussão. Fala a Juan em um tom mais severo.	Ch: “Ay... este huevo quiere sal... Mira...
12	5d. 02”	Juan suspira, disfarça, volta a olhar para frente, na direção da secretária.	Ch (<i>off screen</i>): “...dile a tu compromiso que a la China no se le habla...”
12	4d. 05”	Com caras e bocas e gesticulando muito, China desafia Juan e agarra o braço musculoso do Primo, a seu lado.	Ch: “...así. Porque pierdo la cobertura y suelto al primo. Y ayer, no comió”
12	9b. 16”	Primo fala a Lázaro num tom de ameaça. A diferença de estatura entre eles é grande. Olhando pra cima, Lázaro responde em um tom agressivo, devolvendo a ameaça. Primo se contém. Curioso, California se aproxima e pergunta com discrição ao ouvido de Lázaro, que nem mesmo admitindo a origem de seu apelido, deixa o olhar ameaçante na direção do Primo. Juan se aproxima e se coloca entre os dois para apartar qualquer confusão.	P: “Acá hay chocolate pa’ todo el invierno” L: “Tírate, que a mí me dicen ‘el carnicero de Normandia’” Ca: “¿Y eso por qué?” L: “Porque picaba bistecs en el restaurant Normandia” <i>Ao fundo, a secretária segue falando.</i> J: “Ya, caballero... que no venimos a ver quien la tiene más...”
12	2d. 03”	Juan se coloca agora no centro do grupo, recobrando uma posição de líder.	J: “...grande. Venimos a organizarnos”
12	10. 08” PP Frontal.	Mantendo a discrição que lhe é peculiar, Juan fala ao grupo.	<i>Ao fundo, badaladas do sino da catedral.</i> J: “Lo que hace falta es que a toda esa gente se le quite de la cabeza

			<p>el asunto de las caseteras”</p> <p><i>S (off screen):</i></p> <p>“¿Algún compañero quiere preguntar algo?”</p> <p>Ao fundo, um golpe forte sobre uma porta.</p>
12	6b. 03”	A porta fechada do edifício que abriga o CDR se move com um golpe que vem de dentro. A secretária olha assustada.	Grunhidos e golpes fortes sobre a porta do CDR.
12	11. 02” PG Plongée.	Os vizinhos presentes à reunião olham assustados na direção da porta do CDR.	<p><i>S (off screen):</i></p> <p>“Mario, ¿qué te pasa?”</p> <p>Gritos de susto.</p>
12	12. 01” PP C/Plongée.	Um machado rompe a porta de madeira do edifício, assustando a todos.	Som diegético. <i>Grunhidos e gritos.</i>
12	13. 0.5” PD Lateral.	Detalhe do machado cravado na porta.	Entra fundo sonoro agudo outorgando um tom de suspense à cena.
12	2e. 03”	Juan, Lázaro, California, China e Primo, lado a lado, olham a cena assustados.	<i>A secretária grita.</i>
12	14a. 01” PP Lateral.	A secretária olha assustada na direção da porta do CDR e sobe alguns degraus.	Som diegético e fundo sonoro.
12	15. 05” PG > PP Frontal.	O membro do CDR que fazia a ata a escada e se aproxima do buraco aberto na porta. Ele é atacado por alguém que o puxa e o morde. Ele cai, desfalecido.	<p><i>Grunhidos e respirações.</i></p> <p>Som de uma mordida.</p>
12	14b. 01”	A secretária olha horrorizada para o homem que cai pela escada.	Som diegético e fundo sonoro.
12	16. 02” PG > PP Frontal.	O homem rola pelos degraus da escada até finalmente para na calçada, desmaiado. Tem uma ferida no rosto.	Efeito sonoro acentuando a queda do corpo.
12	2f.	Assustados, Juan, Lázaro, California,	Ch: “Hay, mamacita!”

	02”	China e Primo dão um passo para trás.	
12	17. 01” PG Lateral.	Aglomerados na calçada, os vizinhos olham assustados para o homem caído.	Ch: “Ay, pinga!”
12	18a. 04” PP > PM C/Plongée.	Assustada, a secretária volta a olhar na direção da porta. Mário, o presidente do CDR, arrebenta a porta e caminha, possuído, na direção da escada..	Fim do fundo sonoro. <i>Grunhidos crescentes.</i> <i>Gritos ao fundo.</i> Entra a trilha sonora.
12	14c. 01”	A secretária olha aterrorizada para Mario. Tenta se afastar e se proteger.	<i>Grunhidos. Gritos.</i>
12	18b. 01”	Com manchas de sangue pela roupa, Mario avança na direção da secretária.	<i>Grunhidos. Gritos.</i>
12	19. 02” PP Frontal.	A secretária desce a escada e consegue escapar. O zumbi Mario avança na direção das pessoas.	<i>Grunhidos. Gritos.</i>
12	20. 0.5” PM Plongée.	Na calçada em frente ao edifício, alguns vizinhos começam a correr assustados diante da aproximação de Mario.	<i>Grunhidos. Gritos.</i>
12	21a. 01” PP Frontal.	Juan e Lázaro se assustam e dão um passo para trás, na defensiva.	<i>Grunhidos. Gritos.</i>
12	22a. 02” PP Lateral.	Faminto, Mario avança na direção das pessoas, que se esquivam.	<i>Grunhidos. Gritos.</i> Extra (<i>off screen</i>): “ <i>Mario!Mario!</i> ”
12	23. 01” PP Frontal.	Ante o olhar atônito de alguns presentes, Mario consegue agarrar um cidadão e o morde com violência.	<i>Grunhidos. Gritos.</i> L (<i>off screen</i>): “ <i>¿Se lo mordieron al Lirio?</i> ”
12	2g. 03”	Ainda parados e na defensiva, Juan, Lázaro, California, China e Primo estão cada vez mais assustados.	<i>Grunhidos. Gritos.</i> Ch: “Ese es chivatón, es chivatón!”
12	21b. 02”	Mario agarra um policial que se aproxima e também o morde.	<i>Grunhidos. Gritos.</i>
12	2h. 02”	China se esconde atrás de Primo. Os cinco continuam atônitos diante da cena	<i>Grunhidos. Gritos.</i> Ca: “Más nunca me

		de terror que presenciam.	perdo una reunión”
12	22b. 01”	Mario segue atacando o policial a mordidas.	Grunhidos. Gritos.
12	24. 01” PP Lateral.	Um dos vizinhos corre assustado.	Grunhidos. Gritos.
12	22c. 04”	Mario e o policial, sob ataque, caem ao chão.	Grunhidos. Gritos.
12	2i. 18”	Juan, Lázaro, California, China e Primo são salpicados de sangue. Primo desmaia. Juan olha para Primo, caído no chão, com surpresa. China comenta com resignação. Juan olha para seu braço salpicado de sangue. Lázaro vai embora. China olha com nojo para seu braço sujo de sangue. California gesticula a Juan.	Trilha em fade out. Som diegético. <i>Grunhidos. Gritos.</i> J: “¿Pero esto qué coño es?” Ch: “Ay, él no soporta la sangre” L: “Vamos echando que esto se está poniendo malo” Ca: “Oye, ¿no vamos a ayudar esa gente?” J: “No, no, no, no, no... que se jodan!”
12	22d. 03”	Algumas pessoas finalmente conseguem neutralizar e capturar Mario, que é conduzido para fora da área.	J (<i>off screen</i>): “ <i>Con esto ya se les debe haber olvidado lo de los robos</i> ”
12	2j. 06”	Juan vai embora. California vai embora. China fala na direção dos demais, que vão abandonando o lugar. Primo segue caído, desmaiado no chão. China gesticula na direção dos companheiros, em vão.	<i>Grunhidos. Gritos.</i> Ch: “Oye! Oye! ¿Ustedes no me van a ayudar con esta puerta? Oye! Oye, Papá Pitufu, repinga!”
12	22e. 03”	Mario se debate enquanto é conduzido. Alguém filma a cena bem de perto com o celular.	Grunhidos. <i>Vinheta do telejornal.</i> TJ (<i>off</i>): “ <i>Nota oficial...</i> ”
13	1. 15”	Dia. Uma televisão antiga está ligada. Na transmissão, o telejornal local	TJ (<i>off screen</i>): “ <i>...en estos días han</i> ”

	<p>PP Frontal.</p> <p>(1.)</p> <p>(PP) (Frontal.)</p> <p>(2.)</p> <p>(PG) (Frontal.)</p> <p>(3.)</p> <p>(PP) (Frontal.)</p>	<p>mostra as imagens caóticas filmadas com um celular do instante da captura de Mario.</p> <p>Uma cartela inserida na imagem do telejornal informa: “<i>Últimas noticias: nuevas provocaciones de los Estados Unidos</i>”.</p> <p>Na transmissão, imagens pouco nítidas captadas por um celular acompanham de longe a condução de Mario.</p> <p>O âncora do telejornal, com antiquada e discreta produção, lê uma nota ao vivo enquanto olha na direção da câmera errada. Logo, corrige o eixo do olhar.</p>	<p><i>sucedido algunas alteraciones de la disciplina social en varias zonas de la capital. La policía investiga los disturbios aislados...</i></p> <p>TJ: “...aparentemente causados por grupúsculos de disidentes pagados por el gobierno de los Estados Unidos...”</p>
--	---	--	--

SEQUÊNCIA 3: “sequência de determinação de objetivo” (1ro ponto de virada)

Descrição argumental:

Junto a Lázaro, Juan monta o plano de atuação do grupo de combate aos mortos-vivos “Juan de los Muertos”. Do terraço onde vive em um precário edifício, num popular bairro de Havana, Juan atua como um comandante ao instruir militarmente seus vizinhos de bairro.

Cenas 33 e 34 (34:06 > 37:24) Duração total: 03’18”

Cena	Plano	Imagem	Som
33	1. 12” PM Frontal.	Dia. Da escada, Juan abre a grade de ferro e chega em casa, no terraço de um edifício, trazendo os remos e a roupa salpicada de sangue. Junto a ele e também sujo de sangue, Lázaro chega e fecha a grade da escada.	Som diegético. Entra trilha sonora: um instrumental pop com toque de salsa cubana. J (off): “ <i>Lo primero que tenemos que hacer es armarnos bien. Hay que tener cuidado</i> ”
33	2. 06” PD > PM Frontal.	Juan abre uma geladeira velha que serve de armário e tira dela um tchaco. Move o tchaco com grande habilidade, como um especialista em artes marciais.	J (off): “ <i>Desde ahora solo salimos de casa a buscar la cosa necesaria. Ron</i> ” S (off): “ <i>¿Y comida?</i> ” J (off): “ <i>Sí, bueno, y también eso</i> ”
33	3a. 07” PM Lateral.	Lázaro entra em um depósito do terraço e encontra dois facões.	J (off): “ <i>Los disidentes no son muy inteligentes. Eso está a nuestro favor</i> ” S (off): “ <i>A mí me parece que están drogados. Como en Scarface</i> ”
33	4a. 02” PD > PM Lateral.	California tira de um baú do terraço um taco de beisebol e o manipula.	Ca (off): “ <i>¿La de Muni o la de Paccino?</i> ” S (off): “ <i>La de ...</i> ”
33	3b. 02”	Lázaro golpeia o ar com os facões como se fosse um samurai.	S (off): “ <i>...Rocco Sifredi</i> ”

33	4b. 03”	California prova alguns movimentos girando o taco com a habilidade de um ninja.	J (off): “Hay que aprovechar que todos están muy...”
33	5. 07” PM Frontal.	Com os dois facões atados às costas, Lázaro cruza o terraço. Atrás, pendurada na parede, uma bóia náutica e um galão vazio. Lázaro retrocede alguns passos e observa um cinturão elástico preso na parede, junto à bóia. Pensa, hesita.	J (off): “...ocupados peleándose o tratando de huir, y todavía no saben qué es lo que está pasando” S (off): “¿Qué está pasando?” J (off): “Ni idea”
33	6. 10” PG Lateral. (slow)	O plano em câmara lenta enfatiza os gestos dos personagens. Armado com um remo e o tchaco, Juan cruza o terraço. Atrás dele, California passa com uma bola e o taco de beisebol. Atrás, Lázaro tira das costas os seus dois facões ao cruzar o espaço.	J (off): “Estamos frente a una crisis y solo hay una cosa que podemos hacer” Ca (off): “Ayudarlos” J (off): “No. Cobrarles”
33	7. 02” PP Lateral.	Camila (C) abre a geladeira velha, a observa e se decepciona.	J (off): “Treinta por cabeza. Cincuenta si limpiamos...”
33	8. 06” PP > PPP Lateral.	Camila observa alguns LPs antigos de música cubana junto a parede. Parece descobrir o lugar precário e improvisado onde o pai, Juan, mora. Pega uma foto antiga de Juan e Lázaro jovens e a observa.	J (off): “...el lugar y nos deshacemos de los cuerpos. Descuentos para ancianos y menores de doce años”
33	9. 05” PP Lateral.	Camila se olha em um grande espelho redondo na parede que indica: ‘Bar New Orleans’, provavelmente furtado. Ela vê Califórnia passar e sai na direção do pátio externo do terraço.	J (off): “A los extranjeros y a los que tienen familia fuera les cobramos doble” Ca (off): “Yo creo que también hay que buscarle un...”
33	10. 04” PP > PP Lateral.	Enojada com a conversa que escuta, Camila caminha na direção de Juan. Do terraço se vê, ao fundo, a cidade e o famoso edifício do hotel ‘Habana Libre’, um dos marcos de Havana.	Ca (off): “...nombre pegajoso para el negocio” Trilha em fade out. C: “Juan!”

33	11a. 10” PM Frontal.	Juan se detém ao ver Camila caminhar na sua direção. Gesticula. Camila se aproxima e interpela o pai. Ao fundo, California fala de um telefone público junto a parede, provavelmente furtado.	J: “Esto es otra larga historia” C: “Me dijiste que ibas a cambiar” J: “Y he cambiado” Ca (ao telefone): “Juan de los Muertos, matamos a sus seres queridos...”
33	12a. 03” PP C/plano.	Camila se decepciona, leva as mãos à cintura e desfaz seu contato visual. Atrás, Lázaro monta uma arma com o cinturão elástico e os dois facões.	Ca (<i>off screen</i>): “...¿en qué podemos servirle?”
33	11b. 03”	Juan olha para trás e recrimina California com o olhar.	Ca: “¿Qué? Estoy probando!” C: “Le vas a cobrar...”
33	12b. 02”	Camila interpela Juan com irritação.	C: “...a la gente?” J: “Cami, somos cubanos...”
33	11c. 02”	Juan fala a Camila com naturalidade.	J: “...es lo que hacemos cuando se pone mala la cosa” C: “Pues si lo...”
33	12c. 02”	Camila discute, gesticula com Juan.	C: “...quieres hacer, hazlo por ayudar, no por dinero”
33	13a. 03” PPP Frontal.	Juan fala adotando um tom mais grave.	J: “Niña, la que vive afuera con su madre eres tú” C (<i>off screen</i>): “Porque aquí no...”
33	14a. 03” PPP C/plano.	Camila fala estarecida com Juan. Ao fundo, Lázaro balança a cabeça em negativo, como se escutasse a conversa.	C: “...hay nadie porque merezca la pena quedarse”
33	13b. 04”	Juan olha fixamente para a filha, doído com aquela declaração.	Som diegético pontuado por trilha sonora dramática.
33	14b. 05”	Camila se dá conta do que disse e adota um tom de pesar, justificando-se. Ao	C: “Juan, tú sabes que yo no quise decir eso”

		fundo, Lázaro parece mais melancólico.	
33	13c. 05”	Juan tira o tchaco que estava apoiado no pescoço e adota um tom mais humilde. Olha pra Camila com atitude decidida.	J: “Tiene razón. Dime qué puedo hacer para demostrarte...”
33	14c. 04”	Camila sorri com certo orgulho.	J (<i>off screen</i>): “...que he cambiado” Fim de trilha sonora dramática. Entra trilha sonora de tom militarista.
34	1a. 03” PM > PM Frontal.	Juan fala como um general a um grupo de vizinhos reunidos no terraço onde vive.	Som diegético e trilha. J: “Bien, la mayoría de ustedes...”
34	2a. 04” PM > PM C/plano.	Os vizinhos estão perfilados como recrutas, por quem Juan passa revista. Entre eles, estão a China e o Primo.	J: “...ha estado antes en este tipo de clase. Es como preparación...”
34	1b. 09”	Com pose e empáfia militarista, Juan segue circulando e falando aos vizinhos como um general a seus recrutas. Ao fundo, no horizonte, alguns edifícios e a linha do mar que banha a cidade.	J: “...para la defensa, solo que esta vez los malos no son los ‘yankees’, sino un enemigo real y está aquí, entre
34	2b. 05”	Juan gesticula enfático enquanto circula diante da tropa. China está entediada com aquele falatório.	J: “...nosotros. Por lo que sabemos, esta gente no hay quien la pare...”
34	3a. 07” PP > PP Frontal.	Juan fala com firmeza, com os braços para trás, sem tirar os olhos da tropa. Ao fundo, Lázaro concorda.	J: “...quieren comer, como cuando en el período especial, pero no se limitan solamente a los gatos”
34	2c. 02”	Juan se detém diante da tropa de vizinhos.	J: “A ver, ¿qué más...”
34	3b. 02”	Juan os interpela com o olhar.	J: “...me pueden decir de ello?”
34	4a. 01” PM	Primo levanta a mão pedindo a palavra.	Som diegético e trilha.

	Lateral.		
34	1c. 0.5”	Juan aponta na direção do Primo.	Som diegético e trilha.
34	5. 02” PP Frontal.	Primo gesticula enfático, seguro de sua resposta.	P: “Si le provocas un trauma craneano severo...”
34	3c. 03”	Juan se surpreende com a resposta e olha para Lázaro, a seu lado. Lázaro faz um gesto de positivo com a cabeça.	P (<i>off screen</i>): “...lo destruye” Ch (<i>off screen</i>): “Wow!”
34	4b. 02”	Primo e China se saúdam chocando as mãos.	Som diegético e trilha.
34	3d. 01”	Juan volta a interpelar o grupo.	J: “Bien, ¿algo más?”
34	6a. 02” PP Frontal.	China levanta a mão e fala na direção de Juan, fazendo caras e bocas.	Ch: “Unos son rápidos y otros lentos” J (<i>off screen</i>): “Cierto, algunos...”
34	2d. 05”	Juan segue questionando sua tropa. A seu lado, Lázaro levanta o dedo na direção do grupo, como se os indagasse.	J: “...son lentos, otros rápidos, y alguien me puede decir ¿por qué?”
34	7. 02” PM > PM Frontal.	Alguns dos presentes demonstram não saber e ninguém responde.	Som diegético e trilha.
34	2e. 04”	Juan comenta a Lázaro de maneira discreta. Lázaro aponta na direção da China, chamando-lhe a atenção.	J: “Lástima, estaba loco por que alguien me aclarara esa” L: “Compórtese”
34	6b. 02”	Entediada, China corrige sua postura e bate continência de maneira irônica.	J (<i>off screen</i>): “Nosotros les vamos a enseñar técnicas...”
34	2f. 06”	Juan fala ao grupo. Lázaro passa a Juan uma estrela metálica típica dos ninjas.	J: “...caseras para armarse y poder sobrevivir sin problemas. Tomemos por ejemplo, esto”
34	3e. 02”	Juan lança a estrela metálica na direção de alguém do outro lado do terraço.	Efeito sonoro pontuando arremesso.

34	8. 0.5” PM > PM Lateral.	A estrela metálica atinge a testa de um morto-vivo acorrentado junto a parede, ao lado de outros zumbis capturados.	Som diegético e trilha.
34	9. 02” PP > PP Frontal.	Com a estrela encravada na testa, o morto-vivo desfalece e fica pendurado pelas correntes.	Som diegético e trilha.
34	10. 05” PM Lateral.	Uma senhora de idade, perfilada entre os vizinhos recrutados, leva as mãos à boca e desmaia. A China olha para ela e logo olha para Juan, surpreendida.	Extra: “Ernestico!” Fim de trilha sonora de tom militarista.
34	3f. 13”	Juan adverte Lázaro de maneira discreta. Lázaro se explica discretamente. Juan disfarça e volta a olhar para a tropa. Juan volta a falar a Lázaro com discrição, dando-lhe instruções. Juan volta a encarar o grupo perfilado.	J: “¿Yo te dije que no trajera familiares de los alumnos?” L: “Coño Juan, pero es que cada vez se hace más difícil capturarlos. Estos son del barrio” J: “Échale agua a la vieja y cuando esté mejor le cobra los treinta pesos, aquí no hay regalitos para nadie, ya somos bastante altruistas”

SEQUÊNCIA 4: “sequência de complicação de conflito” (revés dramático)

Descrição argumental:

Após um mês, apesar de a televisão estatal garantir que a situação do país regressou à normalidade, Juan e seus liderados observam, do terraço onde estão entrincheirados, a cidade em colapso com os mortos-vivos fora de controle. Quando vêem pela televisão o âncora do telejornal sendo atacado ao vivo por um zumbi, eles decidem fugir da ilha.

Cenas 54 (58:55 > 01:01:18) Duração total: 02'23”

Cena	Plano	Imagem	Som
54	1. 04” PD Lateral.	Dia. O telefone público que Juan tem no terraço onde vive. Sobre o telefone, uma imensa teia de aranha.	Ao fundo, trilha sonora instrumental. TJ (<i>off screen</i>): “ <i>Nota oficial. Una vez más nuestro pueblo...</i> ”
54	2. 15” PP > GPG Frontal.	Em um canto do terraço, Juan se serve num copo o que resta da garrafa de rum. Deposita a garrafa vazia na pilha de dezenas de outras garrafas vazias que se amontoam atrás dele. Juan bebe e sai na direção do pátio do terraço. Ao fundo, no horizonte, o mar e a costa da cidade de Havana com alguns edifícios em chamas. <i>Uma cartela é inserida sobre a imagem: “Un mes después”</i>	TJ (<i>off screen</i>): “ <i>...ha demostrado que es invencible. Hemos rechazado una nueva agresión de los Estados Unidos. Se le informa a la población que pueden continuar en las labores cotidianas. Todo ha vuelto a la normalidad...</i> ”
54	3a. 08” PG > PP Lateral.	Juan atravessa o terraço com seu copo de rum. Passa pelo Primo, que levanta pesos enquanto assiste o telejornal. Juan se senta numa espreguiçadeira enquanto Lázaro segue dando manutenção a sua arma e Camila olha por um telescópio o movimento das ruas. Ela gesticula.	Som diegético e trilha. Ao fundo, o âncora do telejornal segue informando pela TV. J: “¿Hay muchos?”
54	4a. 05” PD > PD Plongée.	Através da lente do telescópio, três zumbis disputam a cabeça de um cadáver. O telescópio se move. Outro zumbi devora outro cadáver. O	C (<i>off screen</i>): “ <i>Como en las últimas semanas. Están todos infectados, no queda</i> ”

		telescópio se move. Dois mortos-vivos se debruçam na grade de um edifício.	<i>nadie normal</i> ”
54	3b. 04”	Lázaro se aproxima da sacada do terraço e atira uma pedra na direção da rua.	L: “A que le revient la cabeza al flacucho ese... Toma!”
54	4b. 06”	Através da lente do telescópio, a pedra atinge a cabeça de um transeunte, aparentemente normal, que carregava uma televisão antiga sobre o ombro. A televisão cai e o transeunte grita e corre com as mãos na cabeça, ferido. Três zumbis se atiram sobre o homem e o derrubam.	C (<i>off screen</i>): “ <i>Coño, Lázaro, ¿no diferencias los buenos de los malos?</i> ” Gritos do transeunte. L (<i>off screen</i>): “ <i>Niña...</i> ”
54	3c. 02”	Lázaro segue olhando a rua. Olhando pelo telescópio, Camila não pode evitar rir, divertindo-se.	L: “...en este país siempre ha sido muy hacer eso”
54	4c. 03”	Através da lente do telescópio, California corre pela rua com sua bolsa, esquivando-se dos zumbis que atacam.	C (<i>off screen</i>): “ <i>Ahí viene Vladi!</i> ”
54	5. 07” PM > PM Lateral.	California pula a mureta do edifício, se esquia de outros mortos-vivos e sobe pelo encanamento lateral junto a parede.	Som diegético e trilha. Grunhidos.
54	6. 02” PM Lateral.	Apoiada na sacada, Camila olha para baixo, para o vão interno do edifício. Lázaro se aproxima e também olha.	L: “¿Llegó?” C: “Sí”
54	7a. 03” PG. Plongée.	California sobe pelo encanamento já na altura do terceiro andar. Abaixo, no térreo, os mortos-vivos se digladiam.	C (<i>off screen</i>): “ <i>Parece que encontró comida</i> ”
54	8. 02” PP Frontal.	Uma moradora do prédio, já infectada como uma zumbi, aparece numa janela.	Som diegético e trilha. Grunhidos.
54	9a. 02” PM C/Plongée.	Da sacada do terraço, Camila e Lázaro a observam.	Som diegético e trilha.
54	10.	A moradora tenta agarrar California,	Som diegético e trilha.

	02” PM Frontal.	que sobe pelo encanamento e já está à altura de sua janela.	Grunhidos.
54	7b. 02”	California sobe mais e escapa de ser alcançado pela moradora.	L (<i>off screen</i>): “¿Juan?”
54	9b. 03”	Da sacada, Camila está apreensiva. Ao lado, Lázaro fala na direção do terraço, rindo, sem deixar de olhar a moradora.	L: “Tu vecina ricota también es disidente!”
54	11. 02” PM Plongée.	Da janela, a moradora escuta e olha para cima, na direção dos dois.	J (<i>off screen</i>): “Coñoóóo!...”
54	9c. 02”	Juan chega na sacada e também olha na direção da moradora, atônito. Camila sai da sacada e volta para o terraço.	J: “...me había olvidado de Lucía, brother!”
54	12. 21” PP Frontal.	Com muito esforço, California sobe e consegue chegar ao terraço. Ele se apóia exausto sobre a mureta da sacada. Camila se aproxima e lhe dá um beijo, para sua surpresa. Os dois sorriem. Eles olham na direção do Primo, no pátio.	Som diegético. Fim de trilha sonora. P (<i>off screen</i>): “Juan! Tienes que ver esto!”
54	13a. 07” PM Lateral.	Atônito, Primo gesticula aos colegas na direção da televisão. Juan, Lázaro, Camila e California se aproximam. Eles olham aterrorizados para a TV.	Som diegético. <i>Gritos oriundos da transmissão de TV.</i>
54	14. 05” PP Frontal.	A televisão velha apoiada sobre uma mesinha de madeira. Há falhas na transmissão do telejornal, mas é possível ver na imagem o cenário do estúdio salpicado de sangue enquanto o âncora parece ser devorado ao vivo.	J (<i>off screen</i>): “Cambio de planes. Vámonos pa’ la pinga de aquí” Ca (<i>off screen</i>): “¿Nos vamos a la...”
54	13b. 36”	De pé diante da televisão, Juan, Lázaro, Camila, California e Primo estão preocupados com o que acabam de ver. Os quatro olham na direção de Juan, que percebe que é observado. Juan dá alguns passos na direção da sacada, olha para a cidade.	Ca: “...Sierra y nos alzamos?” J: “Tú lo dirás jugando, pero es lo que debíamos haber hecho desde el principio...” J: “No me miren así, coño, es la verdad. Yo

		<p>Camila gesticula, fala na direção de Juan, que volta a olhar para o grupo. Fala com uma voz firme, decidida.</p> <p>California o interpela. A seu lado, Lázaro está pensativo, hesitante.</p> <p>Juan volta a olhar para o horizonte da cidade, na direção do mar. Fala com indignação, com certo pesar.</p> <p>De maneira decidida, Juan dá ordens ao grupo e sai na direção do pátio, com pressa. Os quatro se entreolham.</p>	<p>no me voy a quedar esperando que las cosas se arreglen mientras La Habana se quema”</p> <p>C: “Juan, no podemos luchar contra todos”</p> <p>J: “Plan ‘b’, busquemos un bote para irnos”</p> <p>Ca: “¿A Miami?”</p> <p>J: “Adónde sea. A Miami si no queda más remedio...”</p> <p>J: “Coño, al final el capitalismo nos va a pasar la cuenta”</p> <p><i>Entra trilha sonora em tom militarista.</i></p> <p>J: “Arriba! Ármense bien!...”</p> <p><i>J (off screen): “Hay que salir de aquí!”</i></p>
--	--	---	---

SEQUÊNCIA 5: “sequência de resolução de conflito” (2do ponto de virada)

Descrição argumental:

Em um parque, Juan busca salvar uma criança da perseguição do pai, um militar agora convertido em um morto-vivo. Juan escapa com a criança na direção do *malecón habanero*, onde Lázaro, Camila e California os esperam em sua rota de fuga. Eles avançam com o veículo na direção do mar.

Cenas 74, 75 e 76 (01:21:41 > 01:23:55) Duração total: 02’14”

Cena	Plano	Imagem	Som
74a	1a. 12” PD > PM Lateral.	Fade In. Dia. California dirige o carro-balsa pela zona costeira da cidade. Camila e Lázaro também estão no automóvel.	Som diegético. Entra trilha sonora de ação.
75a	1. 02” PG Lateral.	Juan corre pela rua na direção dos gritos de uma criança que pede ajuda e se detém junto às grades de um parque infantil no subsolo.	Som diegético e trilha. Gritos de criança. Grunhidos.
75a	2. 02” PG Plongée.	Um militar, em traje de civil e já convertido em um zumbi, persegue o filho e o encurrala numa casinha de um parque infantil, que está em ruínas.	Som diegético e trilha. Gritos de criança. Grunhidos.
75a	3a. 02” PP C/Plongée.	O pai da criança tenta entrar na casinha infantil para capturar o filho, mas a carcaça de uma televisão o impede. Ele grunhe na direção do menino.	Som diegético e trilha. Gritos de criança. Grunhidos.
75a	4. 02” PM C/Plongée.	Da rua, Juan os observa, hesita em ajudar.	Som diegético e trilha. Cr (<i>off screen</i>): “Auxilio!”
74b	1b. 05”	O carro-balsa de Lázaro, California e Camila segue pelo <i>malecón habanero</i> .	Som diegético e trilha.
75b	3b. 02”	Juan agarra o militar-zumbi que ameaça o filho na porta da casinha do parque e o impede de capturar a criança (Cr).	Som diegético e trilha. Cr: “Auxilio!” Grunhidos.
75b	5a. 04” PP	Juan joga o militar-zumbi no chão, afastando-o, e se ergue na direção da casinha infantil. Desobstrui a entrada da	Som diegético e trilha. Gritos de criança. Grunhidos.

	Frontal.	carcaça da televisão, se ajoelha e entra.	
75b	3c. 04”	Aflito, Juan fala na direção da criança, que lhe responde apavorada.	J: “¿Pasó algo, te mordieron?” Cr: “Mi papá trató de morderme, pero...”
75b	5b. 08”	Juan resgata o menino e o agarra. Ao fundo, o militar-zumbi grunhe e tenta se levantar. Juan corre com a criança para o muro alto do parque e ergue o garoto na direção das grades, onde está a rua.	Cr (<i>off screen</i>): “... <i>me escapé</i> ” J: “Cierra los ojos”
75b	6. 06” PM Plongée.	A criança se agarra às grades com dificuldade e se pendura no muro. Juan se esforça para subir quando o militar-zumbi o agarra pela perna e o derruba.	Som diegético e trilha. Grunhidos.
74c	2. 04” PM Lateral.	O carro-balsa de Lázaro, California e Camila segue pelo <i>malecón habanero</i> .	Som diegético e trilha.
75c	7. 01” PP Lateral.	Derrubado ao chão pelo militar-zumbi, Juan fica encurralado pelos muros da esquina do parque.	Som diegético e trilha. Grunhidos.
75c	8a. 01” PM Lateral.	Aproveitando o impulso da queda, Juan dá um surpreendente salto de costas.	Som diegético e trilha. Grunhidos.
75c	9. 01” PM Frontal.	O militar-zumbi, de pé, olha o salto de Juan.	Som diegético e trilha. Grunhidos.
75c	10. 0.5” PM Lateral.	Juan fica de pé após o salto.	Som diegético e trilha. Grunhidos.
75c	8b. 0.5”	Juan se ergue com a guarda montada, como se fosse um boxeador olímpico.	Som diegético e trilha. Grunhidos.
75c	11. 01” PP Lateral.	O militar-zumbi avança na direção de Juan, que neutraliza um golpe.	Som diegético e trilha. Grunhidos.

75c	12. 0.5” PP Frontal.	Juan se desvencilha e empurra o militar-zumbi.	Som diegético e trilha. Grunhidos.
75c	13. 0.5” PM C/Plongée.	O militar-zumbi cai em cima de um balanço.	Som diegético e trilha. Grunhidos.
75c	14. 01” PP Plongée.	O menino se esforça para continuar agarrado às grades do muro alto do parque.	Som diegético e trilha. Grunhidos.
75c	15a. 03” PP > PP Frontal.	Juan pega uma pá sobre o chão do parque e se defende com ela do avanço do militar-zumbi. Estão frente a frente. O militar-zumbi lhe grunhe.	Som diegético e trilha. Grunhidos.
75c	16. 01” PP Lateral.	Disputando a pá, o militar-zumbi ganha terreno forçando Juan a retroceder alguns passos.	Som diegético e trilha. Grunhidos.
75c	15b. 03”	Juan passa à ofensiva grunhindo no mesmo tom que o militar-zumbi.	Som diegético e trilha. Grunhidos.
75c	17. 0.5” PD Frontal.	Os pés calçados de Juan fazendo impulso sobre o chão de terra coberto de folhas secas do parque. Num canto, uma cabeça descolada de uma boneca.	Som diegético e trilha. Grunhidos.
75c	18. 02” PP > PP Lateral.	Juan e o militar-zumbi medem forças empurrando-se e disputando a pá. Grunhem. A luta é difícil.	Som diegético e trilha. Grunhidos.
75c	19. 02” PM Frontal.	O militar-zumbi consegue forçar Juan a subir pelo escorrega do parque para se manter de pé.	Som diegético e trilha. Grunhidos.
75c	20. 02” PM Frontal.	Juan aproveita a altura do escorrega e se lança sobre o militar-zumbi numa contra-ofensiva, mantendo controle sobre a pá e empurrando-o pelo terreno.	Som diegético e trilha. Grunhidos.
75c	21a. 01”	O militar-zumbi cai sentado sobre uma torneira do parque.	Som diegético e trilha. Grunhidos.

	PM C/Plongée.		
75c	22. 01” PPP Frontal.	O rosto em agonia do militar-zumbi.	Som diegético e trilha. Grunhidos.
75c	23a. 01” PP C/Plongée.	Juan golpeia a pá com força na cabeça do militar-zumbi.	Som diegético e trilha. Grunhidos.
75c	21b. 0.5”	O militar-zumbi se encrava ainda mais na torneira.	Som diegético e trilha. Grunhidos.
75c	23b. 0.5”	Juan golpeia a cabeça do militar-zumbi novamente com a pá.	Som diegético e trilha. Grunhidos.
75c	21c. 0.5”	O militar-zumbi fica completamente encravado na torneira.	Som diegético e trilha. Grunhidos.
75c	24. 01” PPP C/Plongée.	O rosto em agonia do militar-zumbi.	Som diegético e trilha. Grunhidos.
75c	23c 04”	Sem tirar os olhos do militar-zumbi, Juan cospe no chão. Fala na direção do militar-zumbi, provocando-o. Deixa a pá de lado e sai.	Som diegético. Fim de trilha sonora. J: “Sodomita” Grunhidos.
75c	25 02” PG Lateral.	O militar-zumbi segue tentando-se mover, em vão, encravado na torneira que emerge do chão do arruinado parque infantil.	Som diegético. Grunhidos.
74d	3. 03” PM > PP Lateral.	California dirige o carro-balsa por uma parte do <i>malecón</i> onde há uma horda de mortos-vivos dos quais ele desvia. Camila e Lázaro também estão no carro.	Som diegético. Entra trilha sonora. Grunhidos.
76	1. 03” PM > PM Lateral.	Juan corre carregando a criança no colo enquanto foge dos mortos-vivos que tentam alcançá-lo no <i>malecón</i> .	Som diegético e trilha. Grunhidos.
76	2. 08” GPG Lateral.	Uma parte do <i>malecón</i> está tomada pelos mortos-vivos que caminham caoticamente em todas as direções. O carro-balsa avança pela avenida	Som diegético e trilha. Grunhidos. Efeito sonoro

		atropelando vários zumbis e parando de frente para a mureta que separa a via do mar. Ao fundo, na calçada do <i>malecón</i> , Juan corre com a criança no colo.	pontuando as manobras do veículo.
76	3a. 02” PP Frontal.	Do carro-balsa, California, Camila e Lázaro observam tensos o mar e a última barreira que os separa da fuga: a mureta do <i>malecón habanero</i> .	Som diegético e trilha.
76	4. 03” PP > PP Frontal.	Com o menino agarrado ao seu pescoço, Juan corre pela calçada do <i>malecón</i> se esquivando dos mortos-vivos.	Som diegético e trilha. Grunhidos.
76	3b. 03”	Do carro-balsa, California e Camila se olham entre si. Olham para Lázaro no banco de trás. Estão hesitantes, aflitos. Decidido, California passa a marcha.	Som diegético e trilha. Ca: “Crucen los dedos”
76	5. 02” PG Frontal.	Tentando escapar dos zumbis, Juan sobe a mureta do <i>malecón</i> com a criança.	Som diegético e trilha. Grunhidos.
76	6. 01” PM Lateral.	Apoiado sobre a mureta, Juan se defende com um pontapé em um morto-vivo que se aproximava deles.	Som diegético e trilha. Grunhidos.
76	3c. 03”	No carro-balsa, Lázaro se benze. Ao volante, California acende um cigarro, coloca os óculos escuros e acelera.	Som diegético e trilha. Efeito sonoro pontua a aceleração do veículo.
76	7. 03” PD Frontal.	A roda dianteira direta do carro-balsa deixa a inércia, gira e o veículo avança	Som diegético e trilha
76	8. 02” PM Lateral.	Correndo sobre a mureta do <i>malecón</i> com a criança no colo, Juan se aproxima de uma pilha de cadáveres preparada antes como rampa por ele e por Lázaro.	Som diegético e trilha.
76	9. 02” PP Frontal.	Juan olha assustado na direção do carro-balsa que se aproxima deles, de frente, a toda velocidade.	Som diegético e trilha.
76	10.	O carro-balsa avança em direção à	Som diegético e trilha.

	03” PG C/Plongée.	rampa feita de cadáveres. Atrás, o <i>Hotel Nacional de Cuba</i> , um dos marcos de Havana, e a avenida repleta de zumbis.	<i>Do veículo, gritos de Lázaro e Camila.</i>
76	11. 01” PG Frontal.	Juan se abaixa com a criança na mureta junto à pilha montada de cadáveres	Som diegético e trilha. <i>Do veículo, gritos de Lázaro, Camila e California.</i>
76	12. 02” PP Frontal.	O carro-balsa avança na direção da pilha de cadáveres montados junto da mureta. California, Camila e Lázaro gritam.	Som diegético e trilha.
76	13. 01” PM C/Plongée. (slow)	O carro-balsa avança sobre a pilha de cadáveres, ganha altitude e ultrapassa a mureta, passando milimetricamente sobre Juan e a criança, que saem ilesos.	Som diegético e trilha. <i>Do veículo, gritos de Lázaro, Camila e California.</i> Fim da trilha sonora.
76	14. 02” PG Frontal. (slow)	O carro-balsa ganha uma altitude exageradamente grande, voando sobre o mar. Ao fundo, a fortaleza de Havana, um dos marcos da cidade.	Som diegético. <i>Do veículo, gritos de Lázaro, Camila e California.</i>
76	15. 02” GPG Frontal. (slow)	O carro-balsa voa ainda mais longe sobre o mar e começa a descender.	Som diegético. <i>Do veículo, gritos de Lázaro, Camila e California.</i>
76	16. 03” PM Plongée.	O carro-balsa finalmente cai sobre o mar de maneira horizontal. O impacto na água é forte, mas sem maiores danos.	Som diegético. <i>Do veículo, gritos de Lázaro, Camila e California.</i>

SEQUÊNCIA 6: “sequência de desenlace” (clímax)

Descrição argumental:

Juan leva a criança resgatada até o carro-balsa onde estão seus companheiros, mas desiste de empreender a travessia com eles. Enquanto o grupo segue pelo mar na direção a Miami, Juan regressa ao *malecón habanero*, decidido a enfrentar os mortos-vivos remanescentes da ilha.

Cena 77 (01:23:56 > 01:27:18) Duração total: 03'22”

Cena	Plano	Imagem	Som
77	1. PP Frontal.	Dia. Ainda assustado, Juan se levanta da mureta do <i>malecón habanero</i> . Tem a criança agarrada a seu pescoço.	Som diegético. <i>Gritos de júbilo de California. Lázaro e Camila.</i>
77	2. PM Plongée.	Dentro do carro-balsa que já está no mar, California, Camila e Lázaro comemoram. Lázaro se lembra de Juan e olha para trás na direção do <i>malecón</i> .	Som diegético. J: “Cojone, ¿y Juan?”
77	3. PM Frontal.	Com o menino no colo, Juan caminha pela parte rasa do mar na direção do carro-balsa, de onde Lázaro, Camila e California o observam.	Som diegético.
77	4a. PM Lateral.	Juan se aproxima do carro-balsa com a criança. A altura da água já lhe bate na cintura.	Som diegético.
77	5a. PP Lateral.	Juan ergue a criança na direção do carro- balsa. Lázaro lhe estende a mão e o menino sobe ao veículo.	Som diegético.
77	6a. PM Frontal.	Lázaro ajuda o menino a subir ao carro-balsa enquanto Juan continua no mar.	Som diegético.
77	4b.	Lázaro ajeita a criança no banco de trás do carro-balsa.	Som diegético.
77	6b.	Lázaro se apóia no banco de trás do carro-balsa e fala na direção de Juan.	J: “Suba, Juan”

77	5b.	Juan hesita e não sobe. Olha fixamente na direção de seus companheiros.	Som diegético. Entra trilha sonora de tom melancólico.
77	7a. PP Frontal.	Do carro-balsa, Lázaro, Camila e California olham expectantes na direção de Juan, que permanece no mar.	Som diegético e trilha.
77	5c.	Com uma expressão melancólica, Juan empurra o carro-balsa mar adentro e se afasta do veículo. Nega com a cabeça.	Som diegético e trilha.
77	6c.	Camila se desespera e pula para o banco de trás do carro, na direção do mar onde permanece Juan. Lázaro a contém.	Som diegético e trilha. C: “Juan! Juan...”
77	8a. PPP Frontal.	Emocionada, Camila fala na direção do pai. A seu lado, California a contém.	C: “...tú no puedes hacer eso!”
77	9a. PP Frontal.	Com a água na altura do tórax, Juan fala de maneira serena a seus companheiros.	J: “En realidad, debí hacerlo desde el principio. A lo mejor las cosas no se ponían tan malas”
77	7b.	Do carro-balsa, Lázaro gesticula e fala na direção de Juan. Camila está emocionada. California e a criança resgatada também olham para Juan.	L: “Juan, no seas maricón y suba el carro, dale”
77	9b.	Enquanto se afasta a passos lentos pela parte rasa do mar na direção do malecón, Juan fala de maneira resignada e decidida a seus companheiros.	J: “Yo soy un sobreviviente. Sobreviví a Mariel, sobreviví a Angola, sobreviví al período especial y a la cosa esta que vino después. Y voy a sobrevivir a esto. Igual la gente...”
77	8b.	Camila se emociona com as palavras do pai, expressa seu desacordo. A seu lado, California escuta Juan com atenção.	J (<i>off screen</i>): “... <i>me ve y se va uniendo para ayudar...</i> ”
77	9c.	Do mar, Juan segue falando na direção dos seus companheiros no carro-balsa.	J: “Aquí yo estoy bien, esto me gusta. Allá tú

			tienes a tu mamá. Ella te va a cuidar. Le das un beso...
77	8c.	Camila nega, balança a cabeça. Fala emocionada na direção do pai e lhe estende a mão tratando de demovê-lo.	J (<i>off screen</i>) "...de mi parte" C: "Papá, por favor..."
77	9d.	Juan nega, mas não pode evitar se emocionar com as palavras da filha.	J: "Es la primera vez que me dices así... Me la cuidan..."
77	7c.	Os quatro ocupantes do carro-balsa parecem resignados. Camila chora.	J (<i>off screen</i>): "...¿ok?"... Coño...
77	9e.	Ao perceber que está cada vez mais sentimental, Juan corrige sua postura e fala a California em um tom de ameaça.	J: "...ustedes hacen buena pareja... si la toca, te despingo!"
77	7d.	Lázaro olha para Juan desconcertado e o recrimina sutilmente com um gesto. Camila chora.	Som diegético e trilha.
77	9f.	Ainda mais emocionado, Juan gesticula com seus companheiros.	J: "Y ahora vayánse! Váyanse pa' la pinga de aquí ya, que me voy a poner lloroso"
77	8d.	Camila chora e olha para California, ao lado, também afetado com a situação.	Som diegético e trilha.
77	9g.	Juan move os braços pela superfície da água enquanto lentamente se afasta.	Som diegético e trilha.
77	8e.	Camila chora. California volta ao volante e dá a partida no carro-balsa.	Som diegético e trilha.
77	9h.	Cada vez mais longe e com a água na altura da cintura, Juan acena um adeus.	Som diegético e trilha.
77	7e.	O carro-balsa se afasta na direção do mar. Lázaro acena um adeus a Juan. Camila chora.	Som diegético e trilha.
77	10. GPG > PP Lateral.	O carro-balsa de distancia no horizonte do mar. Juan emerge da água e sobe pela mureta do <i>malecón habanero</i> .	Som diegético e trilha.
77	11. GPG Frontal.	O carro-balsa avança lentamente pelo mar na direção oposta à cidade. Ao fundo, a fortaleza de Havana.	Som diegético e trilha.

77	12. PP Frontal.	Da mureta do <i>malecón habanero</i> , Juan fica de pé e observa o carro-balsa se distanciar pelo mar.	Som diegético e trilha. Fim de trilha sonora melancólica.
77	13. PP > PP C/Plongée > Plongée.	Ainda emocionado, Juan observa o horizonte do mar. Ao fundo, os hotéis <i>Nacional de Cuba</i> e <i>Habana Libre</i> , dois importantes marcos da cidade de Havana. Atrás de Juan, o <i>malecón habanero</i> repleto de mortos-vivos que caminham trôpegos na sua direção. Juan olha para trás e percebe a aproximação.	Som diegético. Entra trilha sonora sombria e paródica: a canção “ <i>My Way</i> ”, em uma versão punk de <i>Sid Vicious</i> .
77	14a. PP C/Plongée.	Juan gira na direção do <i>malecón</i> . Olha em várias direções tentando criar coragem ante a dimensão do que vê. Juan se agacha e pega um remo junto a pilha de cadáveres que antes havia servido de rampa para o carro-balsa.	Som diegético e trilha. Grunhidos. J: “Yo voy a estar bien”
77	15a. PG Frontal.	Com o remo na mão, Juan se levanta e olha desafiante para o <i>malecón habanero</i> . Com um gesto, ajeita a bermuda junto às partes íntimas.	Som diegético e trilha. J: “Nada más necesito que me den um filo”
77	14b.	Decidido a lutar, Juan observa a movimentação dos zumbis do outro lado do <i>malecón</i> . Com um gesto, provoca os mortos-vivos na sua direção.	Som diegético e trilha. J: “Yo soy Juan”
77	16. PG Frontal.	Uma gigantesca horda de zumbis trôpegos avança pelo <i>malecón habanero</i> na direção de Juan.	Som diegético e trilha. Grunhidos.
77	15b.	Empunhando seu remo, Juan grita, dá um impulso e salta sobre a pilha de cadáveres na direção dos mortos-vivos. A imagem de Juan no ar se congela.	Som diegético e trilha. Grunhidos. J: “Aaaahhhhhh!!!”

ANEXO 2: Análise textual de “La Dictadura Perfecta”

SEQUÊNCIA 1: “sequência de apresentação” (prólogo/temática)

Descrição argumental:

Na sala oficial de imprensa, o presidente do México, do alto de sua inabilidade política, comete uma gafe ao receber o novo embaixador norte-americano diante de repórteres e cinegrafistas numa audiência para discutir a relação bilateral entre os países.

Cenas 01 e 02 (00:00 > 03:22) Duração total: 03’22”

Cena	Plano	Imagem	Som
01	1. 44” PD Frontal. >PD	Uma televisão antiga é ligada. Em meio às inserções dos créditos institucionais do filme, imagens de uma reprodução de vídeo na tela de uma televisão em preto e branco, com muita interferência. As imagens de uma câmera de segurança mostram distintos momentos, com distintos enquadres a partir de zooms, em que um governador recebe uma mala de dinheiro de um interlocutor em seu gabinete:	Trilha sonora em primeiro plano: a ópera Guillaume Tell: Overture, de Gioacchino Rossini. Som diegético: ao fundo, trechos dos áudios gravados, com textura abafada e ruídos, pela própria câmera de segurança.
	>PG	O governador (G) se levanta da cadeira para receber o seu interlocutor (I).	I: “Hey, compadre” G: “Compadre!”
	>PP	O rosto do governador no retrato oficial do gabinete com a bandeira mexicana atrás.	I: “Aqui le traigo...” G: (inaudível)
	>PG	O governador e o interlocutor se dão um forte abraço e apertam as mãos.	
	>PG	O governador abre a mala de dinheiro sobre a mesa. A mala está cheia de notas.	G: “Aquí falta lana, mi Mazacote”

	<p>>PM O governador cheira um maço de notas e as coloca de volta à mala.</p> <p>>PP Irritado, o governador gesticula e coloca o dedo na cara de seu interlocutor.</p> <p>>PD Detalhe do rosto do interlocutor. Ao fundo de quadro, a bandeira mexicana.</p> <p>>PM O retrato oficial do governador ao lado de outros retratos oficias na parede.</p> <p>>PG O governador confere, um por um, os maços de notas que estão na mala.</p> <p>>PG O governador e o interlocutor se dão um forte abraço e apertam as mãos. Sobre a imagem, a inserção de cartela do título:</p> <p><u>“LA DICTADURA PERFECTA”</u></p> <p>A televisão é desligada.</p> <p style="text-align: right;">Fade to Black.</p> <p>Inserção progressiva de cartelas: “En esta historia, todos los nombres son ficticios.” “Los hechos, sospechosamente verdaderos.” “Cualquier parecido o semejanza con la realidad” “no es mera coincidencia.”</p> <p style="text-align: right;">Fade to Black.</p>	<p>Risadas de satisfação de G.</p> <p>G: “Si no me traes la lana completa el próximo viernes...” I: “Perdón...” (inaudível)</p> <p>G: “Si no aprovecho ahora que estoy en la plenitud del pinche poder...”</p> <p>Risadas de satisfação de G.</p> <p>Efeitos sonoros da TV sendo desligada.</p> <p>Costurando toda a cena, a trilha sonora operística segue no plano sonoro.</p>	
02	<p>1. 07” GPG > PG</p>	<p>Fade In. Dia. A fachada do palácio governamental no zócalo da Cidade do</p>	<p>Segue a trilha sonora em primeiro plano: a ópera Guillaume Tell:</p>

	Frontal.	México. A bandeira mexicana tremula no edifício.	Overture, de Rossini.
02	2. 10” PG > PM Frontal.	O embaixador dos Estados Unidos (E) entra a uma luxuosa sala de recepção oficial onde é esperado pelo presidente (P) do México, que veste a faixa presidencial por baixo do terno. Ao lado, oficiais do Estado ao lado das bandeiras do México e dos Estados Unidos. O embaixador norte-americano caminha até o presidente e os dois se cumprimentam.	Segue a trilha sonora, a ópera de Rossini. A trilha vai entrando em fade e passando a background. P: “Mr. Ambassador, it’s a great honor to have you in Mexico”
02	3a. 07” PM Frontal.	O embaixador e o presidente se cumprimentam com um aperto de mãos. O embaixador entrega uma pasta ao presidente, que a repassa ao conselheiro de cerimonial. O presidente indica ao embaixador que se sentem.	E: “Thank you, Mr. President. The honour is mine” P: “Please, Mr. Ford”
02	4. 04” PM C/plano.	O presidente e o embaixador se sentam. Ao fundo de quadro, alguns membros da imprensa filmam, tiram fotos e tomam notas do encontro.	E: “Thank you” A trilha sonora finalmente se esvai.
02	5a. 09” PP Lateral.	O embaixador e o presidente se acomodam nas cadeiras. Seguindo o protocolo, viram-se um para o outro. Atrás, um oficial e a bandeira norte-americana.	E: “Mr. President, I am pleased to inform you that president Obama has instructed me to try to improve the relations...”
02	6a. 08” PP C/plano.	Olhando nos olhos do embaixador norte-americano, o presidente mexicano fala. Ao fundo, outro oficial e a bandeira mexicana. O estofado da cadeira do presidente traz bordado um detalhe do símbolo pátrio mexicano.	E: “...between our countries” P: “Well, Mr. Ford, now that you give me the opportunity, I would like to ask you about a wide range...”
02	5b. 03”	O embaixador gesticula estar de acordo. Está atento às palavras do presidente.	P: “...of subjects.” E: “Yes, Mr. President, go right ahead”
02	6b.	Com um tom didático, o presidente	P: “First of all, as you

	11”	mexicano fala gesticulando. O presidente conta nos dedos a enumeração dos problemas.	may know, we actually have many problems in Mexico. The most important are the economic ones. Like crisis, inflation...
02	5c. 03”	O embaixador assente, mas seu olhar parece evidenciar certa desconfiança.	P: “...unemployment, social instability...
02	6c. 06”	Com gestos efusivos, o presidente segue o raciocínio de seu discurso.	P: “...and the violence, originated by the organized crime. But I want to inform you...
02	5d. 04”	Pelo olhar, o embaixador parece cada vez mais ressabiado com o discurso do presidente mexicano.	P: “...that we are working very hard in these subjects. If you open your border...
02	6d. 11”	Sem nenhum tipo de constrangimento, o presidente segue em sua proposta.	P: “...to all my fellow’s countrymen, we can do all kind of jobs even the black people don’t want to do”
02	5e. 07”	Constrangido e incrédulo, o embaixador está claramente desconfortável com a conversa. Ele se ajeita na cadeira e olha nos olhos do presidente mexicano.	E: “I beg your pardon, Mr. President, but I’m not quite sure I understand what you are saying”
02	6e. 03”	Confortável com seu discurso, o presidente mexicano parece confiante.	P: “I’ll make it clear for you, ambassador...
02	5f. 03”	O embaixador continua olhando para o presidente com marcado desconforto.	P: “...my government has a very interesting...
02	6f. 03”	O presidente se enrola com e olha para trás na direção do seu conselheiro cerimonial, que corrige o seu inglês.	P: “...propotion... C: “proposition!”
02	5g. 05”	O embaixador assente.	P: “...propo-sition to your president” E: “I’m listening, Mr. President”

02	6g. 09”	O presidente fala com bastante segurança e convicção, gesticulando enfaticamente.	P: “That we, the mexicans, we are ready to do all the dirty jobs not even the negros want to do...
02	5h. 03”	O embaixador engole em seco, tenta manter uma postura protocolar.	P: “...actually, the mexicans are better...
02	6h. 03”	Seguro de si, o presidente fala com desenvoltura.	P: “...than blacks almost in everything”
02	5i. 05”	O embaixador tenta dissimular seu constrangimento com uma postura firme e protocolar. Hesita, desfaz e refaz o seu contato visual com o presidente.	E: “Yes... well, uh... I will report these news...
02	6i. 05”	O presidente esboça um sorriso genuíno para o embaixador, confiante de que sua conversa tenha sido um êxito diplomático.	E: “...to president Obama and... I’m sure he will be pleased with your offer”
02	3b. 10”	O embaixador sorri um sorriso protocolar em resposta. O presidente se levanta e o embaixador faz o mesmo. Apertam as mãos. Os dois olham para a imprensa presente ao salão enquanto são clicados.	P: “Well, Mr. Ambassador, once again, welcome to Mexico” E: “Thank you, Mr. President”
02	7. 08” PM > PD Frontal.	Há pouca gente da imprensa presente. Fotógrafos tiram fotos do encontro e jornalistas escrevem em seus blocos. A câmera passeia por entre os presentes e se detém no smartphone de um jornalista que acaba de montar e enviar um meme do presidente na internet.	Fade in: Trilha sonora: ópera La Gazza Ladra - Overture, de Gioacchino Rossini.

SEQUÊNCIA 2: “sequência de detonação de conflito” (detonante)

Descrição argumental:

Em seu gabinete, o governador Carmelo Vargas se irrita com a repercussão do escândalo de corrupção que o envolve. Reunido com seus assessores, o governador é convencido a negociar uma trégua com a emissora de televisão a fim de abafar o escândalo.

Cena 14 (15:15 > 18:00) Duração total: 02’45”

Cena	Plano	Imagem	Som
14	1. 04” PM Lateral.	Noite. O deputado opositor do governador, com um terço nas mãos, escuta atento o âncora do telejornal (TJ) ao lado de manifestantes em um acampamento.	TJ (<i>off screen</i>): “ <i>Y es por eso que le invitamos a participar en nuestra pregunta del día: ¿cree usted que el gobernador Vargas deba renunciar?...</i> ”
14	2. 08” PM > PG Lateral.	O acampamento está cheio de faixas e cartazes contra o governador. O deputado e os manifestantes assistem ao telejornal na televisão do acampamento montado no zócalo junto ao palácio do governo do Estado onde, ao fundo, tremula a bandeira mexicana.	TJ: “...llama a nuestros números y participe.” G (<i>off screen</i>): “ <i>Son unos hijos de su reputa madre!...</i> ”
14	3. 02” PM Lateral.	Dentro do palácio, o governador Carmelo Vargas circula exaltado pelo gabinete. Ao fundo, a bandeira mexicana.	G: “...se sienten los dueños del país!”
14	4a. 03” PM Lateral.	O governador bate na mesa assustando os dois assessores (A1) (A2) sentados de frente pra ele. Ao fundo, o telejornal é exibido na televisão do gabinete.	G: “Pero, claro...”
14	5a. 04” PM Frontal.	Atrás de sua mesa, o governador fala a seus dois assessores apontando para a televisão no outro lado do gabinete. Na parede seu retrato oficial de governador.	G: “...si los cabrones pusieron a su títere en Los Pinos...”
14	6a.	No telejornal na televisão, o presidente	G: “...creen que

	02” PP Frontal.	mexicano recebe o embaixador norte-americano no palácio. Na matéria, a cartel indica “exitosa reunión bilateral”.	pueden hacer...
14	7a. 04” PP Frontal.	Irritado, o governador gesticula. Pega o controle remoto sobre a mesa e tira o áudio da televisão.	G: “...conmigo lo que les de su re-chingada gana”
14	4b. 02”	De frente para o governador, os dois assessores e o âncora do telejornal, na televisão ao fundo, estão em silêncio.	G: “A ver, cabrones...”
14	5b. 07”	De pé atrás de sua mesa, o governador interpela seus assessores com gestos firmes e a empáfia de quem parece fazer um discurso.	G: “...¿cómo chingados le vamos a hacer para salir de esta bronca y no quedarnos fuera de la carrera por la grande?”
14	8a. 04” PP Frontal.	Inseguro e nervoso, o assessor 1 gesticula ao falar com o governador. Sentado, ele precisa olhar para cima para falar com o mandatário, que está de pé atrás da mesa do gabinete.	A1: “Pues yo, licenciado, con todo el respeto, seguiría insistiendo que todo esto es un complot”
14	7b. 02”	O governador responde em um tom mais baixo, demonstrando desacordo.	G: “No seas ingenuo, Oscar”
14	8b. 01”	Bastante temeroso, o assessor 1 fica ainda mais constrangido.	Som diegético.
14	5c. 08”	Enquanto fala com o assessor em um tom de desprezo, o governador aponta para o retrato da esposa em uma entre tantas molduras apoiadas sobre o móvel junto a parede. O governador interpela então o seu segundo assessor.	G: “Ni mi difunta esposa, que era más pendeja que tú, se podría tragar ese cuento. Y tú, ¿qué sugieres, Poncho?”
14	9a. 04” PP Frontal.	Mais tranquilo que o outro, assessor 2 fala de maneira mais serena e direta com o governador.	A2: “La verdad, licenciado, hay que aceptar que nos metieron un golazo...”
14	10a. 07” PP C/plano.	O governador se decepciona e se desloca em direção à janela, inquieto. Retorna à mesa e gesticula, aturdido, ante mais uma notícia desfavorável.	A2: “...ya hablé con un amigo en la televisora, tienen más videos, por lo menos para continuar con la

			noticia una semana...
14	9b. 04”	A calma do assessor 2, resignado, contrasta com a postura dos demais.	A2: “...yo creo que nuestro gobierno no aguanta un escándalo de esa magnitud”
14	7c. 06”	O governador lamenta furioso. Ele gesticula se referindo aos cantos do gabinete, olhando de maneira mais enfática na direção do assessor 1.	G: “Me lleva la chingada! Y todo por culpa de los pendejos que pusieron estas chingadas cámaras!”
14	8c. 03”	O assessor 1 responde em um tom ainda mais intimidado.	A1: “Ya desconectaron el sistema y mañana mismo las quitan, licenciado”
14	7d. 04”	O governador olha para seus dois assessores expressando desconfiança.	G: “La chingadera es que aquí hay traidores...”
14	4c. 03”	Interpelados pelo governador, os assessores o escutam. O assessor 1 está muito mais apreensivo que o assessor 2.	G: “...en cuanto sepamos quien fue el que filtró esos videos...”
14	7e. 02”	Alternando o olhar entre os assessores, o governador lhes fala com firmeza.	G: “...le cortamos los huevos”
14	4d. 04”	O assessor 1 hesita em responder quando o assessor 2 toma a palavra e fala ao governador demonstrando calma e segurança.	G: “Pero bueno, ¿qué hacemos?” A2: “Padrino, yo que usted me acercaba a los de la televisora y les pedía una tregua”
14	7f. 03”	O governador olha para o assessor 2 furioso coma a sugestão.	G: “¿Qué me coma un plato de mierda? ¿Tas pendejo, Poncho?”
14	9c. 05”	Apesar da irritação do governador, o assessor 2 mantém a serenidade enquanto gesticula com calma e argumenta racionalmente.	A2: “No es por compararlo, pero recuerde lo que le pasó a sus colegas. Al Chueco y al Gober Precioso por no negociar a tiempo con

			la televisora”
14	11. 06” PP Lateral.	Cabisbaixo, o governador suspira e lamenta.	G: “Quererse chingar a mi Gober Precioso nada más porque le gustan tiernitas”
14	9d. 02”	O assessor 1 lamenta gesticulando como o governador. O assessor 2 lê alguma mensagem recebida em seu celular.	<i>No fundo sonoro, os gritos de protesto dos manifestantes.</i> A2: “Malas noticias, padrino...”
14	12a. 08” PG. Lateral.	Inquieto, o governador gesticula e caminha na direção da janela do gabinete. O governador espia pela cortina.	<i>No fundo sonoro, os gritos de protesto ainda mais intensos.</i> A2: “...la prensa ya anda atrás de usted”. D (off screen) “Vargas ladrón! Corrupto!...”
14	13a. 02” PM. C/Plongée.	Discreto e tenso atrás da cortina, o governador olha pela janela para os manifestantes que protestam no zócalo.	D (off screen): “...Asesino! Mira como el pueblo te repudia!...”
14	14. 07” PG. Plongée.	Vistos da janela do gabinete, dezenas de manifestantes protestam com cartazes e faixas, como: “Basta de corrupción!”; “Estamos hartos!”; “Váyanse todos!”; “Carmelo ratero!”; “No al fraude electoral!”. São liderados pelo deputado opositor (D), que grita no megafone.	D: “...Corrupto! Pagarás por todas tus injusticias! Ladrón!...” <i>No plano sonoro, os gritos difusos dos manifestantes.</i>
14	13b. 02”	Da janela, o governador deixa a discrição e faz um gesto obsceno na direção dos manifestantes. Sai da janela.	D (off screen): “...Ladrón! Asesino! Fuera con toda esa pandilla!...”
14	15. 08” PM Frontal.	O governador volta para a sua mesa irritado. Dá um longo gole no copo de whisky que está sobre a mesa.	G: “Está otra vez el pinche del Mesías con los grillos de siempre”
14	12b. 09”	O governador saboreia o whisky antes de apoiar o copo novamente na mesa. Decidido e com as mãos apoiadas sobre	D (off screen): “...Fuera Vargas!” G: “Pues ni modo, a

		a mesa, o governador dá ordens a seus assessores.	tragar camote con los de la tele. Que preparen mi avión para salir mañana a primera hora...
14	9e. 02”	Os assessores acatam as ordens de imediato e recolhem seus pertences.	G: “...ah, y por si las ‘flies’...”
14	10b. 10”	O governador segue dando suas ordens, algo mais resignado ante a situação. Tenso, o governador pega o controle remoto da mesa e recoloca o áudio da televisão.	G: “...que el pendejo de Finanzas me prepare tres melones, por si se ofrece” TJ (<i>off screen</i>): “Y antes de pasar a nuestro resumen informativo, les damos los resultados de nuestra encuesta telefónica...”
14	4e. 03”	Os dois assessores, ainda sentados diante da mesa, giram para ver a televisão. Estão preocupados.	TJ: “...a la pregunta: ¿cree usted que debe renunciar el gobernador Vargas?...”
14	5d. 03”	Os dois assessores e o governador estão atentos à televisão. Furioso com o resultado da enquete, o governador abre uma das gavetas de sua mesa.	TJ (<i>off screen</i>): “...que renuncie de inmediato, 91%...”
14	6b. 01”	No telejornal, o âncora anuncia os resultados. Um gráfico visual mostra a diferença abismal entre “sim” e “não”.	TJ: “...que no renuncie, 6%...”
14	7g. 01”	Empunhando uma arma, o governador dispara contra o aparelho de televisão.	Som diegético.
14	9f. 01”	Os assessores se jogam para o lado tentando se proteger. O governador dispara mais três vezes contra a TV. A imagem desaparece.	Som diegético.
14	5e. 04”	Irado, o governador coloca a arma sobre a mesa. Seu olhar fixo sobre a televisão.	Som diegético.

SEQUÊNCIA 3: “sequência de determinação de objetivo” (primeiro ponto de virada)

Descrição argumental:

Na sala de reuniões da emissora de televisão, Carmelo Vargas e seus assessores são recebidos por um alto executivo do grupo. Após uma infrutífera tentativa de suborno por parte do governador, as duas partes chegam a um entendimento sobre um “pacote empresarial” de assessoria de imagem e gestão de crises políticas.

Cena 19 (20:01 > 25:09) Duração total: 05’08”

Cena	Plano	Imagem	Som
19	1. 04” PG Lateral.	Dia. O governador e seus assessores esperam numa sala de reuniões bem kitsch da emissora. Duas televisões de plasma estão ligadas passando outra edição do telejornal que retransmite as imagens do governador flagrado com propina. As televisões estão no “mudo”.	Som diegético.
19	2. 02” PM Frontal.	O governador e os assessores estão atentos às imagens do telejornal com uma cara péssima. Os três olham para o lado, expectantes, quando percebem a chegada dos executivos da emissora à reunião.	Som diegético. <i>Um sinal eletrônico de portas automáticas se abrindo.</i>
19	3a. 18” PG > PG Lateral.	O governador e seus assessores se levantam para receber os executivos, entre eles, o vice-presidente da empresa (V), que em um primeiro momento não cumprimenta nenhum deles. Os executivos se posicionam à mesa, parecem ter pressa. O vice-presidente da empresa finalmente aperta as mãos do governador. Todos se sentam, menos o governador, decepcionado com a ausência do presidente da empresa.	V: “Antes que nada una disculpa por la tardanza. Ahora sí, señor gobernador, ¿para qué somos buenos? G: “¿Y don Alejandro no nos va acompañar?” V: “Con la pena, don Carmelo, pero don Alejandro tuvo que salir a una junta urgente...”
19	4a.	Os assessores se entreolham	V: “...pero me dijo

	08” PM Lateral.	preocupados. Com um gesto, o vice-presidente da empresa reitera ao governador que se sente. Resignado, o governador se senta e tenta colocar-se com mais autoridade.	que se regresaba a tiempo pasaba aquí a saludar. Tome asiento por favor” G: “Bueno, pues...
19	5a. 03” PP Frontal.	O governador gesticula enfático e sobe o tom de voz ao falar diretamente com o vice-presidente da empresa.	G: “...como usted sabe, don José, en mi tierra somos muy directos...
19	6a. 02” PP C/plano.	Olhando fixamente para o governador, o vice-presidente da empresa está muito sério, com postura corporal de grande negociador.	G: “...y no me gusta andarme por las ramas...
19	5b. 03”	O governador enfatiza sua irritação.	G: “...y pues lo de anoche, la verdad, no tuvo madre”
19	6b. 12”	Com uma voz serena e com certa dose de cinismo, o vice-presidente da empresa mantém uma posição firme com o governador.	V: “Mira, lo lamento mucho, pero usted sabe que nuestro único compromiso es con el televidente y, sobretudo, con la verdad. Ahora si usted gusta puede proceder contra nosotros legalmente, está en todo su derecho, eh...”
19	5c. 08”	O governador gesticula e sorri tentando adotar uma postura mais informal, emulando o mesmo tom de cinismo do seu interlocutor.	G: “No, no, no, no, no, don José, si no se trata de eso. Pero no me diga que no hay otra forma de hacer las cosas. Meterme ese chingadazo sin ni siquiera decir ‘ahí va el golpe’, huh...”
19	6c. 06”	O vice-presidente da empresa mantém a mesma postura e o mesmo tom, enfatizando com rigor algumas	V: “Le reitero que lo lamento mucho. Pero nuestras políticas

		palavras.	editoriales y nuestro código de ética y moral...
19	7a. 03” PP Lateral.	Entre os executivos do grupo, o jovem editor do telejornal olha para o vice-presidente da empresa com atenção. O editor olha para o governador.	V: “...es muy estricto y no lo nos permite” G (<i>off screen</i>): “Mire, don José...”
19	5d. 06”	O governador segue gesticulando e argumentando. Sua atenção toda focada no seu interlocutor.	G: “...como decía un compadre de mi padre, ‘la moral es un pinche arbusto que da moras’. O sirve pa’ una chingada”
19	6d. 02”	O vice-presidente da empresa suspira. Nunca tira os olhos do governador.	G: “Usted sabe que llevo muchos años en esto de la polaca...”
19	5e. 07”	O governador abaixa um pouco o tom de voz adotando uma postura mais conciliadora.	G: “...y pa’ ya no andarnos con rodeos, le traje un regalito pa’ qua ya le bajen de huevos...”
19	6e. 02”	O vice-presidente da empresa parece satisfeito com os rumos da conversa.	G: “...y le demos vuelta a la página...”
19	5f. 02”	O governador sorri como quem faz uma oferta irrecusável.	G: “...¿cómo ve?”
19	6f. 04”	O vice-presidente da empresa olha para o lado, provavelmente para o editor do telejornal e os demais executivos. Sua postura com o governador é cada vez mais cínica.	V: “Perdón, don Carmelo, pero creo que no estoy entendiendo muy bien de lo que está...”
19	5g. 02”	O governador faz uma expressão de cansaço e gesticula ao assessor 1.	V: “...hablando”
19	4b. 06”	O governador gesticula ao assessor 1, que pega uma maleta de dinheiro da cadeira e a coloca na mesa. O assessor 2 empurra a maleta para o governador.	G: “A ver, Oscar” A1: “Sí señor”
19	5h. 02”	O governador se levanta e abre a maleta na frente do vice-presidente da empresa. A maleta está repleta de dólares.	Som diegético.

19	6g. 11”	O vice-presidente da empresa dissimula um sorriso, olha para os lados e fecha a maleta com força. Fala com cinismo e arrogância, reacomodando-se na cadeira.	V: “Señor gobernador, con todo respeto, y como una cortesía por estar en nuestra casa, vamos ignorar...”
19	5i. 03”	De pé com as mãos apoiadas sobre a mesa, o governador está surpreendido.	V: “...su oferta. Si usted quiere hacer una donación con nuestra Fundación...”
19	6h. 02”	O vice-presidente da empresa, com a mesma empáfia de toda a reunião, mantém uma postura firme.	V: “...la puede hacer directamente con nuestro banco”
19	3b. 11”	Flagrado em uma situação constrangedora, o governador muda de tom e sorri, afável, empurrando a maleta na direção do vice-presidente da empresa. A seu lado, seus assessores também sorriem tentando aparentar certa normalidade.	G: “No, no, no, pero no me malinterprete don José, por supuesto que estos dineros son para su Fundación! Pues, ¿cómo va pensar otra cosa?”
19	8a. 08” PM Lateral.	O vice-presidente da empresa se move na cadeira e estica o braço até o telefone da mesa. O vice-presidente chama a secretária pelo viva-voz do telefone. O governador, seus assessores e o editor do telejornal olham para a porta.	V: “Pues entonces gracias por su generosidad” <i>Um bip eletrônico.</i> V: “Ivana!” <i>Um sinal eletrônico de portas automáticas se abrindo.</i>
19	3c. 07”	A secretária (S) entra e cruza a sala de reuniões na direção do vice-presidente.	Som diegético.
19	9a. 04” PM Lateral.	O governador e os assessores não tiram os olhos da secretária. O governador, particularmente, olha para o corpo da secretária de maneira acintosa.	S: “Dígame, licenciado” V: “Ivana, el señor gobernador hizo el favor de traernos...”
19	10. 03” PG Lateral.	O vice-presidente da empresa instrui a secretária e aponta para a maleta diante de si na mesa. A secretária olha para o governador, que abre um sorriso.	V: “...este donativo. Te encargo que le hagas un recibo y se...”
19	11. 04”	O governador segue olhando para a secretária de maneira sexista.	V: “...lo entregues a la salida, por favor”

	PP Lateral.		<i>S (off screen): “Claro que sí”</i>
19	8b. 08”	A secretária pega a maleta da mesa. O governador vê decepcionado o dinheiro sair de sua alçada e se senta. Esfrega os olhos, seu plano parece ter dado errado. A secretária deixa a sala com a maleta.	S: “Con mucho gusto” S: “Con permiso”
19	9b. 09”	Os assessores olham a secretária sair da sala. O governador está desconcertado. O assessor 2 pede a palavra ao governador, que gesticula e o apressa. Em tom informal, o assessor se dirige ao vice-presidente da empresa.	<i>Um sinal eletrônico de portas automáticas se abrindo.</i> A2: “¿Puedo hablar, padrino?” A2: “Mira, Pepe...”
19	6i. 03”	O vice-presidente do grupo empresarial olha para o assessor 2 de relance, com marcada arrogância e uma péssima cara.	<i>A2 (off screen): “...como podrás ver tenemos un grave problema de imagen en el Estado...”</i>
19	12a. 02” PP Lateral.	O assessor 2 gesticula na direção do governador. A seu lado, o assessor 1 o apoia.	A2: “...el gobernador ha hecho un gran trabajo...”
19	5j. 02”	O governador olha para o vice-presidente da empresa bastante constrangido com a situação.	<i>A2 (off screen): “...pero la oposición no para de criticarnos...”</i>
19	7b. 02”	O editor do telejornal presta atenção às palavras do assessor 2.	<i>A2 (off screen): “...y noticias como las de anoche...”</i>
19	9c. 08”	O assessor 2 fala ao vice-presidente da empresa com segurança e propriedade.	A2: “...to be honest, no nos ayudan mucho. A lo que vinimos es a contratar un paquete de marketing, de asesoría de imagen y publicidad política como lo han hecho con...”
19	6j.	O governador parece orgulhoso com as	<i>A2 (off screen):</i>

	10”	palavras do assessor 2. O vice-presidente da empresa gesticula e abre um sorriso. Fala olhando nos olhos do governador.	“...otros gobernadores” V: “Bueno, entonces por ahí hubiéramos empezado, mi gober. Usted sabe que esto es una empresa, y como tal nosotros tenemos el compromiso de entregarles las mejores cuentas...”
19	5k. 02”	O governador lhe devolve um grande sorriso, aliviado e exultante.	V: “...a nuestros accionistas” G: “Sí, sí, verdad...”
19	4c. 09”	Mais relaxado, o vice-presidente da empresa se reacomoda na cadeira enquanto discorre. Olha para o editor do telejornal, também satisfeito com os rumos da conversa.	V: “Claro! Y para nuestros clientes de gobierno, como usted lo pretende ser, hemos desarrollado varios paquetes de asesoría y posicionamiento. Pero la verdad viendo...”
19	9d. 04”	O governador presta atenção nas palavras do vice-presidente da empresa, demonstrando interesse nos planos. A seu lado, os assessores o escutam.	V: “...su situación, yo le recomendaría que nos fuéramos directamente con nuestro...”
19	6k. 02”	O vice-presidente da empresa adota uma expressão de certa gravidade.	V: “...plan Premium”
19	5l. 03”	Sorridente, o governador parece entusiasmado com o plano oferecido.	G: “¿En qué chingados consiste el mentado plan ese?”
19	6l. 04”	O vice-presidente da empresa dá uma rápida olhada na direção do editor do telejornal e se aproxima do governador.	V: “Bueno, pues a grandes rasgos y para no estarnos confundiendo con detalles...”
19	5m. 03”	O governador coloca muita atenção nas palavras do vice-presidente do grupo.	V: “...usted destina el 3% de las participaciones

			federales...
19	6m. 03”	O vice-presidente da empresa fala de maneira contundente.	V: “...y el 50% de los gastos de comunicación social...”
19	5n. 01”	O governador desfaz o contato visual. Seu entusiasmo deu lugar a reflexão.	V: “...a nuestra televisora...”
19	7c. 03”	O editor do telejornal sorri satisfeito com a performance do chefe. Seu olhar denota sua admiração.	V: “...nosotros le proporcionamos asesoría y posicionamiento...”
19	6n. 07”	Profissional e persuasivo, o vice-presidente fala sem tirar os olhos do governador. Relaxado, ele volta a se recostar na cadeira demonstrando uma grande autoconfiança.	V: “...y un paquete de spots ‘primetime’. Y lo más importante, manejo de crisis política...”
19	5o. 03”	O governador segue atento às palavras do vice-presidente da empresa.	V: “...como la que usted está teniendo ahorita”
19	12b. 04”	Ressabiado, o assessor 1 argumenta gesticulando. A seu lado, o assessor 2 olha para ele. Tem os braços cruzados e uma expressão grave.	A1: “Perdón que me meta, don José, pero está usted hablando de una millonada...”
19	6o. 03”	O governador e o vice-presidente da empresa olham para o assessor 1. O executivo não demonstra muita paciência com as suas intervenções.	A1 (<i>off screen</i>): “...si nomás de participaciones son más de 20...”
19	12c. 02”	O assessor 1 olha para o governador tentando justificar sua argumentação.	A1: “...millones de dólares, habría que hipotecar...”
19	4d. 04”	O governador gesticula pedindo ao assessor 1 que se cale. O vice-presidente da empresa olha para baixo, armando-se de paciência.	A1: “...el Estado--” G: “Oscar, Oscar...” V: “Señor gobernador...”
19	12d. 03”	O assessor 2 gesticula ao assessor 1 para que não intervenha mais na reunião. O assessor 1 se resigna.	V: “...les recuerdo que en esta vida hay cosas que el dinero no...”
19	6p. 04”	O vice-presidente da empresa volta a fazer contato visual com o governador, à sua frente. Fala com segurança, tentando ser ainda mais persuasivo.	V: “...puede comprar y yo creo que su futuro político vale mucho más que eso”

19	5p. 04”	O governador lhe acena que sim e abre um sorriso enfático. Gesticula e se levanta da mesa.	G: “Tiene usted toda la razón, don José. Nomás...
19	6q. 04”	De pé, o governador se aproxima ainda mais do vice-presidente, que permanece sentado. O executivo sorri e olha para o governador demonstrando segurança.	G: “...le voy a pedir un favor” V: “Usted diga, mi gober”
19	13a. 14”	O governador arqueia o corpo na direção do governador, tenta intimidá-lo com sua postura corporal. Gesticula insistindo em um tratamento informal. O vice-presidente da empresa sorri como quem escuta algo fora de questão. Ele dá um tapinha na mesa e se levanta, devolvendo ao governador o mesmo gesto de intimidação. Estão muito próximos. O vice-presidente da empresa abotoa o paletó e fala olhando para os assessores do governador.	G: “Que así como la hicieron el sexenio pasado con el Golden Boy, vayamos trabajando para que ahora me pongan a mí en la carrera presidencial” V: “Con todo el respeto, señor gobernador, pero creo que no sabe muy bien de lo que está hablando. Para eso sí tendríamos que...
19	12e. 03”	Os assessores olham para os dois sem saber como reagir, hesitantes.	V (<i>off screen</i>): “...hipotecar el Estado. Pero mira, vamos hacer una cosa...
19	7d. 03”	O editor do telejornal acompanha expectante o diálogo entre os dois.	V (<i>off screen</i>): “...vamos pa’ adelante con esto...
19	13b. 06”	O vice-presidente da empresa fala com o governador com uma posição de poder. Sério, parece que retomou a hierarquia inicial na conversação, como quem dita as regras do jogo, mas o governador volta a se impor colocando a mão no ombro do vice-presidente.	V: “...en un futuro si los dos estamos contentos nos volvemos a sentar y vemos donde estamos, ¿qué le parece?” G: “No, don José, vamos...
19	12f.	Os assessores parecem satisfeitos com a	G (<i>off screen</i>): “...por

	02”	atitude do governador.	<i>todo. Por la...</i>
19	13c. 11” Zoom in.	Insistindo em um tom informal, o governador reassume sua posição de poder olhando para os demais executivos com gestos firmes de quem profere um discurso político. Volta a olhar para o vice-presidente da empresa com um grande sorriso e lhe estende a mão como quem sela um acordo. O vice-presidente o cumprimenta receoso. O governador aperta a sua mão com muita força, em um gesto enfático que expressa que, agora, eles têm um pacto.	G: “...lana no se preocupe. Mi gran Estado da pa’ eso y pa’ más!” G: “Don José, tiene usted mi futuro en sus manos”

SEQUÊNCIA 4: “sequência de complicação de conflito” (revés dramático)

Descrição argumental:

Uma equipe de televisão explora de maneira sensacionalista o desaparecimento de duas crianças no sentido de gerar publicidade para as operações de busca das equipes de segurança e resgate que o governador Carmelo Vargas comanda pessoalmente.

Cenas 43, 44 e 45 (50:16 > 55:02) Duração total: 04’46”

Cena	Plano	Imagem	Som
43	1. 06” PPP Frontal.	Dia. Na sala de casa da família Garza, o pai (Pd) e a mãe (Md) das meninas desaparecidas se preparam para uma entrevista à TV. Entre eles, numa mesa, uma foto do casamento. O editor do telejornal a troca por uma foto onde as meninas aparecem abraçadas, sorrindo.	Som diegético. Ed: “Martín, tú te vas con los señores...”
43	2a. 12” PG Frontal.	O editor do telejornal dá indicações ao cinegrafista diante do repórter (R) e da família Garza. O repórter instrui a família, ainda muito abalada, sobre a entrevista a ser realizada. Duas câmeras e um set de luzes estão montados na sala.	Ed: “...Toño, ya sabes, con Ricardo” R: “Mira, Lucía, te puedo hablar de tú?” Md: “Claro” R: “Queremos que nos cuenten de la manera más sencilla, pero emotiva, todo lo que pasó”
43	3a. 05” PP Lateral.	Fazendo contato visual com a mãe das meninas desaparecidas, o repórter a instrui e tenta lhe acalmar.	R: “No te pongas nerviosa, yo estoy aquí para apoyarte y si es necesario lo hacemos varias veces”
43	4a. 05” PP Frontal.	Comovida, a mãe das meninas agradece o gesto e a compreensão do repórter.	Md: “Gracias, pero la verdad no sé si puedo, tengo los nervios hechos pedazos...”
43	5a. 10” PM	O repórter toca nos joelhos da mãe das meninas. Ao fundo da sala, a babá chora emocionada. O editor do telejornal, que	R: “No, tranquila, todo va a estar bien” Ed: “Muy bien, señores

	Frontal.	olhava o enquadramento das câmeras por um monitor, se aproxima da família e os instrui quanto à entrevista. O repórter se reacomoda em seu assento de frente para seus entrevistados e, através do reflexo no celular, ajeita o cabelo.	Garza, esto va a ser muy simple. Ricardo les va hacer unas cuantas preguntas, cuando eso suceda lo ven directamente a él y cuando respondan la pregunta...
43	2b. 07”	O editor do telejornal lhes sinaliza à câmara que está atrás do repórter. O editor do telejornal sai de quadro na direção do monitor. O repórter aquece a garganta e se prepara com gestos bruscos. O pai e a mãe das meninas se entreolham reticentes.	Ed: “...ven directamente a cámara. ¿Alguna duda? OK, vamos a grabar” <i>Ed (off screen):</i> “Cinco. Cuatro...”
43	6. 03” PP Frontal.	O editor do telejornal está concentrado diante do monitor.	Ed: “...Tres. Dos!”
43	3b. 02”	O repórter se dirige diretamente à câmara ao abrir a entrevista antes de retomar o contato visual com a família.	R: “Esta noche nos encontramos en casa de Lucía y...”
43	7a. 06” PM Frontal.	O pai e a mãe das meninas desaparecidas continuam abalados e desconfortáveis diante das câmeras.	<i>R (off screen):</i> “...Salvador Garza, quienes nos van a contar y compartir la angustia que están viviendo”
43	5b. 10” PM Lateral.	O repórter segue falando para uma das câmeras da reportagem. A sua frente, a mãe das meninas desaparecidas chora. Ao fundo, o editor do telejornal acompanha tudo do monitor enquanto masca um chiclete. O repórter retoma o contato visual com a mãe das meninas.	R: “Sus dos pequeñas hijas, las gemelas Ana y Helena desaparecieron en esta mañana de su propia casa. Lucía, cuéntenos qué fue lo que pasó”
43	7b. 04”	A mãe das meninas dá o seu depoimento ao repórter. A seu lado, o pai das meninas continua com um semblante desconfortável e desconfiado.	Md: “Pues mira Ricardo, esta mañana mientras yo me estaba bañando vino corriendo Juanita...”

43	8a. 04” PP Frontal.	A babá das meninas desaparecidas está emocionada. Cabisbaixa, ela controla o choro, se sente culpada.	<i>Md (off screen): “...la nana de las niñas, para decirme que no las encontraba...”</i>
43	9a. 04” PPP Frontal.	A mãe das meninas desaparecidas segue relatando o episódio ao repórter.	<i>Md: “...que estaban jugando en el jardín y de pronto ya no estaban”</i>
43	3c. 02”	O repórter questiona a família.	<i>R: “¿Cómo... desaparecieron así como sí?”</i>
43	4b. 05”	Consternada, a mãe das meninas desaparecidas controla o choro e segue o seu depoimento.	<i>Md: “Al principio pensamos que podían estar en casa de alguna vecina...”</i>
43	10a. 04” PP Frontal.	O pai das meninas desaparecidas possui um olhar grave e não tira os olhos do repórter. Com um gesto de cabeça, ele confirma o relato da esposa.	<i>Md (off screen): “...luego las buscamos por todos lados, pero no las encontramos, así que...”</i>
43	4c. 03”	A mãe das meninas continua seu relato e se emociona ainda mais. Ela olha para o marido.	<i>Md: “...yo estaba desesperada y le llamé a Salvador a su trabajo...”</i>
43	10b. 02”	O pai das meninas desaparecidas suspira, desvia o olhar, volta a olhar para a esposa.	<i>Md (off screen): “... y entre los tres las buscamos...”</i>
43	9b. 04”	A mãe das meninas desaparecidas continua relatando ao repórter. Volta a olhar para o marido.	<i>Md: “...por todo el fraccionamiento, pero nada. Luego Salvador...”</i>
43	10c. 02”	O pai das meninas desaparecidas, afundado em silêncio, olha para a esposa e volta a olhar para o repórter.	<i>Md (off screen): “...decidió llamar a la policía, pero...”</i>
43	9c. 04”	A mãe das meninas desaparecidas segue relatando ao repórter. Ela tenta controlar a emoção enquanto fala.	<i>Md: “...hasta el momento no hemos recibido noticias”</i>
43	3d. 02”	De maneira fria, o repórter faz uma pergunta a mãe das meninas.	<i>R: “¿Han pensado en un secuestro?”</i>
43	10d.	O pai das meninas desaparecidas	<i>Pd: “No. No...”</i>

	05”	finalmente responde, consternado com a hipótese levantada pelo repórter.	nosotros no somos gente de dinero, no...
43	7c. 08”	A mãe das meninas desaparecidas concorda com a opinião do marido com um gesto de cabeça. Nervosa, ela suspira e volta a olhar para o esposo.	Pd: “...no, no tenemos enemigos... somos una familia de clase media común y corriente, no”
43	11. 06” PG Lateral.	O editor do telejornal se aproxima do repórter e lhe sussurra algo ao pé do ouvido. O repórter se dirige diretamente ao pai das meninas desaparecidas.	R: “Salvador, ¿tienes relación con el crimen organizado...”
43	10e. 04” PP Frontal.	O pai das meninas desaparecidas escuta, com evidente incômodo, o questionamento do repórter.	<i>R (off screen):</i> “...algún negocio que pueda ser la causa, deudas de juego o tal vez...”
43	3e. 03”	Com expressões faciais bastante efusivas, o repórter questiona o pai das meninas desaparecidas como quem expressa certa suspeição.	R: “...la venganza de algunos de tus empleados? ¿De verdad no sospechas de nadie?”
43	7d. 03”	A mãe das meninas desaparecidas toma a palavra e é taxativa em sua resposta.	Md: “A ver, Ricardo, nosotros somos gente buena...”
43	8b. 02”	Muito emocionada, a babá das meninas chora aos fundos da sala.	<i>Md (off screen):</i> “...nunca le haríamos daño a nadie...”
43	12a. 02” PP Frontal.	Vidrado no monitor, o editor do telejornal acompanha a entrevista concentrado.	<i>Md (off screen):</i> “...yo le suplico a la gente que...”
43	7e. 10”	A mãe das meninas desaparecidas alterna seu olhar entre o repórter e a câmara indicada para seu depoimento. Fala com desenvoltura e firmeza. A seu lado e em silêncio, o pai das meninas é apenas uma presença decorativa na entrevista.	Md: “...pudo haber visto algo o que sabe dónde estén mis hijas que por favor se comuniquen con nosotros o llamen a la policía, cualquier dato puede ser de mucha utilidad”
43	4d.	Muito emocionada, a mãe das meninas	Md: “Se lo suplico por

	04”	desaparecidas segue seu apelo em meio ao choro que já não consegue mais controlar.	lo que más quieran, ayúdenme a encontrarlas, estamos...
43	12b. 02”	Preocupado diante do monitor, o editor do telejornal corta a entrevista e se dirige à família.	<i>Md (off screen):</i> “...desesperados...” Ed: “Corte! Corte, corte!”
43	2c. 06”	O editor do telejornal se aproxima da mãe das meninas desaparecidas e volta a lhe passar instruções, agachado junto da cadeira. A mãe das meninas esconde o rosto nas mãos e apóia os braços nos joelhos, desesperada. Ao lado, o marido parece incômodo com toda a situação.	Ed: “Muy bien Lucía, está muy bien, nada más que esta vez, ¿puedes hacer directamente a cámara, con la foto de las niñas?”
43	13. 08” PP Plongée.	A mãe das meninas desaparecidas se ajeita na cadeira e volta a olhar para o editor do telejornal, agachado junto a ela. Ele lhe fala de maneira fria e impessoal.	Ed: “Y otra cosa, no te limpies las lágrimas, ¿sí? Te están viendo millones de personas, no sabes de qué manera puede ayudar esto...”
43	4e. 02”	Incômoda e ainda reticente, a mãe das meninas acena timidamente estar de acordo. Ela olha para a foto das filhas.	Ed: “...¿de acuerdo? Ahí está la foto”
43	5c. 05”	O editor do telejornal se levanta e se afasta. A mãe das meninas se recompõe e agarra a foto das filhas. O repórter volta a tocar os joelhos dela.	Ed: “Tómate tu tiempo, tómate tu tiempo” <i>R (off screen):</i> “Muy bien, eh... muy bien”
43	10e. 02”	O pai das meninas desaparecidas olha com desconforto a postura do repórter.	Som diegético.
43	4f. 02”	Muito abalada, a mãe das meninas desaparecidas tenta controlar o choro.	<i>Ed (off screen):</i> “Un poquito más arriba...”
43	14. 02” PM Frontal.	Olhando pelo monitor, o editor do telejornal analisa o enquadramento e instrui a mãe das meninas desaparecidas. Ao fundo, a babá chora.	Ed: “...poquito...”
43	7f. 32”	A mãe das meninas desaparecidas agarra a foto das filhas junto ao peito.	<i>Md:</i> “¿Así está bien?”

	PM > PM	<p>Respira fundo, tenta controlar a emoção.</p> <p>A mãe das meninas desaparecidas recomeça seu depoimento falando diretamente à câmera indicada.</p> <p>Inserção do logo da televisora no canto superior direito da imagem: “TV MX - en vivo”.</p> <p>A mãe das meninas desaparecidas segue seu depoimento com muita emoção. Chora diante das câmeras.</p> <p>Inserção de cartela do telejornal na parte inferior da tela: “Lucía Garza” “Mamá de lãs gemelas desaparecidas”.</p> <p>Sem desviar o olhar da câmera, a mãe das meninas desaparecidas chora e agarra com força a foto das filhas junto ao peito.</p>	<p><i>Ed (off screen): “Ahí está bien. Gracias”</i></p> <p><i>Uma trilha de fundo melodramático passa a pontuar o depoimento.</i></p> <p>Md: “Somos gente buena, Ricardo. Nunca le haríamos mal a nadie. Yo le suplico a la gente que vio algo, o que pueda saber dónde están mis niñas, que se comuniquen con nosotros o que llamen a la policía, cualquier dato puede ser de mucha utilidad... se lo suplico por lo que más quieren, ayúdenme a encontrarlas, estamos desesperados, por favor!”</p> <p><i>R (off screen): “Y así Javier, una vez más somos testigos de una de estas...”</i></p>
44	1. 10” PG > PG Lateral	<p>Noite.</p> <p>Do lado de fora da casa da família Garza, o repórter grava uma passagem da matéria dirigindo-se diretamente a uma das câmeras.</p> <p>O repórter adota um tom mais otimista ao chamar o VT sobre os operativos de resgate comandados pelo governador.</p>	<p>R: “...terribles historias que nos llaman a la solidaridad y nos mueven a buscar lo mejor de nosotros. Por último, te informo que el gobernador Vargas encabezó un amplio operativo...”</p>
44	2. 02” GPG	<p>Um helicóptero da polícia voa no céu.</p>	<p><i>A trilha sonora de fundo melodramático dá lugar a um fundo de</i></p>

	C/Plongée.	Inserção de cartela do telejornal na parte inferior da tela: “Gobernador Vargas despliega operativo” “Gemelas desaparecieron sin dejar rastro”.	<i>tom épico.</i> <i>R (off screen): “...para continuar con la búsqueda de las pequeñas...”</i>
44	3. 02” GPG Plongée.	Imagens aéreas feitas pelo helicóptero da residência da família Garza em um bairro isolado e pouco povoado. A casa é nova, grande e bastante confortável.	<i>R (off screen): “...desde primera hora de la mañana...”</i>
44	4. 04” PG > PG Lateral.	O helicóptero faz um vôo rasante sobre a residência da família Garza e logo muda de direção após uma manobra.	<i>R (off screen): “...al ser informado de la tragedia, el gobernador Carmelo Vargas encabezó...”</i>
44	5. 04” PG Frontal.	O governador Carmelo Vargas, vestido como parte de uma equipe de resgate, conduz os bombeiros por um terreno.	<i>R (off screen): “...personalmente el operativo de búsqueda de las gemelas Ana y Helena”</i>
44	6. 03” PM Lateral.	O governador Carmelo Vargas aponta em uma direção instruindo a equipe. Os homens acatam as ordens prontamente. Inserção de cartela do telejornal na parte inferior da tela: “Gobernador Carmelo Vargas” “Encabeza personalmente la búsqueda”.	G: “Pues órale! Vamos a buscar!” Bs: “Sí, señor!”
44	7. 03” PG > PM Frontal.	A equipe de resgate inspeciona um riacho. Ao lado de um assessor, o governador Carmelo Vargas instrui a equipe com um gesto enfático.	G: “Por toda la orilla!” <i>R (off screen): “Para encontrar algún rastro de...”</i>
44	8. 04” PPP > PG Lateral.	Um anúncio de busca das meninas desaparecidas está colado em um poste de luz de um condomínio de classe alta. Inserção de cartela do telejornal na parte inferior da tela: “Colaboran todos los cuerpos” “Preocupación por el Estado”.	<i>R (off screen): “...estas pobres niñas, el gobernador movilizó a todo los Cuerpos de...”</i>

44	9. 02” PG > PM Lateral.	Um policial entrega um panfleto a uma mulher em um parque do condomínio. Ao fundo, outros policiais circulam fortemente armados pelo lugar.	<i>R (off screen): “...Seguridad del Estado, y además...”</i>
44	10. 03” PM > PP Frontal.	Um policial entrega a um morador um panfleto sobre a busca das meninas. Inserção de cartela do telejornal na parte inferior da tela: “Colaboran todos los cuerpos de seguridad” “Preocupación por el estado de las niñas”.	<i>R (off screen): “...se comprometió a trabajar sin descanso hasta dar...”</i>
44	11. 02” PG Lateral.	Equipes de resgate e membros fortemente armados da polícia estatal fazem buscas em um terreno baldio.	<i>R (off screen): “...con su paradero. Pero desafortunadamente,</i>
44	12. 03” PPP > PM C/Plongée.	As botas dos policiais armados que conduzem as buscas em um terreno. Um dos policiais instrui sua equipe sobre a varredura no perímetro.	<i>R (off screen): “...y hasta el momento, la búsqueda de las pequeñas continúa sin éxito”</i>
45	1. 09” PM > PG Frontal.	Falando diretamente à câmera, o repórter conclui a matéria. A imagem abre de um monitor para o estúdio do telejornal. O apresentador do telejornal se reacomoda na bancada.	R: “Regreso contigo al estudio y seguiremos informando. Para 24 horas en 30 minutos... Ricardo Díaz” TJ: “Gracias, Ricardo”
45	2. 21” PM Frontal.	O apresentador do telejornal passa a se dirigir diretamente à câmera do estúdio.	TJ: “Pues ahí lo tienen. Un drama de una familia como cualquier otra y que en cuestión de minutos, y que por un pequeño descuido, les cambió la vida para siempre. Seguramente usted se preguntará ¿cuál puede ser el destino de estas dos pequeñas en un mundo

		<p>Inserção de cartela do telejornal na parte inferior da tela: “El tráfico de menores en México” “Reportaje especial”.</p>	<p>como en el que vivimos en estos días? Nuestra compañera Laura Cárdenas nos preparó el siguiente reportaje”</p>
--	--	---	---

SEQUÊNCIA 5: “sequência de resolução de conflito” (segundo ponto de virada)

Descrição argumental

A equipe de reportagem ficcionaliza o estouro do cativo e a liberação das crianças seqüestradas que havia mobilizado o país. A manipulação televisiva rende dividendos à imagem do governador Carmelo Vargas e o episódio termina alavancando sua candidatura presidencial.

Cenas 131, 132 e 133 (02:03:42 > 02:06:21) Duração total: 02’39”

Cena	Plano	Imagem	Som
131	1. 04” GPG > PG Lateral.	Dia. Um comboio de carros oficiais, entre os quais algumas ambulâncias, cortam uma estrada de terra numa zona agreste e desértica do território mexicano. Um logo da televisora no canto superior direito denota que as imagens pertencem a uma reportagem.	Som diegético pontuado por um acompanhamento melodramático telenovelesco, típico de uma reportagem sensacionalista.
131	2. 03” PG Frontal.	O capitão da polícia segura pelas mãos as duas meninas gêmeas libertadas do cativo na entrada de um terreno ocupado por forças policiais ao fundo. Os carros oficiais se aproximam.	Som diegético pontuado por um acompanhamento melodramático telenovelesco.
131	3. 04” PM Frontal.	A mãe e o pai das crianças libertadas saem do carro oficial e correm na direção das duas meninas.	Som diegético sobre fundo melodramático. Md: “Ana, Elena, ven acá, mis amores, ven acá!”
131	4. 09” PM Lateral.	As duas meninas (Ms) correm na direção dos pais e a família se abraça.	Ms: “Mamá!” Som diegético sobre fundo melodramático com a intervenção da narração do repórter. R (<i>off screen</i>): “ <i>En una de las escenas más conmovedoras que me haya tocado narrar, los señores Lucía y Salvador...</i> ”

131	5. 04” PM Frontal.	As crianças se aferram aos colos dos pais, lado a lado. Há afeto e emoção.	R (<i>off screen</i>): “... <i>Garza por fin se reencontraron con sus hijas a las que abrazaron...</i> ”
131	6. 03” PM Frontal.	Numa sala de transmissão, uma equipe monitora a difusão do VT dentro do telejornal. Há varias telas que reproduzem a imagem transmitida.	R (<i>off screen</i>): “... <i>y besaron llenos de emoción</i> ”
131	7. 02” PM Lateral.	Numa guarita, um segurança acompanha o telejornal em uma pequena televisão enquanto toma café.	Som diegético sobre fundo melodramático.
131	8. 02” PG Frontal.	Em um asilo de idosos, todos têm os olhares atentos à televisão enquanto estão reunidos no refeitório.	R (<i>off screen</i>): “ <i>Más tarde, el gobernador Vargas presentó a las gemelas al...</i> ”
131	9. 09” PM > PP Lateral.	Três jovens de uma família de classe média jantam enquanto acompanham a reportagem na televisão da cozinha. Na televisão, o governador discursa.	R (<i>off screen</i>): “... <i>lado de sus padres y dirigió un breve mensaje a la ciudadanía que te invito a escuchar</i> ” Som diegético sobre fundo sonoro épico. G: “Estimados amigos...”
132	1a. 03” PP C/Plongée.	Exultante, o governador fala à imprensa. Atrás dele, o brasão da república e um oficial do exército. Uma cartela do telejornal é inserida à imagem: “ <i>Gobernador Carmelo Vargas celebra éxito del operativo de rescate</i> ”.	G: “... <i>mil gracias por su presencia</i> ”
132	2a. 06” PM C/Plongée.	Atrás do governador também estão presentes na tribuna a família Garza (pai, mãe e meninas), o procurador-geral do Estado e o assessor 1.	G: “Hoy, es un día de gran felicidad para todos”
132	1b. 14”	O governador fala com firmeza em um discurso proferido com eloquência. Gesticula como um estadista.	G: “Hoy, ha quedado demostrado que con voluntad, trabajo y

			sensibilidad, podemos cambiar las cosas en nuestro país. Para nadie son ajenos los graves...
132	3. 05” PG Frontal.	Na sala de transmissão da televisora, a equipe técnica segue monitorando o VT. Atrás, sentado numa bancada, o editor do telejornal supervisiona o trabalho.	G: “...problemas y los enormes retos que nuestra gran nación tiene por delante...”
132	4. 04” PM Frontal.	Compenetrado, o editor do telejornal dá instruções ao diretor de imagem.	Ed: “a ver Santiago, dale más contraste a la cara del gobernador” G (<i>off screen</i>): “...que cuando se actúa con...”
132	2b. 05”	Enquanto discursa, o governador ergue o punho direito em um gesto enfático de poder. Atrás dele, pai e mãe da família Garza acompanham atentos o discurso.	G: “...mano firme y determinación, no hay obstáculo que no se pueda superar”
132	5a. 04” PG Frontal.	Correligionários e membros da máquina estatal, todos vestidos formalmente, acompanham o discurso do governador no espaço destinado ao público. Uma nova cartela é inserida na imagem do telejornal: “ <i>Gobernador Carmelo Vargas promete combatir delincuencia com mano firme</i> ”.	G: “Hace unos días nadie imaginaba que la historia de la familia...”
132	6. 03” PP Lateral.	A mãe das meninas Garza desfaz seu contato visual com o governador e olha com ternura para uma das filhas que tem junto a si.	G: “...Garza tendría un final...”
132	7. 03” PP Lateral.	O pai das meninas Garza olha fixamente na direção do governador, acompanhando seu discurso. Ao fundo, o assessor 1 e o capitão da polícia parecem satisfeitos e orgulhosos.	G: “...feliz. Pero yo empañé mi palabra...”
132	1c. 16”	O governador volta a gesticular com o punho direito imprimindo um gesto de ordem a suas palavras. Abre os braços e gesticula na direção do público como um estadista.	G: “...y ante todos, hice un compromiso. Y hoy, con mucho orgullo, puedo asegurar que se me

		O governador sorri e ergue os braços como quem celebra uma vitória.	dan su confianza y trabajamos juntos, en un futuro no muy lejano, nuestro México puede cambiar!”
132	5b. 06”	O governador abre os braços na direção do público e das câmaras enquanto é aplaudido com entusiasmo por seus colaboradores e pela família Garza. Uma nova cartela é inserida na imagem do telejornal: “ <i>Gobernador Carmelo Vargas: México puede cambiar</i> ”.	Som diegético. Aplausos e gritos de “Presidente!” do público. G: “Gracias!”
132	8. 03” GPG C/Plongée.	Da sacada do palácio governamental, ornamentada com a faixa tricolor da bandeira mexicana, o governador saúda os populares ao lado da família Garza.	Som diegético. Aplausos e gritos de “Presidente!” do público.
132	9a. 03” GPG Plongée.	Uma multidão de apoiadores do governador os saúda do zócalo. Vibram e aplaudem erguendo cartazes como “ <i>Carmelo sabe cumplir</i> ”; “ <i>Mano firme</i> ” y “ <i>Carmelo presidente</i> ”.	Som diegético. Aplausos e gritos de “Presidente!” do público.
132	10a. 03” PM C/Plongée.	O governador abre os braços atendendo aos clamores da multidão. Junto a ele e acompanhadas dos pais, as meninas Garza acenam contentes para o público.	Som diegético. Aplausos e gritos de “Presidente!” do público.
132	9b. 03”	Do zócalo, a multidão segue ovacionando o governador. Uma nova cartela é inserida na imagem do telejornal: “ <i>Gobernador Carmelo Vargas: multitud lo aclama y reconoce su labor</i> ”.	Som diegético. Aplausos e gritos de “Presidente!” do público. R (<i>off screen</i>): “ <i>Para concluir nuestra...</i> ”
132	10b. 02”	O governador agradece a multidão.	R (<i>off screen</i>): “ <i>...transmisión, Javier, te informo que...</i> ”
132	11. 04” PG Plongée.	Populares agitam faixas e cartazes do tipo “Mano firme, Carmelo!”, “Vargas es solución!”, “Todos unidos con Carmelo!” e “Carmelo Vargas a Los Pinos”.	R (<i>off screen</i>): “ <i>...aprovechando la enorme popularidad que el caso de las gemelas Garza le ha...</i> ”

132	12. 11” GPG > PP C/Plongée	Os apoiadores do governador lhe seguem ovacionando. Ao fundo de quadro, do alto da sacada, Carmelo Vargas responde aos acenos. O repórter do telejornal fala à câmara do meio da multidão.	R: “...traído, el gobernador Vargas anunció su interés por participar como pre-candidato de su partido en la carrera por la presidencia de la República”
133	1. 09” PM Frontal.	Com a imagem de volta ao estúdio, o âncora do telejornal acompanha o fechamento da reportagem. O âncora gira na bancada na direção de uma câmara específica.	R: “Desde el lugar de los hechos para ‘24 horas en 30 minutos’, reportó Ricardo Díaz” TJ: “Muchas gracias Ricardo...”
133	2. 12” PP Frontal.	O âncora do telejornal fala diretamente ao telespectador.	TJ: “...y muchas felicidades para ti y para todo el equipo de producción por este extraordinario reportaje que nos mantuvo en vilo durante tantos días y que, gracias a Dios, tuvo un feliz desenlace”

SEQUÊNCIA 6: “sequência de desenlace” (epílogo)

Descrição argumental:

Com uma imagem mais jovial, Carmelo Vargas toma posse como presidente da República em uma solenidade oficial no Congresso Nacional.

Cena 148 (02:16:18 > 02:17:46) Duração total: 01'28”

Cena	Plano	Imagem	Som
148	1. 14” PP Frontal. (1a.) (GPG) (Lateral.)	Sobre o fundo negro, a inserção de cartela em Fade In: “Dos años después...” Fade to Black. Fade In. Em uma televisão, a reprodução de uma transmissão televisiva da posse de Enrique Peña Nieto em seu juramento no Congresso Nacional em 01/12/2012.	Trilha sonora #6 em primeiro plano: a opereta Pomp and Circumstance March No. 4 in C, Op. 39, de Edward Elgar. Trilha sonora: opereta passa a background. G (<i>off screen</i>): “Pueblo de México, protesto...”
148	1. 17” PP Frontal. (2a.) (PP) (Frontal.)	Na transmissão televisiva, o ex-governador Carmelo Vargas, com um semblante agora mais jovial, presta o seu juramento à constituição ao tomar posse como novo presidente do México. Do alto de uma tribuna, Carmelo Vargas tem o braço direito erguido. Uma cartela é inserida na imagem do telejornal: “ <i>Presidente Carmelo Vargas toma protesta desde el Congreso de la Unión</i> ”.	G: “...guardar y hacer guardar la constitución política de los Estados Unidos Mexicanos y las leyes que de ella emanen. Y desempeñar, leal y patrióticamente, el cargo de Presidente de la República que el pueblo me ha conferido...”
148	1. 37” PP Frontal.	Na transmissão, Carmelo Vargas segue o protocolo de juramento na tribuna. A seu lado está o presidente, com a faixa presidencial, além de políticos e oficiais do Estado. Ao terminar o juramento,	G: “...mirando en todo por el bien y prosperidad de la Unión. Y si así no lo hiciere, que la nación

	<p>(3.) (PM > > PG) (Frontal.)</p>	<p>Carmelo Vargas é aplaudido. Um membro do cerimonial retira o púlpito. O presidente retira a faixa, a dobra e a beija antes de entregá-la a um juiz.</p> <p>Uma cartela é inserida na imagem: <i>“México refrenda vocación democrática: el país entero celebra en paz y armonía”</i>.</p> <p>O juiz entrega a faixa a Carmelo Vargas. Como parte do cerimonial, um oficial das Forças Armadas ajuda o recém-empossado presidente a vestir a faixa presidencial.</p>	<p>me lo demande!”</p> <p>Som diegético.</p> <p>Aplausos.</p> <p>Ao fundo, a trilha sonora com a opereta de Edward Elgar volta a ocupar o primeiro plano sonoro.</p>
148	<p>1. 03” PP Frontal.</p> <p>(1b.) (GPG) (Lateral.)</p>	<p>Na transmissão televisiva, imagem da posse de Enrique Peña Nieto em seu juramento no Congresso Nacional em 01/12/2012. Da tribuna, o presidente saúda os presentes à sessão solene.</p> <p>Uma cartela é inserida na imagem do telejornal: <i>“Lic. Carmelo Vargas: presidente de la República 2018-2024”</i>.</p>	<p>Som diegético.</p> <p>Gritos de <i>“México! México! México!”</i>.</p> <p>Ao fundo, a trilha sonora com a opereta de Edward Elgar.</p>
148	<p>1. 17” PP Frontal.</p> <p>(2b.) (PP) (Frontal.)</p>	<p>Da tribuna, o agora presidente Carmelo Vargas, com a faixa presidencial, abre os braços em saudação, emulando o mesmo gesto de Enrique Peña Nieto na imagem anterior. Atrás, o oficial das Forças Armadas e o juiz, que o aplaude.</p> <p>Fade to Black.</p> <p>Sobre o fundo negro, a inserção de cartela em Fade In:</p> <p><u>“LA DICTADURA PERFECTA”</u></p> <p>Fade to Black.</p>	<p>Som diegético.</p> <p>Gritos de <i>“México! México! México!”</i></p> <p>Ao fundo, a trilha sonora com a opereta de Edward Elgar entra em fade e desvanece.</p> <p>Trilha sonora #7 em primeiro plano: Sinfonia No.9, 4º Movimento, de Ludwig van Beethoven.</p>