

La desigualdad como forma de violencia. Representaciones del hecho en el cine documental de José Padilha

PABLO CALVO DE CASTRO
UNIVERSIDAD DE MEDELLÍN

Recibido: 28 de junio de 2019

Aceptado: 25 de julio de 2019

Abstract: This work analyzes the different forms of violence represented in Jose Padilha's documentary films. But also the representation of forms of violence in his films. We analyzed three documentary films of Jose Padilha: *Onibus 174* (2002), *Garapa* (2009) y *Segredos da tribo (pueblo yanomamo)* (2010). The director reflects and denounces different manifestations of violence. We use a qualitative methodology and film analysis as a tool, but also we connect film analysis with Cultural Studies. This has an intention to connect the film review with the plot context of each film. The object of study includes three films that tell very different stories with very different formats as well. We observe in each film how the violation of rights, inequality and social injustice are manifestations of violence against people or social groups.

Key words: Documentary film, image of violence, Jose Padilha, film analysis.

Resumen: En el presente trabajo se analizan las distintas formas de violencia presentes en las realidades documentadas por el director brasileño Jose Padilha, así como la representación que hace de las mismas en sus películas. Mediante el análisis de sus tres documentales hasta la fecha: *Onibus 174* (2002), *Garapa* (2009) y *Segredos da tribo (pueblo yanomamo)* (2010), se observa como el director mantiene una fuerte motivación en lo que se puede considerar como la reflexión y denuncia de distintas manifestaciones de violencia sobre las personas. La metodología utilizada parte del análisis filmico en un entorno cualitativo, pero vinculado a los Estudios Culturales a fin de conectar la revisión cinematográfica con el contexto argumental de cada cinta. El objeto de estudio comprende tres documentales con formatos muy distintos, como también lo son las historias representadas. Pero en cada película se puede observar cómo la vulneración de derechos, la desigualdad y la injusticia social se conectan a través de manifestaciones de la violencia contra las personas o los grupos sociales.

Palabras clave: Cine documental, representación de la violencia, Jose Padilha, análisis filmico.

1. Introducción

Jose Padilha es uno de los directores de cine brasileños con mayor proyección de las últimas décadas. Con una carrera en la que no ha dejado de producir, escribir y dirigir desde hace 20 años, se ha convertido en un referente de la ficción de acción vinculada a la desigualdad. Con su primer largometraje de ficción, *Tropa de Élite* (2007) que “se gesta a partir del libro homónimo escrito por dos policías del BOPE, [...] y el sociólogo y antropólogo Luiz Eduardo Soares” (Calvo de Castro 159), Padilha alcanza gran relevancia a nivel mundial desarrollando una temática en la que la corrupción policial, el narcotráfico y la violencia se conectan en las intrincadas calles de la fabela de Rio de Janeiro. La difusión en el mercado ilegal de la cinta en Brasil y las buenas cifras en salas le permitieron repetir el éxito con *Tropa de Élite II, O Inimigo Agora é Outro* (2010), que a la vez continúa desarrollando una estética de acción *blockbuster* en la fabela que ya iniciara *Ciudad de Dios* (2002) unos años antes. Padilha da el salto a Hollywood con gran solvencia en producciones de envergadura como como *Robocop* (2014) o *Narcos* (2015) y *Narcos México* (2018). Con las dos series ha seguido desarrollando un formato narrativo que le dio muy buen resultado en *Tropa de Élite* (2007), pero se observa como en *The Mechanism* (2018) o *7 days in Entebbe* (2018) hay una clara orientación hacia el thriller.

A partir del análisis de su cine documental, tal como se muestra en el presente texto, se puede observar cómo el registro de la realidad ha determinado la visión que imprime en sus obras de ficción, sobre todo las vinculadas con el cine de acción antes mencionadas. Tanto estéticamente, como sobre todo en el manejo de los distintos estadios de reflexión a los que somete al espectador frente a representaciones de la violencia, la transversalidad de la representación de este fenómeno es la clave que nos permite desgranar estas manifestaciones en el cine de Padilha, identificadas en el cine de acción pero claramente procedentes del cine documental.

2. Material y métodos

Para el análisis de la representación de la violencia en el cine documental de Jose Padilha se plantea un estudio de caso en el que se incluyen las tres películas que hasta la fecha forman parte de la filmografía documental del director. El hecho de incluir el 100% de la muestra nos permite establecer conexiones entre los tres documentales

así como observar la evolución de la manera en la que se representa y reflexiona sobre el concepto de violencia, desde un enfoque amplio.

Es necesario aclarar que, si bien Padilha participa como productor y guionista del film *Os carvoeiros* (Nigel Noble, 1999) y produce y co-dirige junto a Marcos Prado el documental para televisión *Os pantaneiros* (2001), las conclusiones arrojadas en este texto tienen que ver con los trabajos específicamente cinematográficos de Padilha. Tomando en consideración esta premisa, el análisis fílmico se configura como una herramienta de gran utilidad para descomponer la obra audiovisual e indagar en las estrategias discursivas y narrativas del director. Mediante un enfoque cualitativo encuadramos la muestra dentro del contexto latinoamericano de producción documental en el que la preocupación por determinadas temáticas vinculadas con el movimiento indígena y la desigualdad han otorgado al cine documental la función de ejercer la denuncia social sobre determinados temas.

A nivel metodológico, tomando como referencia las estrategias analíticas propuestas por Montiel (2002), Gómez Tarín (2006 y 2011), Gómez Tarín y Marzal Felici (2006) y Aumont y Marie (1990), en relación con el análisis fílmico, desde un enfoque cualitativo y reflexivo, centramos nuestro análisis en las cuestiones narrativas, formales y discursivas, sin dejar de lado la irremediable vinculación del cine documental con su contexto. Se conectan así los resultados obtenidos tras el análisis con las líneas de trabajo de los Estudios Culturales (Grossberg). Partiendo de la necesidad acuciante que tienen muchas realidades de ser denunciadas, el cine documental en América Latina —y por tanto el de Padilha—, debe ser entendido y defendido primordialmente como una herramienta para el cambio social. Sin intención de caer en el determinismo tecnológico, es importante remarcar que la consolidación del género en América Latina se produce con la llegada de los medios digitales a comienzos del s. XXI. Esto ha supuesto una verdadera democratización del documental latinoamericano ya que se han logrado mitigar las tremendas desigualdades en los niveles de producción entre países haciendo que alcancen gran visibilidad multitud de producciones y por tanto, gran número de historias y realidades que de otra manera quedarían silenciadas. El cine de Padilha se realiza integrado en el sistema de producción brasileño, uno de los que muestran más músculo en la región y en el periodo en el que son gestadas estas películas, Padilha se integra al director en un contexto en el que el cine documental se convierte, más que nunca, en auditor de

la realidad latinoamericana visibilizando los sectores más silenciados de la sociedad.

3. Resultados del análisis

3.1. *Onibus 174* (2002)

El primer ejercicio cinematográfico de Jose Padilha dentro del documental se genera a partir del trabajo en la sala de montaje gestionando imágenes de archivo. Mediante una crónica estructurada de manera cronológica, la película reconstruye los hechos acontecidos el 12 de junio de 2000 cuando Sandro do Nascimento, un joven que vive en la exclusión social en Río de Janeiro, efectúa el secuestro de un vehículo de la línea 174 del transporte urbano, en pleno día y convirtiéndolo en rehenes a once pasajeros. Durante el transcurso de las cuatro horas que duran los hechos, que concluyen con la muerte de una de las pasajeras y del secuestrador, numerosas unidades móviles de televisión acuden al lugar retransmitiendo en directo desde múltiples ángulos cada avance de los acontecimientos.

Esta configuración de la narración de los hechos a partir de material de archivo define varias capas de lectura sobre los mismos que el director va desarrollando a lo largo de las casi dos horas que dura la película. En primer lugar, Padilha utiliza este material de archivo para hacer una reconstrucción minuciosa del secuestro. La gran cantidad de cadenas de televisión y de equipos de grabación que acuden al lugar de los hechos, así como la evidente laxitud y desorganización de la policía en el operativo, permiten la obtención de imágenes desde ángulos y encuadres muy diferentes. Esto faculta al director para la construcción de un estilo visual muy variado que va acercando y alejando al espectador del protagonista: el secuestrador. El segundo nivel de lectura se establece recorriendo la realidad del secuestrador como victimario. Sandro do Nascimento es un joven que crece sin arraigo familiar, golpeado por la pobreza, la violencia y la exclusión que asola a amplias capas de la población urbana de Brasil. Padilha lleva a cabo una minuciosa labor de investigación en la que los “datos y testimonios ayudan al espectador a identificar las causas del acto delictivo” (Calvo de Castro 170). Por último, como es habitual tanto en sus películas de ficción como en las obras documentales, el director propone analizar la problemática de manera más general. En este caso incluyendo las falencias y perversiones de un sistema judicial que maneja colectivos a los que no se les reconocen los derechos procesales y judiciales más

elementales y donde la corrupción y la falta de recursos son endémicos. También se incluye en este nivel de análisis la ineficacia policial para mantener un perímetro de seguridad controlado y realizar una intervención con las mínimas garantías de normalizar la situación, algo que se referencia en varias ocasiones a nivel visual, señal de que los medios de comunicación también pusieron el foco en esa cuestión a lo largo de las emisiones en directo de los distintos canales.

Transcurridas más de cuatro horas de negociación, el secuestrador decide abandonar el vehículo donde permanecía atrincherado con varias rehenes, los hechos se precipitan con todos los elementos soñados por un guionista de ficción. Nada más bajar a la calle uno de los agentes de las fuerzas especiales que esperaba junto a la puerta del vehículo se abalanza sobre Sandro y la rehén para efectuar tres disparos. El primero alcanza a la rehén, que recibe también otro del secuestrador mientras ambos caen al suelo. Una masa incontrolada de personas se abalanza sobre los agentes, el secuestrador y el cuerpo de la rehén, para linchar a Sandro, que minutos después “muere por aplastamiento en el coche patrulla a manos de los agentes que lo detienen” (Calvo de Castro 171).

A partir de este punto de clímax, en el que Padilha maneja el discurso con cierta equidistancia entre las víctimas y el victimario —y siempre señalando de manera tácita la responsabilidad de la administración, tanto desde el plano policial como desde el jurídico-social—, introduce una serie de reflexiones que tienen que ver con la reacción de las personas cuando se encuentran en situaciones de gran estrés emocional y alentadas por la sensación de impunidad que produce la pertenencia a un grupo. Padilha plantea distintas manifestaciones de violencia, estas son: la ejercida por la policía —que finalmente desencadena la muerte de Sandro— y la violencia gratuita consecuencia del uso de las armas de fuego sin un adecuado protocolo de intervención —que provoca la muerte de la rehén que sale con Sandro del vehículo, por un disparo negligente de un agente de las fuerzas especiales—. Pero también refleja la violencia de la masa en el intento de linchamiento y de su representación en directo por varias cadenas de televisión del país. Es lo que Debord (13) identifica como esa “relación social entre personas, mediatizada por las imágenes” en un contexto de exaltación de la violencia alimentado por su representación en los medios de comunicación.

Con una función de epílogo que abre espacio a una reflexión sobre el perdón y la responsabilidad, sobre una sociedad que sufre la

violencia, Padilha introduce una secuencia en la que un montaje en paralelo recorre brevemente los funerales de Sandro y de Geisa, la chica asesinada al bajar del vehículo. El de Geisa, multitudinario, despidiendo a una mártir involuntaria de las consecuencias de la violencia, el de Sandro, con el cuerpo acompañado de una mujer, la única persona que le ayudó y confió en él.

En lo referente a la construcción narrativa, el director se apoya en dos estrategias recurrentes a lo largo de toda la película. Mantiene el hilo argumental a través de la reconstrucción cronológica de las cuatro horas de secuestro mediante el montaje del material de archivo, yuxtaponiendo constantemente distintas tipologías de plano generando un flujo continuo de imagen donde se producen una suerte de elipsis para condensar la acción. Esto está complementado con la reconstrucción de la historia de Sandro a partir de testimonios de expertos y personas que le conocieron y vivieron su misma experiencia en la exclusión ofreciendo una visión compleja del problema y abriendo la puerta a la reflexión del espectador.

Sin narración en off, los testimonios derivados de las entrevistas dialogan y se interpelan en el montaje. Se configuran como elemento conductor de las cuestiones de fondo que se combinan con los distintos momentos del secuestro. Aquí el director propone un campo libre para la reflexión mediante los distintos matices del problema que se extrapola de la vida de Sandro y de su contexto social. Padilha no busca victimizar al victimario, pero sí propone al espectador la reflexión sobre cómo la masa social, los medios y las instituciones como actores sociales, buscan un chivo expiatorio mediante el que redimir a las víctimas inocentes de un hecho que no es aislado, sino estructural de la sociedad en Brasil y del que estos agentes sociales son responsables.

3.2. *Garapa* (2009)

Si en *Onibus 174* (2002) Padilha utiliza un estilo narrativo que tiene su mayor potencial en la capacidad de construir una película para la reflexión desde distintas capas discursivas, en *Garapa* (2009) la estrategia cambia radicalmente. Apoyado por un equipo reducido de rodaje y medios sencillos, Padilha desarrolla un estilo documental directo mediante el que se adentra en lo más íntimo de las vidas de las protagonistas. Robertina, Rosa y Lúcia son tres mujeres de escasos recursos que tratan de sacar adelante a sus familias en el Estado de Ceará (Brasil).

De nuevo, mediante la investigación sobre las cuestiones estructurales que afectan al tema de la película, estas se muestran como un elemento que invita a una reflexión global por parte del espectador. Y es que *Garapa* (2002) denuncia una forma de violencia, el hambre, asumida por Padilha como una manifestación constante de la violencia ejercida sobre la población por parte de los estados. Aquí el elemento de anclaje es el problema de salud pública que genera la desnutrición infantil derivada del abandono de las familias de escasos recursos de muchos lugares de Brasil. A través de los datos de Josué de Castro, médico brasileño que denunció la grave situación de hambruna sufrida por cientos de miles de brasileños a mediados del siglo pasado, Padilha construye un discurso en el que se pone el foco en la presión psicológica que sufren las mujeres protagonistas para tratar de salir adelante.

En lo relativo a la construcción formal, la imagen en blanco y negro con bajos niveles de contraste y la construcción narrativa a partir de las imágenes con cámara al hombro y sonido directo se desligan de todo artificio estilístico conectando la forma de contar con la crudeza de las historias documentadas. Marcela Bourseau —directora de fotografía y camarógrafa— utiliza constantemente la iluminación puntual —tanto la que entra por las ventanas al interior de las estancias como la generada por el fuego de las cocinas en las casas—, situando a los personajes en un contexto lúgubre y duro, acorde con sus historias. Escapando de la ortodoxia de los años sesenta del Direct Cinema norteamericano de D. A. Pennebaker, Robert Drew o Albert Maysles, si bien Padilha se permite incluir en el montaje algunas referencias a la manera de obtener los testimonios —siempre mediante el sonido, nunca de manera explícita en la imagen—, no acude a ejercicios autorreferenciales en los que el director incluye su presencia, sino que es la exposición de las historias de vida conectadas con el análisis estructural del problema lo que permite al espectador asumir una postura para la reflexión sobre el hecho.

El montaje de las imágenes y los testimonios, obtenidos mediante la generación de confianza y cercanía con las familias, propone un recorrido en paralelo de las tres historias en las que las secuencias se organizan. Lo hace mediante los testimonios obtenidos a través de encuentros informales y muchas veces espontáneos. Estos son complementados con imágenes íntimas de la dura cotidianeidad de estas mujeres, que en muchas ocasiones se constituyen como un testimonio gráfico de las situaciones absurdas de la desigualdad. Un buen ejemplo de esta afirmación es un momento en el que una de

las protagonistas, cuyo compañero es alcohólico y ha empeñado sus escasas pertenencias para comprar bebida, sale a tender la ropa a unos cables instalados de manera precaria en un descampado frente a la casa. Al poco comienza a llover de manera copiosa arruinando la colada. La resignación asumida por la mujer se constituye como una metáfora de lo integral del problema, de la imposibilidad para afrontar en soledad soluciones reales a situaciones de exclusión.

Volviendo a la construcción narrativa, las secuencias que componen la película organizan su estructura e interrelación a partir de la idea del hambre como forma de violencia contra la población. Se estructuran siempre en torno a los personajes femeninos, que aparecen atendiendo a los hijos y soportando las actitudes de dejadez de sus compañeros. A ellos, sin trabajo, amedrentados por la enfermedad o el alcoholismo, se les presenta como sujetos pasivos que no apoyan el trabajo de las mujeres. Ellas son las que buscan las oportunidades laborales, de la caridad o del escaso apoyo social que presta la administración. La vinculación con las ayudas a la alimentación o la protección de la salud nutricional de los niños es el recurso que utiliza Padilha, al final de la película, para volver a las cifras macro y denunciar la dejadez del Estado y las dimensiones de un problema estructural en el mundo. La frase del texto final, que apunta que *el IBASE [Escala Brasileña de Inseguridad Alimentaria] constató en 2007 que 11,5 millones de brasileños reciben el Auxilio Familiar y aun así viven en una situación de inseguridad alimentaria grave*, muestra cómo la inacción social es una forma de violencia sobre los sectores más desprotegidos de la población.

3.3. *Segredos da tribo (pueblo yanomamo) (2010)*

Variando la temática y la estructura fílmica por completo respecto a los dos títulos analizados hasta ahora, Jose Padilha mantiene en *Segredos da tribo (pueblo yanomamo)* (2010) la reflexión sobre distintas formas de violencia como hilo conductor de sus documentales. En este caso desarrolla un film que se adscribe a los cánones clásicos del documental de investigación, vinculado a los procesos de intervención que realizan distintos antropólogos con el pueblo yanomamo en la amazonía venezolana. Los protagonistas, al igual que ocurre en *Onibus 174* (2002), no son las víctimas, sino los implicados en el escándalo, dibujados no tanto como victimarios, sino como los responsables de ofrecer una explicación desde la ciencia y desde la posición de responsabilidad que les otorga la deontología antropológica.

A partir de la polémica surgida tras la publicación del ensayo *Darkness in El Dorado* (Patrick Tierney, 2000), Padilha busca respuestas y descubre una guerra intestina entre facciones de la antropología, en la que se vierten acusaciones sobre abusos, ensayos clínicos, inoculación de enfermedades e intromisión en los modos de vida más elementales en distintas poblaciones pertenecientes a la etnia yanomamo. Los antropólogos participantes, así como algunos de los involucrados en la historia: Napoleon Chagnon, Jaques Lizot, Kenneth Good, Terence Turner, Leslie Sponsel, Edward O. Wilson y el periodista Patrick Tierney -autor del ensayo que desata la polémica-, se someten al interrogatorio de Padilha, que también acude a la selva a registrar el testimonio de las víctimas.

A partir de estos testimonios, el director indaga sobre el objeto de estudio que motiva la película mediante dos estrategias discursivas. En primer lugar, Padilha estructura el documental en distintas áreas temáticas en las que indaga acerca de los abusos cometidos sobre la comunidad indígena yanomamo. Así, permite al espectador formarse una opinión a partir de la contraposición de los testimonios de defensores y detractores de Chagnon y Lizot. Estas áreas temáticas tratan en profundidad la idiosincrasia violenta del pueblo yanomamo —así como la configuración de este hecho en un mito—, el contrapunto desde la premisa del buen salvaje de Rousseau, las interferencias y ataques a las comunidades en favor de la investigación científica mediante la experimentación con seres humanos y, por último, las acusaciones de abusos sexuales durante el trabajo de campo realizado por Jaques Lizot, discípulo de Levi Strauss y al que Chagnon ayudó como experto sobre el terreno. Esta última cuestión es la que se conecta con la segunda estrategia expuesta por Padilha. Desarrolla una línea que va incrementando la tensión narrativa para cerrar la película regresando a la secuencia de inicio, pero habiendo otorgado al espectador mucha información para que asuma una postura desde la reflexión.

Y es esta equidistancia la que caracteriza en gran medida la estrategia utilizada por Padilha para mostrar el tema al espectador, pero también es importante señalar otras que se observan. A la enconada discusión entre egos académicos se suma “la intervención del científico generando distorsiones en las comunidades estudiadas” (Calvo de Castro 179) en favor del avance de la ciencia. Esto culmina con la introducción de un tercer nivel de reflexión, que abarca un concepto de violencia más general. Las expresiones de violencia del pueblo yanomamo, como aspecto de su naturaleza cultural y su etología, se

ponen en el contexto de los procesos de aculturación, pero también vinculadas con la presencia de religiosos o misioneros en procesos de evangelización y de científicos con intereses ocultos que implican los ensayos clínicos cuyos resultados devastan la salud pública de estas comunidades que viven en un frágil equilibrio. Así, la violencia asume un carácter transversal a lo largo de toda la película.

En cuanto a los resultados derivados del análisis formal, las cuestiones discursivas analizadas en este epígrafe se vinculan con la capacidad de Padilha para adaptar el formato cinematográfico a las necesidades de cada historia documentada. Se identifica el uso de un estilo directo participativo en las secuencias de apertura y cierre de la película, combinado con el registro espontáneo de los testimonios de los indígenas y el modelo de entrevista clásico utilizado para los encuentros con los antropólogos y el resto de personas implicadas en la investigación. Este formato le sirve al director para estructurar un montaje en el que confronta las dos versiones de los hechos lanzadas desde el ámbito académico y, como hemos mencionado, analizar de manera transversal el concepto de violencia.

4. Conclusiones

El uso de las herramientas estilísticas observadas da lugar a construcciones discursivas y narrativas muy distintas para realidades también muy diferentes pero en las que la reproducción de la violencia tiene una gran presencia.

En *Onibus 174* (2002) Padilha representa una violencia directa contra las personas pero busca conectar esta violencia con otra, estructural, emanada de la desigualdad y del abandono que como sociedad hacemos de grupos o colectivos a los que es más sencillo estigmatizar e invisibilizar. En el epílogo del documental, mediante las imágenes de los dos funerales, Padilha invita al espectador a reflexionar sobre una violencia que se vuelve contra el victimario después de muerto. Esa violencia que se ensalza en grupo, formando una masa que busca la reparación de todas las violencias ejercidas en la comunidad y de las que la propia sociedad se vuelve víctima. Aquí se focalizan en Sandro, al que se aparta, se esconde, para protegerlo pero también para ocultarlo junto a las otras víctimas, los cientos de miles de jóvenes que viven en la exclusión social y se vinculan con estas prácticas que Bentz y Leites (19) consideran violencia reflexiva, en tanto se genera y perpetúa en un ecosistema de desigualdad que justifica y a la vez dota de sentido dichas prácticas.

Lejos de recurrir a la victimización del victimario el director ofrece un espacio de reflexión sobre la necesidad de señalar un culpable por parte de los actores sociales. Estos tienen una responsabilidad en tanto confunden la causa con la consecuencia. Sandro es la consecuencia del problema, no la causa, pero todos los actores asumen lo contrario. La masa social que observa para finalmente estallar exacerbada en el linchamiento, la policía como representante de una administración despreocupada e incapaz y los medios de comunicación como cooperantes necesarios en la difusión del espectáculo, son los tres actores que dan forma al resultado final. Este es la inacción social, como una forma de violencia sobre los sectores más desprotegidos de la población.

Padilha analiza estas conexiones sociales mediante un tercer nivel de reflexión en *Segredos da tribo (pueblo yanomamo)* (2010). Las manifestaciones violentas de los yanomamo vinculadas a su identidad cultural aparecen aquí relacionadas con el fenómeno de la aculturación. La llegada de misioneros que abren el camino a ensayos clínicos con resultados fatales para el frágil equilibrio de estas poblaciones son la representación de la violencia como fenómeno transversal de esta realidad.

La trayectoria hasta la fecha y los proyectos en fase de producción y preproducción de Padilha no hacen pensar que este singular director vaya a decantarse por la no ficción a corto plazo. Por ello resulta todavía más necesario reconocer el gran valor de sus documentales como ejercicios de registro reflexivo de la realidad. Son una crónica que muestra distintos prismas de la sociedad brasileña a través de la violencia. Pero también un instrumento de representación sobre cómo, en muchos casos, las sociedades latinoamericanas han evolucionado incorporando la violencia de forma estructural y endémica a sus patrones de convivencia. Esa forma de relacionarnos se ha convertido en una herramienta a la que recurren también los gobiernos incluso para legitimarse ante una opinión pública desprotegida. La violencia del estado, de la administración que debe velar por la seguridad de los ciudadanos como miembros de una sociedad, no solo es ejercida a través de las desapariciones, los asesinatos o de la represión como ocurrió en Argentina, Chile o Uruguay, o incluso democráticos, como en el caso de los mal llamados falsos positivos en Colombia. También se ejerce a través de la desprotección, la inequidad, el hambre, en definitiva, la falta de oportunidades para la población.

Referencias

- Aumont, Jacques y Marie, Michel. *Análisis del film*. Paidós, 1990.
- Bentz, Ione y Leites, Bruno. “A violência nominativa em tropa de elite.” *Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista*. 2014 <<https://bit.ly/2wool9j>>.
- Calvo de Castro, Pablo. “José Padilha, entre la ficción de acción y el documental social.” *Cine desde las dos orillas. Directores españoles y brasileños*, Marcos Ramos, María, Andavira, 2018, pp. 157-186.
- Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Contraponto, 1997.
- Tierney, Patrick. *Darkness in El Dorado. How scientist and journalists devastated the Amazon*. W. W. Norton & Company, 2000.
- Gómez Tarín, Francisco Javier. *El Análisis de un texto fílmico*. Beira Interior, 2006.
- Gómez Tarín, Francisco Javier. *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y narración*. Shangrila, 2011.
- Gómez Tarín, Francisco Javier y Marzal Felici, Javier. “Una propuesta metodológica para el análisis de un texto fílmico.” *Actas del III congreso internacional de análisis textual: “De la deconstrucción a la reconstrucción”*. Asociación Cultural Trama y Fondo. 2006, pp. 1-18, <<https://bit.ly/2HU61LO>>.
- Grossberg, Lawrence. *Estudios culturales: Teoría, política y práctica*. Letra Capital, 2010.
- Montiel, Alejandro. *El desfile y la quietud. Análisis fílmico versus Historia del Cine*. Generalitat Valenciana, 2002.