

A memória das ditaduras de Brasil (1964-1985) e Argentina (1976-1983) pelo olhar infantil no cinema contemporâneo

Diogo Carvalho dos Santos¹

Resumen

O objetivo deste trabalho é apresentar – sem a pretensão de esgotar os questionamentos – as formas de representação das ditaduras civis-militares de Brasil e Argentina da segunda metade do século XX e suas relações com a construção da memória relativa ao período. Essa análise tem como foco a comparação de filmes de ficção que apresentam narrativas das ditaduras a partir de personagens infantis. Os filmes em questão são *O ano em que meus pais saíram de férias* (Brasil, 2006) e *Infância Clandestina* (Argentina, 2011), produzidos a partir dos anos 2000 – no contexto de Retomada do cinema brasileiro e do *Nuevo Cine Argentino*.

Através da comparação entre esses filmes, e à luz das teorias das relações cinema, história e memória, pretende-se observar como operam e que sentidos produzem as disputas pela memória do passado ditatorial no período pós-ditaduras. A partir do exame das imagens e dos discursos representados pelo cinema dos dois países, busca-se identificar o papel dos filmes brasileiros como reprodutores de um discurso de conciliação nacional, além de observar de que forma são representadas outras temáticas, como a repressão política, a luta das organizações revolucionárias de esquerda e a presença dos regimes de exceção na vida cotidiana das sociedades.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH/UFF) – Agência financiadora: CAPES. E-mail: diogoemcs@gmail.com . As considerações desenvolvidas neste artigo derivam da pesquisa de mestrado iniciada em março de 2014 e com previsão de defesa da dissertação em março de 2016.

A memória das ditaduras de Brasil (1964-1985) e Argentina (1976-1983) pelo olhar infantil no cinema contemporâneo

Cinema, história e memória

A partir da década de 1970, um dos principais historiadores a trabalhar a questão do filme como fonte de pesquisa histórica e documento para a análise das sociedades foi o francês Marc Ferro. Suas observações se alinham às possibilidades levantadas pela Nova História, ainda que seus pensamentos não estejam diretamente ligados a esse movimento, demonstrando a importância do filme como fonte que permite a leitura de intenções e do imaginário do homem (Kornis, 1992). A principal contribuição para a investigação histórica da utilização de obras cinematográficas consistiria na possibilidade de se averiguar o não visível e ir além das imagens ilustradas, uma vez que elas excederiam o seu próprio conteúdo. O filme atingiria as estruturas da sociedade e ao mesmo tempo atuaria como um contrapoder, permitindo assim uma contra-análise da sociedade. Além disso, salientar os lapsos deixados pelos produtores dos filmes permitiria desvendar a realidade política e social de uma sociedade por detrás da ideologia, “descobrir o que está latente por trás do aparente, o não visível através do visível” (Ferro, 2010: 31-33).

Por outro lado, pesquisadores contemporâneos das relações cinema e história adotam perspectivas que buscam ampliar as elaborações pioneiras de Marc Ferro. Pesquisadores brasileiros como Marcos Napolitano e Eduardo Morettin vão direcionar suas análises no sentido da necessidade de identificação das tensões internas próprias à linguagem cinematográfica, reconhecendo suas estruturas e mecanismos de representação da realidade, sem a desconfiança em relação à manipulação do material filmado, que poderia, de acordo com a historiografia clássica, pôr em dúvida a “veracidade” das representações. Conforme Napolitano e Morettin, é necessário ao historiador que trabalha com fontes cinematográficas reconhecer em suas análises as escolhas dos diretores, manifestadas, por exemplo, no enquadramento, nos diálogos e nas edições sem entendê-las como uma manifestação de adulteração da realidade. O mais relevante é perceber a ambiguidade das imagens que nem sempre conseguem apresentar uma leitura coerente e incontestável dos processos históricos (Napolitano, 2008).

Além da possibilidade de elucidar as intenções dos diretores, assim como as ideologias e as realidades aparentes ou não aparentes, é importante ressaltar que cabe ao historiador demonstrar de que forma o cinema funciona como representação, direta ou indireta, do período e da sociedade que o produziu. Conforme afirma Valim, é fundamental a observação das narrativas e do momento de produção dos filmes, o que pode demonstrar que estes sempre se referem ao presente e produzem relatos a respeito do momento e do local que constituem o contexto de sua produção (Valim, 2012). Já para Capelato, o filme como documento tem a capacidade de encenar o passado e possui o estatuto de objeto da cultura. Do mesmo modo, os filmes oferecem uma reflexão sobre uma época ao veicularem valores, projetos e intencionalidades, servindo ao historiador não apenas como instrumento de análise do tema que retrata, mas do período em que foi produzido (Capelato, 2007).

Bem como uma fonte histórica, cabe salientar o papel do filme como “lugar de memória”, (Nora, 1993) um instrumento de localização de memórias e esquecimentos que pode ser utilizado para a compreensão de como estas são representadas pelas sociedades em determinados períodos. Um dos campos em que ocorrem os trabalhos de memória e a confrontação entre os mesmos é o espaço cinematográfico. Michel Pollak observa nos filmes um dos principais suportes para captar os objetos da memória. A especificidade do cinema está em dar forma e reorganizar a memória a partir da representação, enquadrando-a. Nesse processo de enquadramento, o filme favorece uma articulação da memória oficial, a memória coletiva, com o que Pollak denomina de “memórias subterrâneas”. Essas seriam as que operam em silêncio e são quase imperceptíveis, mas que em determinados momentos emergem na superfície das disputas. O filme, portanto, por sua capacidade de representar e expressar uma variedade de emoções (sons, imagens, silêncios), possibilita a confrontação entre as memórias, pondo em cena suas diversas dimensões sobre determinados períodos históricos (Pollak, 1989).

Nas últimas décadas, especialmente as que se referem a este estudo, chama atenção a recorrência da representação das ditaduras civis-militares de Brasil e Argentina através de filmes de longa-metragem, sejam eles de ficção ou documentários. Entre 1994 e 2009 foram produzidos no Brasil mais de quarenta filmes tendo diretamente o contexto sócio-histórico da ditadura brasileira como problema central de suas narrativas ou ao menos com alguma referência na construção de seus enredos (Leme, 2011). Na Argentina, entre 1994 e 2011, foram produzidos cerca de duzentos filmes com temática direta ou indireta sobre o período ditatorial.¹ José D’Assunção Barros, em estudo acerca das relações Cinema e História, ressalta que a análise da presença de filmes com a mesma temática e realizados em um breve espaço de tempo pode representar ao historiador algum indício mais significativo relacionado ao contexto sociocultural ou político que propiciou a renovação do interesse pelo período (Barros, 2008).

Em sentido semelhante, Souza lembra que o cinema pode ser um arquivo especial e privilegiado para a reelaboração de eventos traumáticos, como as ditaduras civis-militares da América Latina. Ao representarem acontecimentos históricos relacionados a esses processos, tais como as torturas, a repressão política e as resistências, os filmes conseguiriam produzir registros sobre fatos inacessíveis em arquivos oficiais ou silenciados na memória coletiva (Souza, 2009).

As ditaduras pelo olhar infantil na cinematografia contemporânea

Realizados em momentos imediatamente posteriores aos processos de reaquecimento do mercado cinematográfico nos dois países,² os filmes *Infância clandestina* e *O ano em*

¹ O projeto *Memoria Abierta*, ação conjunta de diversas organizações ligadas à luta pelos direitos humanos na Argentina (*Madres de Plaza de Mayo*, *Asemblea Permanente por los Derechos Humanos*, *Centro de Estudios Legales y Sociales*, dentre outras), elaborou o catálogo online *La dictadura en el cine* (<http://memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine>). Essa pesquisa realizou o levantamento de mais de quatrocentas produções cinematográficas (curtas, médias e longas-metragens de ficção ou documentários) com a temática da ditadura argentina, criadas no país entre 1976 e 2011.

² Os cinemas brasileiro e argentino passaram por transformações semelhantes entre meados da década de 1990 e início dos anos 2000. Novas regulamentações para o setor proporcionadas pelos governos dos dois países, como a criação de agências reguladoras, além do aporte maior de recursos através de

que meus pais saíram de férias são produções de ficção que têm como enredo as ditaduras civis-militares dos países nas décadas de 1960 e 1970. O que há de singular em ambos os filmes, além do fato de retratarem parte do cotidiano das sociedades sob regimes de exceção e experiências das resistências aos mesmos, é apresentarem crianças como protagonistas da história, bem como enfocarem o olhar infantil sobre o período como central em seus roteiros, ainda que o público-alvo não seja o infantil. Diferentemente de outros filmes que tomam as ditaduras como referências diretas para seus enredos e têm como principal as experiências de adultos ou personagens reais,³ essas duas obras são construídas, cada uma com seus dramas específicos, com base no cotidiano de crianças filhas de pais militantes políticos opositores às ditaduras.

Infância clandestina é uma produção argentina, em coprodução com Brasil e Espanha, de 2011. Dirigido por Benjamín Ávila, o filme, ambientando em 1979, foi construído a partir de fatos e acontecimentos reais da vida do diretor, que teve sua mãe assassinada e desaparecida pelo regime.⁴ A obra narra a história do ponto de vista de Juan, uma criança de onze anos que passa a viver na clandestinidade junto de sua irmã, de seus pais e do tio – estes últimos, militantes de um grupo da esquerda revolucionária da Argentina, os *Montoneros* – durante a última ditadura da Argentina (1976-1983). O cotidiano de Juan, nome clandestino de Ernesto, é marcado pela transição da infância para a adolescência sob as rígidas condições de uma vida clandestina. Ao longo da obra é possível identificar alguns elementos daquela sociedade, a qual se encontrava em um dos processos mais violentos dos regimes de exceção latino-americanos das décadas de 1960 e 1970, ainda que a ditadura não seja retratada explicitamente.

Tendo sempre a perspectiva da criança como mediadora, a história se desenvolve em espaços da cidade aparentemente afastados de demonstrações ostensivas do poder do Estado, nos quais as pessoas seguem suas rotinas normalmente. A presença da ditadura é sugerida em determinadas situações – como a exaltação ao nacionalismo nas escolas, os aspectos da vida familiar do menino que devem ser mantidos em segredo em relação aos amigos, os sons afastados de patrulhas policiais que circulam pelos bairros – e apresentada de forma mais ostensiva em outras: a demonstração das reuniões clandestinas dos *Montoneros* na casa da família de Juan, a violência na morte de seu tio, o noticiário anunciando o assassinato de seu pai e a invasão de sua casa por agentes policiais da repressão no final do filme. Outro aspecto a ser ressaltado, e que pode indicar como a memória desse passado é encarada nesse filme, é o fato de serem

mecanismos legais para financiamentos públicos diretos e indiretos – no Brasil há um privilégio aos investimentos indiretos via isenção fiscal para as empresas apoiadoras, enquanto na Argentina prevalece o aporte direto do Estado –, dentre outros fatores, permitiram o reaquecimento do setor. Tais medidas proporcionaram o desenvolvimento de uma nova safra de diretores e, conseqüentemente, aumento do número de produções cinematográficas em ambos os países. No Brasil, esse período é denominado de Retomada, enquanto na Argentina é conhecido por *Nuevo Cine Argentino* (Bundt, 2007: 243-253).

- 3 É possível citar, dentre uma gama de filmes produzidos a partir de meados dos anos 1990 e que retratam as ditaduras da perspectiva de personagens adultos e reais, os brasileiros *O que é isso, companheiro* (1997), *Ação entre amigos* (1998), *Batismo de Sangue* (2006) e os argentinos *Garage Olimpo* (1999) e *Crônica de uma Fuga* (2006).
- 4 Pode-se conferir uma explicação mais detalhada sobre o entrelaçamento de biografia e roteiro para o diretor Benjamín Ávila, especialmente seus laços familiares, em entrevista disponível em: http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=641:artentrevibenja_avila&catid=36:catficcio&Itemid=29 Acesso em: 03 ago. 2015.

nomeados e não camuflados os agentes políticos do período,⁵ assim como é visto em outras produções argentinas sobre a ditadura.⁶

O ano em que meus pais saíram de férias é uma produção brasileira de 2006 dirigida por Cao Hamburger.⁷ O filme conta a história de Mauro, uma criança que é deixada pelos pais com o avô paterno enquanto eles precisam passar um tempo na clandestinidade ou, como é contado ao menino, de férias. Ao contrário da obra argentina, não é claro se os pais da criança são militantes da luta armada ou de outro grupo de resistência à ditadura no Brasil (1964-1985). Assim como em *Infância clandestina*, a ditadura também não é apresentada e vivenciada diretamente no cotidiano dos moradores de um bairro de imigrantes na cidade de São Paulo, afora uma pichação em um muro com a frase “Abaixo a ditadura”.

A história se desenvolve durante a Copa do Mundo de Futebol de 1970, a qual apresenta um duplo caráter no enredo. Ao mesmo tempo em que funciona como elemento de ligação do menino com seus pais, os quais haviam prometido a Mauro que retornariam durante os jogos, a Copa é construída no filme como um recurso de coesão mais amplo, como um elemento de conciliação nacional. Durante os jogos da seleção brasileira opera-se a união de todos: estudantes opositores ao regime militar, imigrantes de diferentes nacionalidades e de diversas classes sociais, jovens e adultos. As diferenças são dissolvidas e homogeneizadas sob o signo da nação.⁸

O objetivo da comparação entre dois filmes de países distintos e que tratam de experiências traumáticas semelhantes é tentar identificar como as sociedades, a partir do cinema, representam as memórias de suas ditaduras, e de que forma as disputas atuais por reparação e justiça⁹ estabelecem um movimento dialético entre cinema e memória.

5 *Infância clandestina* apresenta as atividades clandestinas dos *Montoneros*, além de fazer referências à linha política da organização revolucionária e seu intenso militarismo. Indica também a prática, adotada pela ditadura argentina, de sequestrar filhos de militantes assassinados e entrega-los para famílias de simpatizantes do governo ao representar o rapto da irmã mais nova de Juan, após a morte de seus pais.

6 É o caso de *Garage Olimpo* (Argentina, 1999) e *Crônica de uma fuga* (Argentina, 2006). Ambos retratam a repressão e a tortura de forma contundente, como política de Estado – nomeando instituições, como as Forças Armadas e a Polícia Federal, e localizando aparelhos clandestinos destinados à tortura e a assassinatos, como *El Olimpo* e a *Mansión Seré* – e não de indivíduos isolados que se excederam no combate aos opositores do regime.

7 Para um panorama dos objetivos do diretor Cao Hamburger para o filme – que, ao contrário de Benjamín Ávila, não tem uma biografia diretamente atravessada por um drama familiar relacionado à ditadura – conferir a entrevista concedida à revista da Escola de Comunicações e Artes da USP, disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/viewFile/37641/40355> Acesso em: 03 ago. 2015.

8 A referência à Copa de 1970 como enredo e representação da conciliação nacional não é inédita no cinema brasileiro. Em 1982, *Pra frente, Brasil*, filme de Roberto Farias, também se utilizou das celebrações em torno do campeonato de futebol para apresentar questões relacionadas à ditadura brasileira.

9 Notadamente os esforços para a abertura de arquivos oficiais e esclarecimentos sobre mortos e desaparecidos políticos brasileiros – apenas em 2012, mais de vinte anos após o processo de redemocratização no Brasil, foi instalada uma comissão para esclarecimentos acerca dos crimes da ditadura, a Comissão Nacional da Verdade, ainda que esta não tivesse poderes para levar à Justiça os autores de crimes como tortura e assassinatos – e a luta das Avós da Praça de Maio e dos H.I.J.O.S, na Argentina, que buscam identificar os desaparecidos políticos e as crianças sequestradas pelo regime argentino.

Da breve comparação entre *Infância clandestina* e *O ano em que meus pais saíram de férias* é possível depreender aspectos convergentes e divergentes. Quanto às convergências, merece atenção a opção de reelaboração da memória através de olhares de crianças.¹⁰ Nesse sentido, cabe a investigação dos motivos dessa escolha e o que ela autorizaria nas disputas da memória: o olhar de uma criança – ainda incapaz de exercer qualquer atividade política direta, mesmo que estivesse diretamente envolvida no drama de seus pais – representaria um ponto de vista isento ou mais qualificado para estabelecer um balanço do período histórico que adultos não poderiam fornecer? Que visões sobre o passado das ditaduras estariam autorizadas ou desautorizadas pela adoção da perspectiva infantil? O que representa a escolha por um olhar supostamente inocente ou isento sobre o passado? Quais os significados, imediatos ou não, da representação contemporânea de um passado traumático a partir de pontos de vistas lúdicos do universo de uma criança? Quais as relações desses filmes com o presente das disputas políticas pela memória?

Em relação aos aspectos divergentes entre as duas formas de representação das ditaduras, merecem destaque os seguintes pontos: o filme brasileiro dissolve as tensões e reproduz um ideário de unidade, enquanto a obra argentina, de forma lírica, mas não menos contundente, trabalha traumas ligados à violência política da ditadura argentina, como a violência decorrente do terrorismo de Estado e a apropriação ilegal de crianças. *O ano em que meus pais saíram de férias* pode ser identificado em uma possível tendência de reprodução pelo cinema brasileiro de um discurso de conciliação nacional em relação ao passado, enquanto *Infância clandestina* pode estar inserido em uma perspectiva de reivindicação do não esquecimento dos traumas decorrentes da ditadura. Tais variedades na representação fílmica podem dar indícios de como cada sociedade encara suas memórias sobre o passado ditatorial.

A morosidade nas investigações oficiais dos crimes cometidos no período ditatorial, o estabelecimento de comissões da verdade e a abertura de arquivos oficiais reveladores dos responsáveis pelos crimes, também contribuiriam para a construção de filmes, sobretudo no Brasil, com debates simplificadores e unilaterais,¹¹ cristalizando visões do senso comum sobre as diversas dimensões da memória da ditadura. O aprofundamento das discussões sobre a investigação das violações cometidas pelo Estado brasileiro é um

10 São necessárias investigações mais completas, mas, a partir dos anos 2000, aparenta ser uma tendência a reelaboração da memória das ditaduras latino-americanas através do olhar infantil no cinema. É possível elencar outros filmes de ficção com esse viés, como o argentino *Kamchatka* (2002) e o chileno *Machuca* (2004).

11 Sobre esta questão, podemos acompanhar os debates desenvolvidos pelo historiador Daniel Aarão Reis em *Versões e Ficções: o sequestro da história*, surgido após o lançamento do filme brasileiro de 1997, *O que é isso, companheiro?* Reis aponta esta produção como exemplar na disputa pela memória da ditadura no Brasil, reforçando a visão de conciliação construída pela obra. O filme, ao tratar a complexidade dos personagens de forma seletiva, absolvendo torturadores e impondo visões unilaterais sobre os guerrilheiros, radicaliza o programa da conciliação chegando ao ponto de absolver a ditadura. Segundo o autor, trata-se de uma proposta que se “esmera” em confundir papéis, e propõe equivalências e dilui fronteiras. A tortura, por exemplo, aparece no filme como apenas um acidente, um excesso, e não como uma política de Estado sistemática. Em contraposição, o historiador exemplifica com a produção argentina *A História Oficial*, filme este que conseguiu apresentar todos os seus personagens de forma rica e complexa, mas sem perder a visão crítica e contundente da ditadura feroz. Concluindo, Reis afirma que os autores do filme brasileiro apresentaram uma proposta: “a mais completa e bem articulada até hoje no sentido da absolvição da ditadura”. (Reis, 1999)

processo ainda recente se comparado aos demais países do Cone Sul. Apenas em 1995 – dez anos após o término da ditadura – foi criada uma comissão oficial do governo, a Comissão Especial dos Mortos e Desaparecidos Políticos. Instaurada por decreto federal em 2012, a Comissão Nacional da Verdade (CNV) apresentou em 2014 os resultados de suas investigações e indicou responsabilidades em relação aos crimes cometidos pelo Estado brasileiro durante a ditadura, mas sem o poder de levar a julgamento os torturadores e outros criminosos. Por outro lado, no final de 1983, imediatamente após a saída dos militares do governo da Argentina, foi instituída localmente a Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas (CONADEP), além dos integrantes das Juntas Militares terem sido julgados e sentenciados. Em 2005, as leis de anistia promulgadas no final da década de 1980 foram revogadas pelo presidente Néstor Kirchner, colocando em prática uma nova política de direitos humanos e não esquecimento dos crimes do passado ditatorial. Ademais, teve papel relevante nas disputas pela memória do período as lutas desenvolvidas pelas organizações de familiares de vítimas do terrorismo de Estado, como as *Madres e Abuelas de Plaza de Mayo* e os *H.I.J.O.S.*

Como aponta Souza, nos períodos pós-ditatoriais ocorre um processo de releitura do passado no qual se busca dar sentido as disputas pela memória. Tais confrontações não deixam de ser permeadas pelas questões colocadas pelo presente e influenciadas pelas demandas de sua época. Conforme indica Paul Ricoeur, o presente da enunciação é o “tempo de base do discurso” (Ricoeur, 1997). O narrador, seja ele uma testemunha do passado ou um diretor de um filme, tem como ponto de partida para sua fala o presente e as questões implicadas nesse momento. As histórias elaboradas pelos filmes que representam o período dos regimes de exceção latino-americanos estão vinculadas às demandas da vida social no pós-ditadura. Desta forma, ao trabalhar o passado das ditaduras, os filmes elaboram, sobretudo, o que está fora dele e, ao mesmo tempo, com o que é eleito daquele passado, constituem uma evocação *do* e *para* o presente (Souza, 2007).

Os resultados da análise comparativa entre *Infância clandestina* e *O ano em que meus pais saíram de férias* são ainda parciais e a pesquisa ainda se encontra em andamento. Contudo, é possível depreender dessa comparação inicial tratamentos diferentes dados pela cinematografia de cada país na representação do passado ditatorial, indicando o impacto decisivo das disputas políticas pela memória do período na construção dos filmes e da memória sobre o terrorismo de Estado no Brasil e na Argentina, com características distintas em cada sociedade.

Bibliografia:

Barros, José D'Assunção y Nóvoa, Jorge. (comps.) 2008 (2008) *Cinema-História: Teoria e representações sociais no cinema* (Petrópolis: Apicuri)

Bundt, Roger 2007 (2007) “Os modelos de fomento ao cinema no Brasil e na Argentina” en: Hausen, Doris Fagundes et al. *A comunicação no mercado digital: 1º colóquio Brasil-Argentina de Ciências da Comunicação* (São Paulo: INTERCOM)

Capelato, Maria Helena 2007 (2007). *História e Cinema* (São Paulo: Alameda)

Ferro, Marc 2010 (1993). *Cinema e História* (São Paulo: Paz e Terra)

Kornis, Mônica Almeida 1992 “História e cinema: um debate metodológico” en *Estudos Históricos* (Rio de Janeiro) Vol. 5, N°10

Leme, Caroline Gomes 2011 (2011) *Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil* (Campinas: Departamento de Sociologia, Universidade Estadual de Campinas)

Morretin, Eduardo Victorio 2003 “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro” en *História: Questões e debates* (Curitiba) N°38

Napolitano, Marcos 2008 (2008) “Fontes audiovisuais: a História depois do papel” en Pinsky, Carla (comp.) *Fontes históricas* (São Paulo: Contexto)

Nora, Pierre 1993 “Entre memória e história: a problemática dos lugares” en *Projeto História* (São Paulo) N°.10

Pollak, Michael 1989 “Memória, esquecimento e silêncio” en *Estudos Históricos* (Rio de Janeiro) Vol.2, N°3

Reis, Daniel Aarão (comp.) 1999 (1999) *Versões e ficções: o sequestro da história* (São Paulo: Perseu Abramo)

Ricouer, Paul 1997 (1994) *Tempo e narrativa* (Campinas:Papirus)

Souza, Maria Luiza Rodrigues 2007 (2007) *Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964-1985) e na Argentina (1976-1983)* (Brasília: Centro de Pesquisa e Pós-Graduação sobre as Américas, Universidade de Brasília)

Souza, Maria Luiza Rodrigues 2009 “Filmes sobre a ditadura como arquivos especiais do trauma: Batismo de Sangue como filme-arquivo” en *Ponto-e-vírgula. Revista de Ciências Sociais PUC-SP* (São Paulo) N° 6

Valim, Alexandre Busko 2012 (2012) “História e Cinema” en Cardoso, Ciro Flamarion y Vainfas, Ronaldo (comps.). *Novos Domínios da História* (Rio de Janeiro: Elsevier)

Películas:

Argentina 2011 *Infância clandestina*. Direção: Benjámin Ávila. Produção: Luiz Puenzo. Roteiro: Benjámin Ávila, Marcelo Müller e Dieguillo Fernández. DVD (112 min).

Brasil 2006 *O ano em que meus pais saíram de férias*. Direção: Cao Hamburger. Produção: Caio Gullena, Cao Hamburger e Fabiano Gullena. Roteiro: Cláudio Galperin, Bráulio Mantovani, Anna Muylaert e Cao Hamburger. DVD (110 min).