

REPRESENTAÇÕES DO SOFRIMENTO NO CINEMA PÓS-DITATORIAL COM PROTAGONISMO INFANTIL

Profa. Dra. Tânia Sarmiento-Pantoja(UFPA)

Resumo:

O estudo do protagonismo infantil em narrativas pós-ditatoriais tem nos possibilitado a construção de uma cartografia envolvendo produções cinematográficas e literárias. A partir de uma análise prévia do corpus destacamos uma relação intrínseca entre testemunho e regimes de representação comprometidos com o caráter testemunhal. Esse aspecto nos proporciona pensar como a memória do sofrimento – sofrimento esse provocado pela experiência distópica proveniente de um regime de exceção – tem sido arrolada a partir de processos ficcionais. Apoiada nesses parâmetros penso o presente trabalho a partir de uma divisão em três etapas ou momentos especulativos. Primeiro, para refletir acerca das contingências dessas produções, em particular acerca da nucleação na figura da criança, e mais propriamente acerca das singularidades do corpo infantil exposto à experiência com a exceção. Segundo, para buscarmos as implicações entre essa escolha estética e o dever de memória. Terceiro, para mostrarmos como a compaixão, categoria proveniente da teoria da tragédia, pode ser uma importante ferramenta crítica para pensarmos essas representações do sofrimento. Na busca por construir algumas considerações a partir de tais possibilidades, faremos a análise dos filmes de ficção Kamchatka, O Ano em que Meus País Saíram de Férias e Postales de Leningrado.

Palavras-chave: Sofrimento, Infância, Cinema Pós-ditatorial

Introdução

Para uma reflexão inicial trago ao texto a narrativa fílmica *Kamchatka* (2002), dirigida por Marcelo Pineyro. Essa película relata a história de uma família, que acaba envolvida com as práticas coercivas da ditadura argentina, que tal como no Brasil, opta pela perseguição ou eliminação dos que eram considerados uma ameaça às políticas do estado. Nesse sentido a família apresentada no filme se torna alvo das forças policiais a serviço do governo militar, pois tanto o pai quanto a mãe eram militantes políticos contrários ao regime.

Por conta dessa posição de antagonismo, os pais se vêem obrigados a mudar de casa para um lugar distante, um sítio afastado da cidade, onde é proibido sair dos limites do “aparelho” e até mesmo atender ao telefone. Além disso, é preciso que todos da família assumam codinomes. Os filhos, então, passam a sofrer as consequências desses agravos, uma vez que afastados de seus cotidianos são obrigados a abandonar objetos queridos para trás, a deixar de frequentar a escola e de conviver com os amigos. A falta de acesso a uma compreensão plena das condições a que são submetidos torna inóspito o novo cotidiano.

Observamos que o jogo tem um importante papel formador para as crianças que protagonizam filmes voltados à problematizações da experiência oriunda da exceção. No caso de *Kamchatka* o TEG é um jogo de estratégia de guerra que se torna veículo

da construção da idéia de confiança, de identificação e enfrentamento das vulnerabilidades, além de se configurar em um elo especial na relação entre pai e filho. Kamchatka é o país que se torna alvo da disputa e da formação do antagonismo entre pai e filho ao jogarem o TEG. Kamchatka torna-se assim alegoria do lugar da resistência e desse modo o jogo é lembrado pelo garoto quando, após a perda dos pais, ele percebe o quanto determinadas posições podem ter consequências dolorosas para a vida, contudo não podemos abrir mão delas, sobretudo quando se trata de reconstituir as recordações. Aliado dessa memória acerca da exceção e do sofrimento Kamchatka, dessa forma, transcende a representação do lugar da resistência. Ele é o elo entre o presente e o passado e funciona estruturalmente na narrativa como gatilho de uma memória necessária. Esse aspecto aponta consideravelmente para a dimensão ética constituída na película e relacionada ao problema da exceção.

No filme de Pineyro a biografia de Harry Houdini é outro elemento que assim como o TEG converge para noção de aprendizagem relativa à resistência. Ao chegar no “aparelho” onde a família ficará refugiada por algum tempo, o menino mais velho encontra depositado sobre um armário a biografia de Houdini. Esse é o nome artístico de Ehrich Weiss, judeu de origem húngara que adquiriu fama e prestígio como ilusionista e escapista no século XIX. Houdini realizava shows que consistiam fundamentalmente na capacidade de livrar-se das algemas que o deixavam aprisionado no interior de caixas ou tanques com água. O encantamento com a história do escapista leva o menino a assumir o nome de Harry como codinome e a querer realizar as façanhas que o celebrizaram. A biografia de Houdini vem assim se encaixar na história do menino. Por sinonímia Harry, o menino, também se torna um escapista, não como artista, como o fora Houdini, mas como filho de militantes políticos que precisa escapar à perseguição policial a serviço do regime militar.

A vida da família flui no “aparelho” até o momento em que o braço armado do regime fecha cada vez mais o cerco e os escapismos da família se tornam frustrados. Em fuga pais e filhos experimentam situações de desamparo e desespero. Nesse momento, para garantir a segurança dos filhos e para mantê-los a salvo no seio familiar, os meninos são entregues pelos pais aos avós paternos. Vemos assim que a brincadeira com o pai – e o estabelecimento do antagonismo em função do jogo de estratégia e guerra apenas na dimensão da brincadeira – associado à leitura da biografia de Houdini se converte em um desdobramento de uma situação maior ligada à materialidade da lógica coerciva da ditadura.

Uma estruturação semelhante pode ser encontrada no filme *O ano em que os meus pais saíram de férias* (2006), direção de Cao Hamburger. Tal como ocorre no filme de Pineyro há no filme de Hamburger elementos ligados à ludicidade e a outras dimensões, atuando como elementos estruturantes que apontam para a ideia de aprendizado e de constituição da resistência. Em *O ano em que os meus pais saíram de férias* o futebol e a judeidade cumprem funcionalmente esse papel.

Mauro é um menino de 12 anos de idade que no ano de 1970 leva uma vida considerada normal para um garoto de classe média, até que seus pais repentinamente resolvem sair de férias por alguns dias e o deixam na porta da casa de seu avô paterno, prometendo que voltariam para buscá-lo no início da Copa do Mundo. Ocorre que o avô, um judeu, dono de uma barbearia no Bairro do Bom Retiro, havia falecido momentos antes dos pais de Mauro o deixarem na porta do prédio de apartamentos onde o avô residia. Encontrado perambulando em frente ao apartamento do avô por Sholomo, também judeu, Mauro é de certa maneira adotado por este, ficando aos seus cuidados por decisão da comunidade judaica. As correspondências entre as

brincadeiras infantis e a matéria historiográfica estão fundadas, portanto, a partir do futebol, da Copa do Mundo, das relações dialógicas entre a condição judia de Mauro, sua inserção na comunidade judaica do Bom Retiro, bem como as relações intertextuais estabelecidas com a Diáspora e a *Shoah*, em função de Mauro encontrar-se, mesmo sem saber, perseguido e em fuga, por conta das atividades de militância política dos pais. Ao final do filme sabemos que o pai de Mauro se torna um desaparecido político e o próprio menino precisa ir com a mãe para o exílio.

O futebol cumpre em *O ano em que os meus pais saíram de férias* o mesmo papel estruturante desempenhado pelo TEG em *Kamchatka*. Seja assistindo às partidas na TV, seja jogando futebol de botão solitariamente, seja participando das peladas com os outros membros da comunidade, seja correndo atrás das mais raras gravuras para compor um álbum de figurinhas dos jogadores da seleção brasileira de 1970, Mauro expressa grande fascínio por esse gênero esportivo e por isso mesmo quando revela ser a posição de goleiro a sua favorita, a narrativa de *O ano em que os meus pais saíram de férias* abre a possibilidade de pensarmos o futebol como uma alegoria da aprendizagem e da resistência.

Essa condição, colada ao tema da judeidade, também acolhido nessa narrativa, amplia a perspectiva de que o filme de Hamburger, busca cumprir, assim como acontece em *Kamchatka* o estabelecimento de uma memória necessária acerca das ditaduras do Cone Sul, sem perder de vista o debate acerca de outras formas de exceção. Acerca desse aspecto, Elcio Cornelsen (2012, p. 435) aponta a para o futebol como importante elemento “estruturante da narrativa” no filme de Hamburger. De fato, a posição de goleiro engloba não apenas a ideia de uma luta solitária, de uma função decisiva, mas também a condição de espera, conforme afirma Riera (*apud* CORNELSEN, 2012, p. 435) e a prontidão, pois são essas as condições que marcam a busca de Mauro pelos pais, ao mesmo tempo em que pontuam a aprendizagem necessária à resistência:

“Defensor por excelência, a função do goleiro é impedir a realização do gol, o que significa em primeira instancia a vitória e a sobrevivência do time. Defender bem o gol vale, portanto, como aprendizado sobre aprender a se defender e assim a sobreviver ao ataque, seja de que natureza for e ainda que o time se reduza a apenas um indivíduo: o próprio menino” (SARMENTO-PANTOJA, 2010, p. 1900-1901).

Postales de Leningrado (2007), direção de Mariana Rondón, é outro filme marcado pelo protagonismo infantil. Trata-se de uma narrativa cinematográfica, marcada por traços autobiográficos, cujo relato é ambientado em 1966, durante a ditadura na Venezuela. A narração é feita a partir da perspectiva de crianças, cujos genitores são guerrilheiros. Essas crianças contam a experiência vivida pelos pais a partir do modo como os percebem. Vale destacar ainda que o filme apresenta uma linguagem metarreflexiva, de matriz fortemente iconoclasta, com uso proeminente do *mise en abyme*, a partir das inserções de fotografias e de animações estilizadas. No que concerne aos artifícios técnicos, próprios do cinema, *Postales de Leningrado* é uma película pontuada por tratamentos da imagem e intervenções digitais diversificadas. Essa estratégia tem como efeito a apresentação da narrativa a partir de um universo rico em fantasias e recriações, próprio das crianças. É, sobretudo, pela perspectiva delas que a narrativa vai se compondo.

A perspectiva infantil é assim elemento estruturante que permite à narrativa constituir-se como simulacro das percepções infantis, por isso à narração de primeira

ordem são abarcadas narrativas de segunda ordem: fotografias, animações etc. A narrativa é narrada por uma menina de aproximadamente oito anos, que conta sua história ao seu primo Teo, nascido em família de uma pequena cidade venezuelana e criado pela avó paterna. Teo e a prima narradora são filhos de guerrilheiros. Essa condição invade o cotidiano das crianças: seus passatempos e brincadeiras estão marcados por alusões às ações de valentia, aos esconderijos, aos anonimatos, dissimulações e fugas. Diversas situações relacionadas a experiência militante dos pais são recontadas segundo a compreensão dos filhos e por isso mesmo recebem o filtro da recriação de acordo com a lógica do universo infantil.

A menina acompanha a mãe, Marcela, e sua história está ligada à guerrilha rural: sua mãe, guerrilheira, fica grávida de um dos companheiros de militância. Desde seu nascimento a menina a acompanha nas ações de guerra e serve também como forma de reforçar o anonimato da mãe. Elas vivem em constante estado de clandestinidade. Apesar de muito pequena sua fala está evitada dos perigos que assombram sua existência e, sobretudo, de um sofrimento que não se encontra em pleno estado de consciência, pois o universo da guerra é o único que ela conhece até aquele momento. A vida comum, o cotidiano sem guerra é algo que ela desconhece. Todos os aspectos relacionados à sobrevivência são, portanto, percebidos pela menina como parte da vida. Ela sabe que tem trocar de nome a todo instante, de que precisa ter cuidado com os delatores, e o mais dramático: ela sabe que a mãe pode ser apanhada e assassinada a qualquer momento. Aliás, a narrativa é muito nucleizada em torno da ideia de dissimulações, disfarces e fugas para sobreviver.

Protagonismo infantil e exceção: alguns apontamentos

Para além do protagonismo infantil alguns aspectos aproximam as três narrativas: a relação entre experiência e brinquedo, as condições de insulamento, a fratura entre uma vida normal de antes e uma vida rasurada, posterior à instauração das condições de exceção. Como é possível observar o sofrimento é uma tônica nessas narrativas, mesmo quando as condições inóspitas parecem naturalizadas, como acontece com a menina anônima que é uma das protagonistas de *Postales de Leningrado*.

No final de *Kamchatka*, após os meninos serem entregues aos avós paternos, vemos o carro da família sumir aos poucos no horizonte; em paralelo à cena ouvimos a voz de Harry em *off* dizer que aquela foi a última vez que ele viu seus pais. Inferimos imediatamente que a grande aventura experimentada até ali pelos garotos – e pontuada por fugas, insulamentos e situações de desamparo – ganha agora um elemento novo, que marcará os meninos por toda a vida: a família fraturada em função da ausência irreversível dos genitores, a vida fraturada, em razão da exceção. A ausência de ambos os genitores e o desaparecimento do pai pelos mesmos motivos que levam os pais de Harry à morte – a militância contra o regime – também é o motivo desencadeador do sofrimento infantil em *O ano em que meus pais saíram de férias*, ainda que esse aspecto pareça ao final do filme apaziguado pela ingenuidade do menino.

Com já observado no tópico anterior um segundo elemento de aproximação entre os três filmes está justamente no fato de que para vencer a reticência e construir um aprendizado sobre a resistência temos o jogo, a brincadeira. É através do jogo ou da brincadeira que as crianças protagonistas exercitam a compreensão do que acontece a sua volta e assumem uma postura diante do que experimentam.

Em *Kamchatka* temos a constância do jogo de estratégia e guerra, o TEG, jogo esse que dá nome ao filme e que no decorrer da narrativa é intensamente jogado entre pai e filho. No jogo são de certa forma duplicados os afetos envolvidos na vivência da exceção; além disso, no decorrer do jogo o pai ensina para a criança a importância de resistir. Em *O ano em que meus pais saíram de férias* também encontramos o jogo como o objeto através do qual a criança pode reorganizar o que vive: o futebol cumpre esse papel, sendo a posição que mais interessava a Mauro era a de goleiro, pois como o próprio menino narra no início da narrativa: “Meu pai diz que no futebol todo mundo pode falhar, menos o goleiro. Eles são jogadores diferentes. Porque passam a vida ali, sozinhos, esperando o pior”. Ainda que em *Postales de Leningrado* não ocorra a presença de um jogo específico é a própria essência do jogo, a ludicidade, que estrutura o desenvolvimento do relato, a partir daquilo que é produzido pela compreensão das crianças.

Outro ponto de similaridade entre os filmes é a presença de um amigo ainda bem jovem, mas já saído da adolescência, que o protagonista conhece e com ele trava conhecimento e algumas revelações. Em *Kamchatka* Harry, através dos pais, conhece Lucas, o rapaz misterioso que assim como a família de Harry também está fugindo da ditadura, a quem cabe fazer Harry perceber que aquela experiência pode exigir do menino mais do que aprender a brincar de ser escapista. Esse dilema marcará aos poucos a confiança que Harry deposita em Lucas, assim como a amizade entre os dois, embora a súbita partida de Lucas represente mais uma experiência de perda para Harry.

Em *O ano em que meus pais saíram de férias* Mauro conhece Italo, universitário comunista e conhecido de seus pais. Assim como Lucas, cabe a Italo revelar ao menino que algo de muito ruim pode estar acontecendo às pessoas, inclusive aos pais do menino, e que é justamente isso que os obriga a “sair de férias”. Em *Postales de Leningrado* essa função cabe às relações parentais que vão se estabelecendo aos poucos no relato.

Infância, catástrofe e tragicidade

O sofrimento privilegia nessas narrativas momentos pungentes, ligados ao sofrimento, capazes de desencadear a simpatia do receptor. Essa economia narrativa mostra que os principais dispositivos da narrativa trágica: a catástrofe, a catarse, a simpatia, piedade ou compaixão se fazem também presentes na narrativa da catástrofe. Na narrativa trágica clássica, devemos lembrar que a catástrofe resulta, sobretudo, de um erro de julgamento do herói e de sua consequente falha moral; este erro atinge plenamente o real concebido: a peste avassaladora em Édipo Rei, o envenenamento da natureza pelas ações de Macbeth são exemplares desse dispositivo, conforme aponta Cleise Furtado Mendes em *A gargalhada de Ulisses* (2008, p.6). A catástrofe associa-se à catarse, tradicionalmente entendida como descarga afetiva, vivenciada pelo expectador da tragédia cuja consequência seria a regeneração do ego do expectador-receptor pelo terror ou pânico e pela piedade ou compaixão, experimentados frente ao sofrimento do herói.

Há estudiosos que entendem a catarse não como expurgo de emoções, mas como experiência que se dá “através, ou no decorrer da piedade e do terror” ou “no curso de uma sequência de acontecimentos patéticos e terríveis” (ELSE apud MENDES, 2008, p.41). Por sua vez, a piedade ou compaixão inclui o reconhecimento dos elementos desencadeantes do sofrimento e, ao mesmo tempo sua identificação com a experiência

tranquilizadora de não se encontrar em semelhante situação. De fato, no processo de constituição do dispositivo trágico a identidade é o fator determinante. A compaixão é sentida sempre em relação a um indivíduo nem bom, nem mal que se coloca como “nosso semelhante desditoso”, e é possibilitada pela indignação diante do imerecido sofrimento deste em quem reconhecemos proximidades identitárias:

“*Éléos* é o momento auto-reflexivo do terror: com ele o abalo trágico é revelado como um medo de que o mal *nos* atinja. Este *nós* inclui não apenas o indivíduo que assiste ao espetáculo trágico, mas também seus parentes ou o círculo dos amigos mais próximos” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.23, grifos do autor).

Bresciani (2006, p.94) destaca a *simpatia* como categoria relacionada aos sentimentos morais, na medida em que se manifesta a partir do desconforto diante das afetações alheias, é “a forma como somos levados espontaneamente, através da imaginação, a nos colocar no lugar de quem sofre e por esse meio ‘sentir’ o mesmo sofrimento, embora de modo atenuado”. O complemento da identificação é o distanciamento, necessário, para que a compaixão seja instaurada. O efeito de distanciamento nesse caso decorre da relativa segurança de que o indivíduo compassivo, ou seus próximos mais próximos, está a salvo de se tornar a vítima potencial da ação trágica. Se chega a sofrer pelo outro é por efeito da simpatia ou, ainda, por solidariedade. Mas, a catástrofe também se institui como categoria definidora da narrativa da catástrofe, constituída pelo signo do choque. Para Seligmann-Silva (2008, p.8):

“A palavra “catástrofe” vem do grego e significa, literalmente, “virada para baixo” (*kata* + *strophé*). Outra tradução possível é o “desabamento”, ou “desastre”; ou mesmo o hebraico *Shoah*, especialmente apto no contexto. A catástrofe é, por definição, um evento que provoca um *trauma*, outra palavra grega que quer dizer “ferimento”. “Trauma” deriva de uma raiz indo-européia com dois sentidos: “friccionar, triturar, perfurar”; mas também “suplantar”, “passar através”. Nesta contradição – uma coisa que tritura, que perfura, mas que, ao mesmo tempo, é o que nos faz suplantá-la, já se revela, mais uma vez, o paradoxo da experiência catastrófica, que por isso mesmo não se deixa apanhar por formas mais simples de narrativa”.

Catástrofe é ainda “o que separa um estado de necessidade ou emergência de uma condição normal (...) o não-lugar da indeterminação entre anomia e direito” (TELES, 2007, p. 103). Caracteriza-se ainda pelo “caráter indecível do lugar da exceção, expresso pela indistinção entre a exceção e a norma” que “coloca-nos a questão sobre o momento em que a exceção torna-se a própria norma” (TELES, 2007, p. 103). Ainda para Seligmann-Silva (2000, p.75) a catástrofe é irrepresentável, não somente por se encontrar impregnada na realidade, mas e principalmente por sua relação com o trauma, “um afluxo pulsional excessivo”, uma ferida resultante de um evento traumático e que por seu excesso, não é possível psiquicamente sua elaboração (Freud *apud* Maldonado & Cardoso, 2010, p.92). O trauma sobre-vive assim como matéria *esquecida*, restando à memória apenas as marcas do ferimento que o provocou. São estas marcas os rastros do trauma e também seus resíduos fragmentários, estes, capazes de escapular para o código. Como presença no século XX a catástrofe traz profundas transformações em relação aos preceitos tradicionais da representação.

Minha hipótese é a de que a narrativa da catástrofe reabilita aqueles elementos da narrativa trágica, mas redireciona a funcionalidade de cada dispositivo. E essa condição

é possível por duas razões: primeiro, porque a narrativa da catástrofe está geralmente ligada a uma matéria historiográfica fortemente marcada pelo trauma. Trata-se sempre do relato de uma mácula a ferir substancialmente e de forma irremediável a condição humana. Segundo, a narrativa da catástrofe se assenta sobre um dever de memória.

O traço memorialístico é o que redefine a dicção trágica. Em síntese porque a narrativa trágica clássica proporcionava a catarse no espectador, mas esse tinha consciência de que o relato ali apresentado estava no limite das ações criadas tornando, portanto, mais palatável o processo catártico, afinal torna-se mais fácil colocar-se no lugar do outro e com ele estabelecer simpatia se soubermos que o sofrimento que o aflige não é um acontecimento que parta de fatos materializados.

Esse aspecto se torna problemático na narrativa da catástrofe. Uma vez que nela a matéria histórica repercute a partir do passado (em grande parte não tão distante), ainda que possa estar filtrada pela ficcionalização – como nos filmes aqui analisados – o processo memorialístico, em diálogo com essa matéria histórica, impede de certo modo a constituição da catarse. Isso porque a experiência tranquilizadora de não se encontrar em semelhante situação aquela experimentada pelo herói da narrativa é parcial na narrativa da catástrofe. O sofrimento do herói se coloca como uma assombração para o receptor da narrativa da catástrofe em função de sua proximidade (qualquer um pode estar sujeito), em função de, por dever de memória, mostrarem que as condições que o tornaram possível podem estar sujeitas ao retorno, com a mesma potência destruidora sobre a experiência humana.

Referências Bibliográficas

- BRESCIANI, Maria Stella. A compaixão pelos pobres no século XIX: um sentimento político. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Palavra e imagem: memória e escrita*. Chapecó: Argos, 2006.
- CORNELSEN, Elcio Loureiro. Imagem e Memória em torno de Futebol e Política no Cinema. In: CORNELSEN, Elcio Loureiro, VIERA, Elisa Amorim, SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Imagem e Memória*. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE/UFMG, 2012, p. 429-442.
- MALDONADO, Gabriela; CARDOSO, Marta Rezende. O trauma psíquico e o paradoxo das narrativas impossíveis, mas necessárias. In: *Psicologia Clínica*, Vol. 21, no. 1, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-56652009000100004&script=sci_arttext&tlng=e. Acesso em 24.03.2010.
- MENDES, Cleise Futado. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva/Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2008 (Estudos; 258).
- SARMENTO-PANTOJA, Tânia. O olhar da infância em narrativas pós-ditatoriais na América Latina. In: REIS, Livia (org.). *Anais do JALLA BRASIL 2010 – IX Jornadas Andinas de Literatura Latino-Americana*. Niterói-RJ, 2010, p. 1900-1906.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro. 2008. vol.20, n.1, p.65 – 82
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Para uma crítica da compaixão*. São Paulo: Lumme, 2009.
- TELES, Edson Luís de Almeida. *Brasil e África do Sul: os paradoxos da democracia*:

Memória política em democracias com herança autoritária. Tese (Doutorado) Universidade São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2007.

FILMOGRAFIA:

KAMCHATKA. Direção: Marcelo Pineyro. Produção: Oscar Kramer, Pablo Bossi, Francisco Ramos. Roteiro: Marcelo Pineyro, Marcelo Filgueras. Argentina, 2002. DVD (105min).

ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS. Direção: Cao Hamburger. Produção: Caio Gullena. Roteiro: Cláudio Galperin, Braulio Montavani, Anna Muylaert, Cao Hamburger. Brasil (2006). DVD (106min).

POSTALES DE LENINGRADO. Direção: Mariana Rondón. Produção: Marite Ugas, Alberto Arvelo. Roteiro: Mariana Rondón. Venezuela (2007). DVD (93min).