

# ***La demora: sobre escolhas trágicas no cinema latino-americano***

Ana Flávia de Andrade Ferraz & Otávio Cabral

Universidade Federal de Alagoas

DOI: 10.25768/21.04.01.009

**RESUMO:** A proposta do trabalho é promover uma discussão acerca da dimensão política no cinema de Rodrigo Plá (diretor) e Laura Santullo (roteirista), em suas incursões pelas narrativas trágicas contemporâneas. Através da sua obra *La demora*, refletir-se-á sobre a tragicidade em seu cinema, fruto de conflitos gerados nas relações inter-humanas e intersociais, tendo como chaves de análise Williams (2002) e Eagleton (2013).

**PALAVRAS-CHAVE:** trágico; cinema; Laura Santullo.

---

## **Índice**

Introdução . . . . .	1
1 <i>La demora: política e tragicidade</i> no cinema de Plá e Santullo . . . . .	4
Referências Bibliográficas . . . . .	7
Ficha Técnica . . . . .	8

## **Introdução**

**N**ÃO obstante algumas reflexões em torno da finitude da tragédia pós-era cristã, concordamos com a perspectiva de Williams (2002), para quem as tragédias não são apenas atuais, mas se apresentam na contemporaneidade em sua forma mais trágica. Senão vejamos: onde está o senso de justiça nas tragédias modernas, sempre presente nas obras dos poetas áticos? Qual o *métron* ultrapassado pelo herói trágico atual, tão facilmente identificado

nas tragédias gregas? Quem acompanha o herói trágico contemporâneo em sua dor? Quem o acolhe? Que forças opressivas o levam ao seu destino trágico?

A resistência do sentido trágico comprova a possibilidade de sua existência no mundo contemporâneo; daí a importância de sua análise na obra de arte, uma vez que é por meio das expressões artísticas que os sujeitos criam formas poéticas para traduzir seu mundo particular.

Por entendermos que as narrativas trágicas persistem na arte atual, o presente trabalho pretende analisar de que forma elas se revelam no cinema contemporâneo, tendo como objeto de reflexão o filme *La demora*, de Rodrigo Plá (diretor) e Laura Santullo (roteirista). O filme é uma adaptação do conto *La espera*, de Santullo, também objeto de análise no trabalho.

Rodrigo Plá, natural do Uruguai, desenvolve sua carreira cinematográfica no México,

onde estudou cinema no Centro de Capacitação Cinematográfica, na Cidade do México. Conta com uma produção fílmica de mais de 25 anos e acumula cerca de cem prêmios, nacionais e internacionais. Realizou alguns curtas-metragens, vários premiados, antes de partir para seu primeiro longa, *La Zona*, em 2007. Em 2008 lançou *Desierto Adentro*. Seu último longa-metragem, *Un monstuo de mil cabezas*, lançado em 2015, é uma adaptação de um livro de mesmo nome de Laura Santullo, roteirista de todos os seus longas-metragens.

Laura Santullo, também uruguaia, vive no México e além de roteirista é atriz e escritora. Já recebeu vários prêmios de roteiro, como o que foi concedido pela Academia Mexicana de Artes e Ciências Cinematográficas e pelo Festival Internacional de Cinema de Guadalajara. Escreveu quatro livros (romances e contos), três deles adaptados para o cinema sob a direção de Rodrigo Plá. *La demora* é um deles. Baseado no seu conto *La espera*, Santullo diz ter tido a inspiração para a história a partir da leitura de uma nota no jornal que falava das condições de vida e abandono de idosos.

Plá e Santullo já contam com quatro filmes em dupla, todos com reconhecimento. Porém, a produção que lhes deu fama internacional talvez tenha sido *La zona*, cujo enredo narra a história de jovens moradores da periferia da Cidade do México que, aproveitando uma falha na segurança de um condomínio de luxo na cidade, invadem a casa de um morador e iniciam um assalto. *La Zona* fala, entre outras coisas, da relação conflituosa entre segurança e liberdade, diferenças sociais, desigualdades, território e fronteira.

Os realizadores exploram em seus filmes temas da atualidade, que vão desde a diferença social, sublinhada pela segregação espacial e materializada na construção de fronteiras em mundos paralelos e díspares, como vemos em *La zona*, até o desnudamento da corrupção do sistema de saúde, em *Um Monstro de Mil Cabeças*. O casal faz da crítica social a tônica de suas produções.

Terceiro longa da dupla, lançado em 2012, *La demora* é ambientado em Montevidéu, durante o inverno. O filme traz a personagem María (Roxana Blanco), que vive em um apartamento com seus três filhos, juntamente com o pai, Agustín (Carlos Vallarino), cujo comportamento já apresenta o desgaste natural do envelhecimento, através de sinais de esquecimento. Sustentando sozinha a casa, a personagem se vê às voltas com inúmeras dificuldades que, pouco a pouco, se tornarão cada vez mais intransponíveis a ponto de levá-la a uma trágica decisão.

A temática da obra produzida pelo casal uruguaio aponta inevitavelmente para uma opção política, questão que abordamos no presente trabalho, ante a possibilidade da manifestação trágica no seu cinema, bem como a constatação de que na contemporaneidade esta se apresenta com uma face bem mais cruel, porquanto o seu desenvolvimento é provocado pelo próprio homem, sendo, por isso, capaz de gerar uma dor trágica que vem sempre acompanhada da injustiça, da falta de oportunidade de negociação e do abandono.

Ainda que alguns teóricos defendam a permanência do gênero trágico em épocas atuais, seja pela descrença do homem moderno em deuses e na punição sobrenatural (Williams, 2002), seja pela cisão entre o mítico e o racional, ou ainda por vivermos em uma época caracterizada pela banalização da morte (Kosik, 1996, p. 4-5), esse raciocínio cai inteiramente por terra ao observarmos que boa parte do noticiário jornalístico é dedicada às guerras, mortes, crimes passionais etc.

Com isso, pode-se chegar à comprovação de que as narrativas trágicas não morreram com os poetas áticos, elas apenas mudaram de roupa e de comportamento. Justamente por isso Lesky, em seu estudo sobre a tragédia grega, afirma que “a noção de que o nosso mundo é trágico em sua essência mais profunda é bem mais antiga que a nossa época, mas compreende-se que especialmente esta se sinta dominada por ideias desse tipo” (2010, p. 26).

Portanto, se na Antiguidade ela constitui um gênero que é fruto de um contexto específico, na modernidade se expande e representa uma componente fundamental da existência humana. Deve-se considerar sua especificidade como algo que difere dos infortúnios cotidianos, porém não se pode mais falar em tragédia na sua forma genuína. É possível, no entanto, perceber o trágico como ponto de partida de reflexão para as questões que confirmam sua presença nas expressões artísticas atuais. Nesta transformação, as instituições modernas assumem o papel de substitutas dos deuses gregos e os castigos divinos, por conseguinte, passam a ser impostos pelo sistema social vigente, gerador de injustiça, desalento e solidão. Ou seja, a *hybris* do mundo moderno, a desmedida, reside na contradição que se habilita para a produção da desigualdade. Portanto, ao desaparecer a possibilidade de reprodução da tragédia antiga, aquela produzida nos séculos anteriores ao calendário cristão, permanece entre nós a ideia de tragicidade.

Steiner (2006, p. XVIII) conceitua tragédia, “no sentido radical”, como aquela expressão dramática que traduz uma visão de realidade “na qual o homem é levado a ser um visitante indesejável no mundo”. Embora afirme que poucos são os dramaturgos que desenvolveram tragédias “no sentido radical” ou “absoluto”, e duvide da sua possibilidade em dias atuais, tomamos um caminho dissonante da perspectiva do crítico literário, ao apontarmos a permanência do gênero e sua possibilidade na contemporaneidade. Os enredos de Plá e Santullo parecem comprovar essa visão “estritamente negativa da presença do homem no mundo”, que o identifica como “aquele que é impelido para fora das portas” (Steiner, 2006, p. XVIII).

Se articularmos a tragédia a algo doloroso, fruto das condições geradas pela sociedade atual, ou de catástrofes, como experiência coletiva de sofrimento, o termo se amplia e, assim, como sugere Castro Filho: “Parece que não mais estamos tratando, ao menos exclusivamente, de teatro, mas, em verdade, da

construção histórica das visões de mundo que perpassam, como um todo, o plano da cultura” (2009, p. 110/111).

Neste trabalho, buscamos elementos que nos possibilitem empreender uma análise da migração da tradição teatral para o cinema, e de que forma este a reflete, o que deteve e o que rechaçou. Pois,

[...] hoje em dia nossos teatros quase não produzem novas tragédias, mas nossas estradas as produzem todo fim-de-semana. Agora o trânsito é “trágico”, não o mito. Portanto, enquanto a palavra “trágico” pretende definir o estado do homem no seu caráter permanente e imutável, não é de fato difícil entender sua invenção como um sintoma característico da modernidade. Pois a vida só pode parecer trágica quando, por um lado, nós ainda mantemos a expectativa de que o mundo deveria ter sentido, mas, por outro, não estamos mais certos de que há um deus que garanta o seu sentido. (Most, 2001, p. 35).

Certamente, a distância histórica, social e cultural que nos separa da Grécia antiga nos coloca diante de diferentes situações para a representação da arte trágica. Muda-se a época, muda-se o cenário, e as variáveis que se apresentam são muitas, seja pelos diferentes contextos sociais, seja por distintas condições de produção e recepção.

Da tragédia chegamos ao chamado drama social. Algumas particularidades apresentam-se neste novo gênero que emerge das revoluções literárias ocorridas no século XVIII. Em primeiro lugar, afirma Luna (2012, p. 29), houve um “rebaixamento” do *status* social das personagens trágicas. Dos reis e heróis, a ação dramática agora toma o homem comum e seu cotidiano como o centro de seus enredos. Os oráculos e deuses, as forças sobrenaturais que indicavam a queda trágica, cedem lugar aos conflitos humanos e sociais.

Segundo Suárez (2010, s/p), essa é também uma característica do cinema mexicano atual, e por que não dizer, do cinema contemporâneo como um todo: colocar em evidência personagens até então ignorados, mediante narrativas que reforçam suas singularidades e suas paixões cotidianas. As personagens de Plá e Santullo nada trazem da nobreza dos trágicos gregos; são pobres, periféricos, e às voltas com suas lutas e histórias do dia a dia.

El mejor cine mexicano de la actualidad tiene en común esta puesta en cámara de personajes hasta hoy ignorados, ya sea por corrección política, o bien, por mero desinterés en torno a las problemáticas implicadas, y que, una vez en pantalla, se presentan con carácter indomable. Las pasiones del nuevo figurante cinematográfico son las del día a día. Sus objetivos se fincan en la necesidad de lo más básico y fundamental: el derecho a ser quien se ha decidido ser. (Suárez, 2010, s/p).

A exclusão da realeza e da instância divina no drama social traz como questão a negação da possibilidade do trágico que, julgada a partir das dores que já não são mais vividas por reis e heróis, desqualifica a dor do homem comum, vinculando o sofrimento significativo à nobreza.

Sendo a tragédia, segundo Aristóteles, “imitação de homens superiores”, claro se coloca que algumas mortes eram mais significativas do que outras e que a posição social era a linha divisória que marcava essa importância. A morte de um rei era algo trágico, pois o seu destino impactava no destino de seu reino; ele representava a si e aos seus súditos. O herói grego simbolizava, assim, a ligação entre homem, Estado e mundo. Por isso o trágico estava além dele e a tragédia tinha caráter público. Ao passo que a morte de um escravo ou servo era tida como um acidente.

Porém, para Eagleton (2013, p. 144), a tragédia teria sido, na verdade, democratizada,

uma vez que o capitalismo criou um mundo em que os destinos de todos estão em perpétuo jogo, fazendo com que a única condição para alcançarmos o *status* de protagonista trágico seja, simplesmente, fazer parte da espécie humana; ninguém estaria a salvo da tragédia na contemporaneidade, não havendo, portanto, “candidatos potenciais para tais cataclismos”.

A democracia trágica, portanto, atravessa as fronteiras zelosamente patrulhadas entre rebeldes trágicos e as vítimas não trágicas, aquelas debacles que nos permitem vislumbrar um valor supremo e aquelas que não permitem, aqueles derrubados por acidentes ou aqueles derrubados por alguma versão atualizada do destino, aqueles que são engenheiros de sua própria destruição e aqueles afligidos por nefastas desventuras vindas de fora. (Eagleton, 2013, p. 143/144).

## 1 *La demora: política e tragicidade no cinema de Plá e Santullo*

Desde seu surgimento, a tragédia transita pelo terreno da política, tanto é assim que na sua origem ela era um instrumento a serviço do ideal aristocrático, pois a aristocracia tinha interesse nos espetáculos trágicos, como forma de manter os cidadãos da *pólis* em equilíbrio e harmonia, sempre tementes aos deuses. Como bem lembra Hauser (1994, p. 87), o gênero se constituía num grande espetáculo de propaganda política para o Estado e a aristocracia gregos. As apresentações ditirâmicas nada mais eram que festivais político-religiosos com o propósito de vincular as massas aos preceitos do Estado, através do culto religioso, agora encenado. Os poetas trágicos eram mantidos pelo Estado, da mesma forma que a aristocracia patrocinava as peças a serem encenadas.

As temáticas abordadas, mitos de deuses e heróis, eram escolhidas a fim de promover

padrões ideias de comportamento. A participação do povo, ainda bastante seletiva, se resumia à audiência, que não influenciava nas escolhas dos temas, das peças ou das premiações. Em razão disso, “na formação desses vínculos entre religião e política, a tragédia provou ser excelente mediadora, assumindo uma posição intermediária entre a religião e a arte, entre o irracional e o racional, entre o dionísíaco e o apolíneo” (Hauser, 1994, p. 88).

É exatamente a partir do afloramento da tensão entre o desejo e a impossibilidade, que se dá o conflito trágico. Para Goethe, esse conflito é irreconciliável: “Todo trágico baseia-se em uma oposição irreconciliável [*unausgleichbar*]. Assim que surge ou se torna possível uma reconciliação [*Ausgleichung*], desaparece o trágico” (*apud* Szondi, 2004, p. 48). Para o filósofo alemão, o traço essencial do trágico é o conflito sem nenhuma possibilidade de solução. Segundo Szondi (2004, p. 49), Goethe acredita que “a dialética trágica mostra-se no próprio homem, em quem o dever e o querer tendem a se afastar e ameaçam romper a unidade do seu Eu”. Em *La espera*, a personagem María personifica essa dialética de que fala Goethe: ter de decidir entre o que ela quer e o que ela deve fazer será seu conflito trágico.

Filme e conto narram alguns dias da vida de María e Augustín em um inverno na cidade de Montevidéu. María cuida sozinha de três filhos e do pai já idoso. Ganha algum dinheiro costurando etiquetas em sua velha máquina. Trabalha em casa, informalmente, por não ter com quem deixar o pai, já que corre o risco de, se o fizer, ele sair de casa e perder-se, como já ocorreu antes. No limite, recorre ao governo para deixá-lo num asilo público, porém não é considerada uma candidata, porquanto o lugar se destina apenas a pessoas sem família e que se acham abandonadas. Sem ajuda do governo e sem dinheiro para pagar uma instituição particular, María o abandona numa praça pública. Já em casa, telefona para o Serviço Social, denunciando a existência de um idoso abandonado, na esperança de que possam recolhê-lo e levarem, enfim, para um asilo público. No

entanto Augustín se nega a sair do lugar onde a filha o deixou, na certeza de que ela voltará e, se ele o fizer, ela não mais o encontrará.

É justamente quando a relação pai e a filha se rompe que se inicia o conflito, fruto das escolhas que María (Roxana Blanco) precisou fazer ante a impossibilidade de cuidar de seu pai. A encruzilhada na qual a personagem se encontra nos permite promover uma reflexão lúcida e bastante crua acerca das condições e circunstâncias enfrentadas, cada vez mais frequentemente, por uma parcela expressiva da sociedade que se encontra duplamente marginalizada, pois não se enquadra na categoria de indigente e tampouco tem autonomia financeira para uma sobrevivência digna. O filme em sua totalidade discute desafios e problemas enfrentados pela condição humana: desigualdade, impotência, abandono, burocracia e ineficiência de serviços públicos.

A obra de Plá e Santullo traz duas chaves de análise para as narrativas trágicas: a primeira remete à dialética de que fala Goethe; e a segunda, ao papel opressor do estado. Ambas as perspectivas são refletidas no filme.

Com sutileza, o casal vai narrando a relação entre pai e filha, que se mostra pontuada por impaciência e afeto, além de jogar com a dualidade de sentimentos, caracterizando assim a relação. Logo na primeira cena as imagens vão, aos poucos, desvelando a tônica do filme: num íntimo momento entre os dois, no qual a filha dá banho no pai, este, manifestando uma insistente, porém duvidosa autonomia, exige terminar de fazê-lo sozinho. María, ainda que visivelmente contrariada, acede ao desejo do pai, não sem antes murmurar algum aborrecimento e ficar de escuta atrás da porta.

A cena é assim descrita no conto:

El otro día, ¿sabe?, yo lo estaba bañando, sentado en un taburete porque me da miedo que pierda el equilibrio y resbale, él estaba desnudo y callado, muy callado, cada vez con mayor frecuencia se queda así, como pasmado, y yo, dale que te dale con la esponja por la espalda y por los

brazos. Y de repente siento que llora, no fuerte, despacito, y veo que se cubre con sus manos las partes, como de pronto avergonzado. (Santullo, 2006, p. 2).

Câmera estática, onde as personagens transitam, “dançam”, como afirma o realizador, é fruto de um tempo disponível e de muitos ensaios. Com a possibilidade de montagem durante as gravações, a roteirista poderia analisar e reelaborar o roteiro para que as cenas se adequassem ao pretendido (Santullo, 2012, s/p). O resultado é um filme que foge do apelo melodramático, sem, contudo, abrir mão da dimensão afetiva.

Plá e Santullo desenvolveram uma narrativa fílmica sem cair em moralidades e maniqueísmos, construindo personagens cheias de ambiguidades e ambivalências. A obra discute bem mais o “erro”, o “accidente emocional” (Santullo, 2010, s/p), que levou María a abandonar seu pai, do que propriamente o abandono em si, fazendo aflorar assim, além das questões sociais, políticas e econômicas que a fizeram chegar a essa tomada de atitude, a existência da dialética trágica que a deixa na encruzilhada entre fazer o que deseja e fazer o que deve fazer. Escolhendo o desejo e não o dever, María será possuída pela culpa, e então dá início a uma busca acirrada nos asilos públicos, sem, no entanto, ter a menor ideia de que seu pai se negou a abandonar o lugar onde ela o deixou.

O sentimento de culpa que a domina não lhe permite concretizar seu intento. A personagem alcança a paz, embora apenas momentânea, que dura até o momento em que consegue perceber quem ela realmente é e quem de fato deixou no banco da praça. Se de fato experimentou esse momento de paz, foi tão somente por se esquecer do quanto de humano havia nela, tão logo retoma sua lucidez e lhe invade a inquietação pelo ato cometido.

No conto, assim é descrita a sensação:

No tenía pensado llegar a ningún lugar específico pero acabé en un lu-

gar que quedaba muy lejos, quiero decir, lejos de mí misma. Es un sitio que en principio parece más tranquilo, ¿sabe?, con menos preocupaciones, pero después me di cuenta que sólo te puedes quedar ahí si has olvidado todo lo que adentro tienes de persona”. (Santullo, 2006, p. 7).

A interpretação do papel do pai é um desafio para o ator Vallarino, que até então nunca havia atuado. Sem conseguir chegar ao que desejava, Plá resolve abrir o *casting* para não atores quando, através de testes, encontra Vallarino, que deu vida à personagem Augustin, tratando com bastante delicadeza os temas da velhice, da dependência e do abandono. Impossível ficar indiferente a frases como: “Se uno no se acuerda de la casa de uno, es como uno no hubiera casa” – referindo-se às agônias da velhice. Como também às repetidas vezes em que pergunta pela filha, insistindo sempre em esperá-la, desafiando qualquer racionalidade e possibilidade de que ela ainda voltaria para buscá-lo. Resumidamente, a personagem Augustin reproduz o comportamento de um ancião doce, vulnerável, porém com uma força que a teimosia revela. Uma das cenas mais comoventes é quando ele urina nas calças por se negar a abandonar o banco, com receio de que na sua ausência a filha retorne. Como a personagem relata no conto: “Lo único que no podía permitirme era salir de la plaza porque en ese sitio estaba mi esperanza” (Santullo, 2006, p. 12).

Colocada diante de um impasse, María é então posta diante de uma situação extremamente conflituosa: não pode acessar os serviços públicos de assistência, e tampouco tem condições de, sozinha, tomar conta de seu pai. A situação extrema de enfrentamento são os motes dos filmes do casal, mostrando personagens indefesas em face de forças opressivas, que são as marcas das narrativas trágicas, por conseguinte, construtoras da indagação acerca de seu lugar no mundo. “Otro tipo de cine que nace de una intención metafísica si se quiere, de un preguntarse sobre la condición hu-

mana” – sobre seu cinema (Plá; Santullo apud Krause, 2010, s/p).

Ainda que a angústia seja predominante no filme, nos defrontamos com os mais variados rasgos de solidariedade, atenuando assim o clima pessimista. O cinema da dupla, enquanto fala de condições humanas, sublinha a tragicidade através da figura burocrática e desumana representada pelo governo. As pessoas são solidárias, há humanidade em seus atos, porém o que constrói a tragicidade enfrentada por María são as condições sociais. Sem dinheiro, sem poder trabalhar para ganhá-lo, sem ter com quem deixar o pai, *La demora* mostra os cidadãos em embate constante com o Estado e, inevitavelmente, perdendo essa batalha. “Nossos filmes muitas vezes se voltam para os limites do público e do privado, o indivíduo que enfrenta o Estado, e o que acontece quando esse indivíduo está indefeso” (Santullo, 2010, s/p).

Ao apresentar uma personagem que tem de responder sozinha pelo sustento familiar, e em cujas costas carrega a responsabilidade pela integridade daquela estrutura, faz aflorar, primeiro, o despreparo do Estado para com a figura do idoso; e segundo, as imensas dificuldades para a inserção no mercado de trabalho e, conseqüentemente, uma possibilidade de sobrevivência digna.

O mundo moderno nos acenou com o livre-arbítrio, ofertando a possibilidade em potência de construir e reconstruir a própria história. Isso se dá como uma resposta do mundo cristão em oposição à irreversibilidade do mundo grego, no qual o indivíduo não tinha como fugir a seu destino trágico. Porém, em verdade, essa liberdade para reverter e tornar possível o que precisa ser mudado não é tão factível assim. O que se observa neste formato de sociedade, onde impera a individualidade, é que a possibilidade de superação das dificuldades se apresenta bem mais difícil que aquelas enfrentadas pelos heróis trágicos gregos; estes, uma vez cumprido o destino, apaziguavam-se em suas dores e se reconciliavam com os deuses. A superação das de-

sigualdades contemporaneamente é bem mais difícil de ser efetivada, porque produzida pela própria sociedade, ao promover a exclusão e ofertar pessimamente serviços essenciais e oportunidades geradoras de sobrevivência.

Como constituinte da aventura humana, segundo afirma Eagleton (2013, p. 16), a tragédia é trans-histórica. “Algo poderia merecer mais o título de trágico do que nos sabermos ocupando uma terra comum, sem com isso fazermos uso dela de maneira igual, com a mesma vitalidade e prazer?” (Eagleton, 2013, p. 12).

Para Williams, como “o sentido trágico é sempre cultural e historicamente considerado” (2002, p. 77), novas relações e novos vínculos vão se estabelecendo entre nossos sofrimentos e a tragédia. Como não deve haver uma causa trágica estanque e sim contínua, “deveríamos ver nessas variações não tanto um obstáculo para que se descubra uma única causa ou emoção trágica, mas uma indicação da enorme importância cultural da tragédia como uma forma de arte”. A tragédia sempre será o eterno conflito entre o indivíduo e as forças que o aniquilam. O importante, portanto, é discutir que forças são essas que se apresentam nos enredos trágicos atuais.

## Referências Bibliográficas

- Aristóteles (1966). *Poética*. Globo.
- Castro Filho, C. (2009). *O trágico no teatro de Federico García Lorca*. Zouk.
- Eagleton, T. (2013). *Doce violência: a ideia do trágico*. Editora Unesp.
- Faraone, D. (2012, junho 1). Entrevista a Laura Santullo “Me gustan los personajes que se equivocan”. *DenmeN Celuloide*. <http://denmeceluloide.blogspot.com/2012/06/con-laura-santullo-megustan-los.html>.
- Hauser, A. (1994). *História da arte e da literatura*. Martins Fontes.

- Kosik, K. (1996). O século de Grete Samsa: sobre a possibilidade do trágico no nosso tempo. *Programa de Pós-Graduação em Letras, UERJ*. [www.pgletras.uerj.br/matraga/nrsantigos/matraga8kosik.pdf](http://www.pgletras.uerj.br/matraga/nrsantigos/matraga8kosik.pdf).
- Krause, D. (2010, março 10). El cine mexicano según sus protagonistas. *Letras Libres*. [www.letraslibres.com/mexico-espana/cinetv/el-cine-mexicano-segun-sus-protagonistas-3](http://www.letraslibres.com/mexico-espana/cinetv/el-cine-mexicano-segun-sus-protagonistas-3).
- Lesky, A. (2010). *A tragédia grega*. Perspectiva.
- Luna, S. (2012). *Drama Social, Tragédia Moderna – ensaios em teoria e crítica*. Editora da UFPB.
- Most, G. (2001). Da tragédia ao trágico. In K. Rosenfield (Org.), *Filosofia e Literatura: O Trágico*. Jorge Zahar editora.
- Onetto, A. (2016, junho 8). Laura Santullo: el arte de contar. *El Observador*. [www.elobservador.com.uy/laura-santullo-el-arte-contar-n910200](http://www.elobservador.com.uy/laura-santullo-el-arte-contar-n910200).
- Santullo, L. (2006). La espera. *Archivo de guion*. <https://archivodeguion.files.wordpress.com/2014/04/la-espera-cuento3.pdf>.
- Steiner, G. (2006). *A morte da tragédia*. Perspectiva.
- Suárez, H. (2010). *Cinemas d’Amerique Latine*, (18), 113-116. <https://journals.openedition.org/cinelatino/1399>.
- Szondi, P. (2004). *Ensaio sobre o Trágico*. Zahar.
- Williams, R. (2002). *Tragédia moderna*. Cosac & Naify.

## Ficha Técnica

Título: *La demora*

Basada en “La espera” (cuento), de Laura Santullo

Dirección: Rodrigo Plá

Producción: Rodrigo Plá, Sandino Saravia Vinay, Christian Valdelièvre

Diseño de prod.: Mariana Pereira Scayola

Guión: Laura Santullo

Música: Jacobo Lieberman, Leonardo Heiblum

Fotografía: María José Secco

Montaje: Miguel Schverdfinger

Vestuario: Malena De la Riva, Adriana Levin

Países: Uruguay, México, Francia

Año: 2012

Género: Drama

Duración: 84 minutos

Idioma: Español Productoras: Lulu Producciones (México), Malbicho Cine (Uruguay), Memento, Films (Francia)

Protagonistas: Roxana Blanco, Carlos Vallarino, Oscar Pernas, Cecilia Baranda, Thiago Segovia, Facundo Segovia.