

La ascensión del héroe en Tropa de elite 2, de José Padilha.

SAMANTHA DIEFENTHAELER Y MIRAM DE SOUZA ROSSINI²

Universidad Federal de Rio Grande do Sul

Resumo

El propósito de este artículo es discutir las alegorías heroicas generalizadas en el cine brasileño de mercado¹ a partir de la película *Tropa de Elite: O inimigo agora é outro*. (2010), de José Padilha, y de su protagonista el capitán Nascimento, interpretado por el actor Wagner Moura. Inicialmente, se discute las características que el arquetipo del héroe manifiesta en nuestro cine para luego compararlos con el carácter Nascimento. La hipótesis de esa investigación es que hay una dualidad en el tratamiento del heroísmo de ese personaje. Al mismo tiempo que él presenta las características del héroe clásico, con el fin de satisfacer las demandas del mercado, su carácter se desarrolla en otra faceta, sombría, como es costumbre de la cultura brasileña. Xavier (2001, 2009, 2012), Da Matta (1997) y Cândido (1970) son los autores referencia de esta investigación, en la cual presentamos tanto las peculiaridades del héroe brasileño, así como ponderamos su relación con la cultura nacional.

El heroísmo en el cine brasileño

Historiadores del cine brasileño suelen afirmar que él está marcado por ciclos, que se suceden de acuerdo con los modelos de producción y cuando estos entran en decadencia son sustituidos por otros. Sin embargo, hay aspectos temáticos que permanecen. Están aún presentes en la producción actual, como por ejemplo “trabajar con espacios emblemáticos - del interior y de las favelas - o personajes emblemáticos en la reflexión sobre la violencia en la historia” (XAVIER, 2009, p. 128). Pero hay una diferencia entre los enfoques anteriores de esas temáticas y las actuales. Según Ismail Xavier (2009), ahora hay una mayor interacción “con un contexto más complejo de la seguridad privada y los planes

¹ Para efectos de este artículo, estamos ampliamente entendiendo el cine brasileño contemporáneo como el conjunto de películas post-2002, comúnmente identificado como el período posterior a la recuperación, y que tiene la *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles y Katia Lundt como punto de partida.

locales de poder, lógica que parece haber infectado como nunca antes el espacio de la ciudad” (XAVIER, 2009 p. 128). Este enfoque permite que el proceso social que determina los caracteres de los personajes pase a un plano secundario en los escenarios de la actualidad, esta nueva situación permite la construcción de un cine “vigilante de las actitudes, la conducta moral, pero dispuesto a explorar las conexiones entre el nivel de la conducta visible, trabajando dramáticamente sus determinaciones sociales más mediadas” (Xavier, 2009, p. 119). En consecuencia, esa parte del cine brasileño tiende a devaluar discusiones sociales, en especial aquellas que suelen tener sus bases en ciertas alegorías nacionales.

Tenemos como hipótesis que la razón principal de este cambio es la necesidad de seducir al público de las salas de cine, en base a lo que João Baptista Winck (2007) llama la “universalidad cultural”, o sea, “aquellas creencias de antepasados que desarrollan una unidad lingüística y cultural en una cierta sociedad, empleando situaciones dramáticas reconocibles por el al público, con el objetivo de promover la catarsis.” (WINK, 2007, p. 41). De este modo, el cine brasileño se guía cada vez más por el mercado, ya que “el sistema actual permite la producción, pero las películas se mantienen a la defensiva, acorraladas por una renovada dificultad en la comunicación con el público” (XAVIER, 2009, p. 114). Por lo tanto, la mayoría de estos relatos establecen relaciones concretas con el melodrama, que busca hacer explícito el mensaje pedagógico al final, lo que permite el establecimiento de una serie de películas brasileñas que valoran “un viaje guiado por el interior del protagonista, sus fantasmas, su relación con el pasado”(XAVIER, 2009, p. 154).

El foco de la revuelta cambia y deja de ser centrada en la politización de algún grupo o de alguna lucha por un ideal político, y se transfiere para una esfera particular, en luchas individuales contra el Estado y reglamentos sociales. Ese cambio apunta, al mismo tiempo, tanto a las transformaciones coyunturales del País como su impacto en el escenario de producción cinematográfica brasileña. Por supuesto, no podemos declarar que el cine brasileño dejó de representar sus temáticas sociales; esas solamente fueran reubicadas a un segundo plan en los enredos, siendo un marco para la acción de los personajes enfocados en sí mismos.

Trasladar los temas sociales a un plano secundario en la trama permite la ascensión de un nuevo héroe que tiene sus bases en un heroísmo clásico, que debe “proteger y servir (...) que está dispuesto a sacrificar sus propias necesidades para el beneficio de los demás.” (VOGLER, 2006, p. 75). Sin embargo, la comprensión de este arquetipo en la sociedad brasileña, en general, ha sido siempre un tema arquetípico. Este hecho se produce principalmente porque no hay una literatura centrada en el estudio de este personaje que tiene sus bases en el héroe clásico. Encontramos algunos puntos que caracterizan los héroes de la cultura

brasileña en diferentes momentos, pero no hay ningún estudio general de ese arquetipo particular. En nuestra investigación, enumeramos algunas representaciones de tal figura en el cine brasileño, enmarcando la comprensión de sus características como alegóricas y puntuales.

Candido (1970) señala que para entender la cultura brasileña es necesario conocer su ideología, destacando la existencia de ciertas características peculiares. Por ejemplo, el autor subraya que en Brasil el orden nunca se experimentó como una obsesión o la libertad como un capricho, lo que favoreció una posición menos dramática para con los conflictos de conciencia. Tales factores influyeron en un rasgo distintivo de los héroes nacionales: la *malandragem*.

El *malandro* fue el personaje favorito de los períodos de dictadura en Brasil, sea en el período de Vargas, entre el 30 y el 40, o sea en el régimen militar, entre los años 60 y 80, porque anduvo a contracorriente del autoritarismo. En la literatura y el cine, él sirvió de inspiración para muchos personajes memorables, que son la base de nuestras comedias. Según Cándido (1980) constantemente percibimos en nuestro cine la presencia de estos personajes que “hacen cosas que podrían ser descritas como reprochables, pero también hacen cosas dignas de alabanza y ya que todos tenemos defectos, nadie merece censura” (CANDIDO, 1980, p. 84). Un ejemplo del *malandro* en el cine nacional es el personaje principal de la película *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), basada en el libro de Mario de Andrade. Después de salir del bosque e ir a la ciudad, Macunaíma (interpretado por Paulo José) vive para engañar a sus hermanos mayores y tener ventajas con la mujer que vive, Cy, como una forma de satisfacer sus deseos. Mediante el análisis de la película de Joaquim Pedro, Xavier (2012) dilucido que “la llegada del héroe a su nueva etapa en la acción [la ciudad] pierde esa connotación épica de abordar el desafío fundamental de una jornada, propio de quien llega de una misión” (XAVIER, 2012, p. 236), consolidando la *malandragem* como una característica de este héroe, la ciudad disuelve en el héroe su entidad luvable en su jornada permitiendo que lo mismo recaer en ciclos marginales.

Da Matta (1997) añade que “el *malandro* es un ser desplazado de las reglas formales, fatalmente excluido del mercado laboral, además, es definido como totalmente contrario al trabajo y individualizado por su manera de andar y vestir.” (DaMatta 1997 , p. 63). Sin embargo, la cultura brasileña no sólo ha generado al *malandro*. Este autor presenta dos modelos de héroes que también pasan por nuestra cultura y por lo tanto nuestro cine: el *caxias* y el *renunciante*.

El *caxias* es el héroe que tiene características opuestas al *malandro*, ya que para él la ley y el orden son puntos fundamentales, mientras el *renunciante* se caracteriza como “el héroe de los espacios vacíos y neutros [...] que, a través varios niveles y con diferentes instrumentos, rechaza el mundo social tal como se

presenta “(DaMatta, 1997, p. 265). El ejemplo clásico es del personaje caxias es Policarpo Quaresma, del libro de Lima Barreto, y fue llevado al cine por el director Paulo Thiago, en 1988. Quaresma (también interpretado por Paulo José) es lo contrario de Macunaíma, “si uno no respeta las reglas en absoluto, el otro es solamente reglas” (ROSSINI, 2003). Sin lugar a dudas, personaje renunciante más famoso de nuestro cine es Zé do Burro, interpretado por Leonardo Villar, en la película Pagador de Promessas (Anselmo Duarte, 1962), basado en la obra de Dias Gomes. Eso

personaje da todo por su fe para lograr su objetivo, que consiste en conducir una cruz a la ciudad de Salvador donde hay una iglesia de Santa Bárbara, santa a quien hizo una promesa. Da Matta (1997) recalca que el renunciante tiene como cualidad la capacidad de conectar dos polos opuestos, recreando una realidad. Además, señala que el “renunciante es el verdadero revolucionario en un universo social jerárquico, como el sistema brasileño” (DaMatta, 1997, p. 266).

Al actualizar los arquetipos de nuestra cultura basada en el cine contemporáneo, Rocha (2007) señala una nueva característica en el héroe nacional, contrastando los autores mencionados anteriormente, señalando que hay una nueva característica en esos personajes en tanto que en los modelos de Cândido (1980) y Da Matta (1997) la violencia se mantiene bajo control por medio de una reconciliación compensatoria. Según el autor, desde la Cidade de Deus (Fernando Meirelles, 2004), el personaje central ya no tiene facetas de un *malandro*, un caxias o un renunciante. Al darse cuenta de la centralidad de Zé Pequeno, el autor marca que “en última instancia, la violencia sustituyó la paciencia en la caracterización de la cultura brasileña contemporánea: Zé Pequeno tomó el lugar de Zé do Burro, no hay duda” (ROCHA, 2007, p. 10). A partir de esta observación, el autor propone una nueva reflexión, donde la “dialéctica de la marginalidad implica, en parte, superación de la dialéctica de la *malandragem*.” (ROCHA, 2007, p. 33). Esta preponderancia de la marginalidad se pone de manifiesto en el lugar central que ocupa la violencia en los argumentos, en detrimento de los discursos sociales.

La dialéctica de la marginalidad se aproxima a otros conceptos, como del héroe justiciero o de los bandidos sociales. Esto es debido al hecho de que estos filmes “destacan el aspecto lúdico, el placer de la representación de la violencia; dando una apreciación más positiva del bandido social de las zonas periféricas”(XAVIER, 2012, p. 290). El concepto de bandidos sociales es utilizado en varias obras en América Latina, porque “el mal es resultado de una gran engranaje social en el que todo encaja, incluyendo el héroe cuya independencia sólo está garantizada por la competencia con el gatillo” (XAVIER, 2012, p. 293).

Sin embargo, una parte importante de las películas brasileñas contemporáneas se ocupan de las cuestiones sociales en un plano secundario y dan prioridad a construcción psicológica del personaje, lo que las acerca más al género melodramático. Esto posibilita que el héroe negocie su moral con el espectador, permitiendo al héroe poseer características basadas en fórmulas universales, al tiempo que se distancia de características que están históricamente conformadas en la cultura local. Por lo tanto, una parte de estos arquetipos buscan su formación en estructuras clásicas y se alejan de las alegorías que se han construido en los últimos años en el Brasil. En consecuencia, este arquetipo comienza a cargar, en una parcela del cine actual, cualidades que son más fácilmente reconocibles por el pueblo, alejándose de las particularidades existentes en las antiguas tradiciones culturales de la representación en nuestro cine. Al mismo tiempo, estos personajes son dudosos porque también muestran rastros de una *malandragem* la cual no se somete a la orden y en general llevan en sus rasgos morales la violencia y la insubordinación, características ya percibidas en nuestra sociedad por los autores citados en ese trabajo. El personaje Capitán Nascimento, de *Tropa de Elite 2*, es un ejemplo de eso tipo de construcción narrativa.

ISBN

El héroe de *Tropa de Elite 2* - O inimigo agora é outro (José Padilha, 2010)

La saga de *Tropa de Elite* es una obra reciente en el panorama cinematográfico brasileño. La primera película *Tropa de Elite* fue lanzada en 2007 y la segunda, *O inimigo agora é outro*, en 2010. Ambos son parte de un estudio del director y coroteirista José Padilha centrado en la violencia urbana y la seguridad pública. A ese estudio pertenece el apreciado documentario *Onibus 174* (2002), que reconstruye el secuestro de pasajeros del autobús 174, en junio de 2000, en Rio de Janeiro, y que culminó con la muerte de una pasajera (Geisa) así como del secuestrador (Sandro), por las fuerzas policiales del Rio de Janeiro.

Es en ese contexto de violência social, en que el Gobierno es puesto como el causante de la violencia, surgió el Capitán Nascimento. A pesar de su conducta cuestionable, él cativó gran parte de los brasileños. Su voz está en las dos películas, presentando un narrador coloquial, omnipresente y omnisciente, con *egça* justifica todas sus actitudes ante el público, revelando su punto de vista de los hechos y, por consecuencia, su moral.

En *Tropa de Elite II* (2010), el objetivo es la construcción del carácter de Nascimento, teniendo en cuenta que en este escenario, su viaje como héroe es reconocida.

La controversia de la violencia cotidiana ya no es el centro de la acción, llegando a ser secundaria en la trama, tal factor aproxima el objeto de estudio al melodrama a partir de los conceptos destacados en el artículo. La película tiene una construcción no lineal, con la voz del capitán Nascimento dominando la narrativa. En este escenario, el personaje se representa como víctima de un sistema lo cuál es un luchador nato. Por lo tanto, su posición es heroica desarrollada a lo largo de la película.

Al centrarnos en su caracterización, vemos a un personaje que no tiene restos de las alegorías señaladas anteriormente. Nascimento no tiene las peculiaridades de un *malandro*, de un renunciante o de un caxias. Tampoco es un marginal, aunque apruebe el uso de la violencia.

En una primera análisis, su personalidad se acerca a las características de un héroe clásico, que busca el bien común y sacrifica su vida personal por la causa. Al analizar la trama, nos damos cuenta de que el personaje sufre constantemente, como corresponde a todo buen héroe clásico. Nascimento es mal interpretado varias veces en el curso de su jornada por sus compañeros y tiene que luchar solo por el bien común. Él es un personaje solitario que constantemente sufre el juicio de la gente que lo rodea y tal factor es clave para que él conquiste la empatía del público.

Para entendernos la presencia de ciertas cualidades que alejan Nascimento de personajes tradicionales del cine brasileño y, por consecuencia de la cultura brasileña, hemos desarrollado una tabla que cruza la trama de la película con las alegorías presentadas por Cândido (1970), Da Matta (1997) y Rocha (2007) y también las que acercan él a un héroe clásico, conforme propuesto por Vogler (2006):

Tabla comparativa categorías x objeto de análisis

Alegoría - Autor	Trama Tropa de Elite
<i>Malandro</i> - CANDIDO (1970, p 72). Función Macro: se acerca al travieso, tonto, de que al fin se revela salvador.	El personaje aparece en la trama como un personaje serio y formal, alejándose de la pitoresca caracterización. Se planifican sus actitudes con orientación al bien común.
<i>Malandro</i> - Da Matta (1997, p. 63) Función macro: el <i>malandro</i> es un ser desplazado de las reglas formales, fatalmente excluido del mercado laboral, de hecho, definido como totalmente reacio a trabajar e es individualizado por su modo de caminar y vestirse.	Nacimiento renuncia a su vida personal por su trabajo. El personaje cree en el poder del cambio que puede generar para la sociedad que vive.

<p>Caxias - Da Matta (1997, p. 265). Función Macro: este personaje tiene otra lectura del mundo, definiéndose por sus reglas, leyes, decretos, [...], por la presencia clara de un todo universal plasmado en la ley en lugar de individualizar el mundo según las personas.</p>	<p>En escenas iniciales de la película vemos huellas del arquetipo del caxias en Nascimento: él viste uniforme militar y obedece las reglas de sus superiores. Pero en el transcurso de la película, nos damos cuenta de que el personaje se aleja de esta alegoría: ya no usa uniforme militar, y ya no obedece más a sus superiores.</p>
<p>Renunciante - Da Matta (1997: 266). Función Macro: El renunciante es el verdadero revolucionario en un universo social jerárquico, como el sistema brasileño. Con él ya no importa más mantener o eludir las normas, sino a crear nuevos espacios sociales, después de dejar el mundo en que vivía.</p>	<p>Nascimento no se ausenta de la realidad que le rodea en la trama. Este personaje enfrenta constantemente a esta realidad con el fin de lograr mejoras para la sociedad en que vive. El personaje deja claro en su discurso que tiene como objetivo hacer frente a esta batalla contra el sistema que lo rodea.</p>
<p>Marginal - ROCHA (2007, p 37). Función Macro: dialéctica de la marginalidad se presenta a través de la explotación y la exacerbación de la violencia, visto como una forma de repudiar el dilema social brasileño.</p>	<p>Nacimiento vive en un ambiente violento, presenta en su discurso tonos de violencia y radicalismo, sin embargo son pocas las veces en que capturamos en la película la violencia ocurriendo por las manos del personaje. Todas las escenas de violencia se justifican por su batalla contra el mal, no permitiendo la asociación del personaje con la explotación de la violencia. La película canaliza la violencia a través del propio personaje.</p>
<p>Héroe clásico - VOGLER (. 2006, p 26) Macro Característica: sacrificio - como la verdadera marca del héroe.</p>	<p>La trama de la película se basa en el viaje del héroe, el personaje sacrifica su vida personal para luchar por el bien común, lo que permite al personaje aprender de sus errores.</p>

e: Fuente: el autor, (2015).

Al cruzar el objeto analizado con las categorías aprendidas a partir de los autores, nos damos cuenta de lo mucho que este personaje se aleja de representaciones recurrentes en nuestra cultura y como él se aproxima al concepto del héroe clásico, aquel de los rasgos melodramáticos, donde los problemas personales son más prominentes que los problemas sociales que le rodean. Un ejemplo, en la película, que existe esta superposición entre la vida personal y social del protagonista es el min. en 34, cuando el protagonista observa la pelea de su hijo en el tatami. El discurso en *off* del personaje, se intercala con el diálogo que mantiene con su hijo:

Escena: Lucha Hijo

34"13 35"31

Narración en *off*: No puedo negar, me gusta la guerra. Para mí, sólo puede vivir tranquilo quién aprende a luchar. Eso es lo que quería enseñar a mi hijo sin tener que preocuparme por las opiniones de los demás.

Nascimento: Agarra con las dos manos en kimono Rafa

(Ruidos)

Nascimento: Levantate Rafa, levantate! Eso és, eso és! Viva! No te dejes, arriba! Muy bien hijo, muy bien! Cuidado con esa chave!

Nascimento: Todo bien, todo bien! ¿Sabes lo que no me gustó? Esta mano suelta. Tienes que agarrarlo aquí, con las dos manos! **Hijo:** Yo no quiero luchar!

Nacimiento: No quieres luchar? Me insististe el mes para venir aquí y ahora no quiere hacerlo! Ya estamos aquí Rafa, pelea como los hombres!

Hijo: yo no soy como usted que golpea la gente!

Escena: Hijo Lucha 34"13

35"31



Escenas de *Tropa de Elite: o Inimigo Agora é Outro* (2010).

En esta sección analizamos el narrador construyendo una relación de complicidad estrecha con el público, justificando sus acciones con el fin de que la mentalidad del espectador las apruebe. Además de eso, la forma de presentar el personaje narrador permite diversas conexiones con el público teniendo en cuenta su narración más popular y coloquial. Observamos, pues, que el punto de vista narrativo es externo y objetivo, derivado estrictamente de esta figura; su opinión acerca de los personajes y la historia se cuenta en presente. El espectador y el personaje oyen de manera disociada, y la información fundamental es compartida sólo con aquellos que están fuera de la diégesis; espectador y narrador comparten las mismas expectativas.

Pero el personaje dentro de la escena se comporta como un padre ejemplar. El conflicto aparece en el discurso del niño, que reconoce la acción del padre como negativa y quiere alejarse de él, estableciendo una catarse narrativa. Mediante la observación de cómo se presenta el personaje, vemos el uso de

muchos primeros planos enfocando al personaje, como en los marcos (E, F, G y H). Tal factor subraya la intención de colocar Nascimento en el centro de la narración. Son sus acciones las que tienen que ser entendidas, justificadas y reconocidas por el espectador. Todo lo que envuelve al protagonista sucede en torno a estos primeros planos y todo, incluyendo al hijo y sus reproches, es contexto, el campo de obstáculos que enfrenta en su camino heroico, permitiendo al protagonista tener un largo tiempo de exposición en el filme fortaleciendo la conexión entre el personaje y el público: la empatía supera todas las barreras con en tiempo de exposición.

El contraste entre la voz *off*, el diálogo y las imágenes constituyen la postura de Nascimento. Su discurso en *off* es violento, en contraposición con el carácter de la relación con su hijo. El aspecto heroico se conserva, dado que esta división entre narrador y personaje cambia su lado negativo y permite la construcción de una compasión entre el espectador y el personaje. El enredo posibilita a Nascimento tener una margen para justificar sus actitudes y el público necesita entender ellas, teniendo en cuenta que este está sediento de un héroe “digno” para se sentir representado.

Consideraciones finales

Aunque *Tropa de Elite 2* (2010) aparentemente hable sobre la corrupción en Brasil, su narrativa se caracteriza por el melodrama, dejando en un plan secundario la pobreza y la violencia en Río de Janeiro. Lo más destacado es la historia de la vida del personaje y su lucha, que al final, se convierte en personal, así como Ismail Xavier (2009) afirma que es tendencia actual en el cine nacional.

Escribir sobre el héroe en el panorama brasileño es difícil, hay muchas controversias acerca de la representación de este arquetipo y los impactos que él tiene.

Especialmente cuando abordamos la realidad brasileña en la que no tenemos un modelo de héroe consolidado.

El impacto que el capitán Nascimento presenta para el escenario brasileño es la aparición de un héroe que se diferencia de las características peyorativas, como por ejemplo la *malandragem*, aportando un personaje “meritorio” que lucha por el bien común. Aunque ambiguo e incluso violento, el coronel Nascimento muestra el rostro de un nuevo héroe en el cine brasileño, que es aplaudido, e incluso deseable, por la mayoría de la población. Sin embargo, el tratamiento irónico de la cuestión social se traduce en polémicas en cuanto a sus interpretaciones. El objetivo del director es, hasta cierto punto, claro, teniendo en cuenta su historia: con esta película él tiene como objetivo denunciar la red de policías corruptos y los crímenes cometidos por el Gobierno. El hecho de que la película aborda los problemas sociales del Río de Janeiro reitera su relación con la

historia del cine brasileño. Por lo tanto, la película de la Padilha confirma la declaración Ismail Xavier (2009): el cine brasileño contemporáneo, incluso con una nueva ropaje, todavía sigue una representación estándar en lugar de interrumpir por completo su historia.

Por eso la violencia individual es tan aplaudida en esa película que, en el fin, sí transforma en la mayor taquilla del cine brasileño, con más de 11 millones de espectadores. Síntoma de un nuevo tiempo, indiferente y individualista, como propone Bauman (1998), o de un pasado histórico que vuelve a manifestarse cuando grupos de descontentos piden la vuelta del régimen militar, aprobando el uso de la violencia del gobierno. Sin ese escenario político-social, ciertamente, no podríamos comprender la ascensión del Capitán Nascimento con el público en Brasil. Héroe polémico de un tiempo triste.

Referencias

- CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970. Disponível em:
- <<http://www.educacional.com.br/upload/dados/materialapoio/580001/8384666/Artigo%20Dial%C3%A9tica%20da%20malandragem%20%28Antonio%20Candido%29.pdf>> Acesso em: 10 abr. 2015.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997
- ROCHA, José de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a dialética da marginalidade. *Revista do Programa de Pós Graduação em Letras da UFSM, Santa Maria*. n. 32, 2007. Disponível em: <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/view/11909>>. Acesso em: 2 maio 2015.
- ROSSINI, Miriam de Souza. Policarpo e Macunaíma: duas visões do nacional no cinema. In: Catani, Afranio Mendes. (Org.). *Estudo Socine de Cinema*. São Paulo, 2003, v. 4, p. 133-141.
- VANOYE, Francis; Anne, GOLIOT-LÉTÉ. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. 5 ed. São Paulo: Papyrus, 2008.
- VOGLER, Christopher. *A Jornada do Escritor: escrituras míticas para escritores*. Trad. Ana Maria Machado. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- XAVIER, Ismail. *Encontros*. Rio de Janeiro. Beco do Azougue 2009.
- XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.