
Quando a Casa é a Rua: Risco do Real, Ficcionalização e Efeitos de Realidade¹

Tatiana Vieira LUCINDA²
Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

Resumo

O presente artigo discute questões inerentes à produção documentária contemporânea, como a ficcionalização da realidade, o “risco do real”, escolhas éticas e epistemológicas, o trato das subjetividades e o desafio da montagem. Utilizou-se como objeto de estudo a obra *Quando a casa é a rua* (2012), produzida e dirigida por Thereza Jessouroun. O “risco do real”, termo utilizado por Jean-Louis Comolli, é concebido como a abertura aos imprevistos da cena, a força do real sobre o documentário. Avalia-se, também, o engajamento com o mundo, como o tema foi trabalhado e as táticas para romper as forças estereotipantes. No filme, a montagem revela-se uma estratégia de transformação *mise en scene*, destacando momentos distintos, expressões e forças poéticas que vão além das histórias de vida narradas.

Palavras-chave: documentário; real; construção; montagem.

Introdução: um olhar sobre a vida nas ruas

Construção da realidade a partir do dispositivo cinematográfico. Roteirização de traumas, sonhos e desejos. Percepção da vida através de um espetáculo que dá espaço ao rejeitado e, por vezes, evita a intromissão inquietante do real que desnuda mazelas. Como fazer um filme tematizando um problema social com personagens rotineiramente relegados pela sociedade e cujos “gritos” são abafados? É possível transformar a *mise en scene* a partir do sujeito tematizado ou de como se faz o documentário?

Uma história contada por crianças e adolescentes de rua. Mas os personagens centrais não estão sujos, mal penteados ou mal vestidos. Aparentemente, se não revelassem seu passado, não entregariam sua verdadeira identidade pela imagem da câmera que os registra. No documentário de Thereza Jessouroun intitulado *Quando a casa é a rua* (2002), os estereótipos sociais se desmontam na maneira como os personagens que têm voz se apresentam. O que se destaca não é sua aparência distinta, mas um relato permeado de dores, amarguras, decepções e arrependimentos. Desnaturaliza-se um

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XXII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de junho de 2017.

² Mestranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, e-mail: tatianavl@yahoo.com.br.

estado - do aspecto maltrapilho, de um destino vazio e sem sentido - para conferir uma estética diferenciada à produção e à imagem.

Através de uma construção³ que mescla a vida nas ruas de crianças e adolescentes brasileiros com a de mexicanos que se encontram ou passaram pela mesma situação, o documentário tece a sua própria narrativa, lançando mão de uma forma peculiar de apresentação dos relatos dos personagens e das filmagens de cenas do cotidiano, assim como da maneira de se engajar no mundo. Além disso, o modo com que os personagens são apresentados traz consigo a essência das escolhas éticas e epistemológicas da documentarista ao tratar de uma questão latente em nossa sociedade e que carece de um olhar diferenciado.

Nesse sentido, o presente estudo tem como objetivo avaliar quais os resultados efetivos que o uso do dispositivo, a roteirização - ou a improvisação - e o tratamento do tema podem ter no sentido de romper com os estereótipos sobre o público focado: crianças e adolescentes em situação de rua. Para tanto, algumas questões são discutidas, como a ficcionalização da realidade, o “risco do real”, escolhas éticas e epistemológicas, o trato das subjetividades, o desafio da montagem e a “poetização” de algumas cenas, expressando sentimentos que podem ir além das cenas filmadas.

Quando a casa é a rua: a construção da narrativa

O filme começa com o depoimento do mexicano Javier. Câmera em *close up* e um segundo plano neutro. Ele está bem penteado e veste uma camisa social. Seus olhos parecem revelar mais a sua essência: filho de pai alcóolatra, conta que assistia às agressões do pai em sua mãe e, frequentemente, era violentado pela progenitora por se assemelhar fisicamente com o pai. Aos nove anos de idade, já consumia drogas como uma forma de se destacar no grupo de amigos, justificando que não tinha a atenção da família.

Até então, não se sabe ao certo seu passado, mas o filme dá pistas. Há um corte para imagens das ruas da Cidade do México, registrando crianças e adolescentes fazendo

³ Optou-se por usar o termo “construção” como uma proposta que desmistifica a ideia de que é imperativo reproduzir fielmente a realidade filmada. Comolli (2008) fala da impossibilidade de representar o real plenamente e que isso não deve ser justificativa de recuo por parte do documentarista. Conforme ressalta, “o documentário persegue o realismo como utopia, sabedor do fato de que a representação jamais coincidirá com a vida” (COMOLLI, 2008, p. 45).

malabares nos sinais, supostamente em situação de rua. A trilha “*Mujer de la Calle*”, de *El Haragan y Compañia*, auxilia na dramatização, através dos trechos: “Outra noite sozinho / Mais uma noite / Sem alma em plena rua / Sem um amigo com quem falar”.

Na sequência, a câmera persegue alguns adolescentes caminhando nas ruas, até que segue um casal que entra em um metrô e discursa para os passageiros:

Somos crianças de rua, mas não por isso ficamos roubando (...). Só queremos pedir um trocado honestamente (...). E aqui vai um conselho para os pais de família: não batam nas suas crianças, não as maltratem. Dê-lhes amor e compreensão que a nós, crianças de rua, não deram.

E assim o documentário vai se desenvolvendo, fundindo relatos com registros do que se passa nas ruas. Por vezes, o personagem parece ser um narrador das cenas capturadas pela câmera – crianças e adolescentes em situação de rua se banhando em locais públicos, pedindo e compartilhando comida, aglomerados nos acampamentos nas ruas, consumindo drogas, dormindo em viadutos, dentre outras situações. A câmera parece, a todo tempo, buscar provas do que o personagem relata. São fatos corriqueiros, porém, encenados por jovens que sabem que estão sendo gravados. Ficcionaliza-se a realidade em nome de uma busca pela veracidade. E assim, conforme pondera Marzochi (2012. p. 15), o espectador vê-se diante de questões como “O que eu vejo na tela? Realidade, manipulação, ficção ou tudo ao mesmo tempo?”.

Concomitante ao registro de jovens em situação de rua, o filme evita colher os depoimentos dos personagens no momento em que vivenciam – ou dramatizam – a realidade detalhada nos relatos. Enquanto o personagem fala, outras crianças e adolescentes são registrados, ou raramente, o mesmo aparece encenando algo que diz vivenciar ou ter vivenciado.

Outra estratégia é a de inserir cenas do personagem Vanderlei, que não se pronuncia no documentário, entre os relatos. A câmera retrata seu caminhar pelas ruas com um papelão e lençol em mãos, o momento em que estende o papelão em uma mureta e se deita, seu despertar e o olhar vazio para o horizonte, sentado sobre o papelão com o lençol nas costas. No entanto, seus olhos não aparecem, tampouco seu rosto. A câmera limita-se a registrar seu corpo encolhido no lençol diante do mar, os braços envolvendo as pernas, mãos e pés. Vanderlei não fala e seu rosto é apenas revelado no último momento do filme, quando ele caminha em uma linha de trem, não de costas, se

afastando da câmera, mas de frente, aproximando-se dela. Na cena, ao som da música de Luiz Melodia, “Hoje e amanhã não saio de casa”, Vanderlei não carrega mais o papelão ou o lençol, nem se apresenta com vestes maltrapilhas. Ele está bem vestido, com o semblante firme e parece saber para onde ir. O documentário se encerra com o a mensagem na tela: “Milhões de crianças no mundo passam por experiências de vida semelhantes a deste filme. Essas vidas podem ser diferentes. Depende de nós”.

Roteirização x risco do real

Salles (2004, p. 10) ressalta que existe um tipo de documentário o qual acredita “que a única verdade possível de ser alcançada é aquela do próprio filme”, ou seja, o entrevistador não precisa aparecer, não é necessário explicitar ao espectador e aos próprios personagens os artifícios da filmagem. *Quando a casa é de rua* caminha nesse rumo na medida em que suas cenas não sofrem a intromissão do documentarista - elas parecem resolver-se por si só, pela própria fala do personagem e sua dramatização através das imagens que se sobrepõem, com outras crianças e adolescentes nas ruas.

Ainda na concepção de Salles (2004, p.10), documentaristas que optam por esse modelo de filmagem “duvidam da possibilidade de apreender um mundo natural”. Roteiriza-se o documentário exatamente porque se acredita ser impossível representar a realidade exatamente como ela é, porque se sabe que o real escapa a todo momento de qualquer representação.

O documentário contemporâneo compõe-se de imagens que transformam e, ao mesmo tempo, são afetadas pela realidade. Sua realização depende de um problema estético fundamental: definir a maneira de como abordar o mundo, como adentrar outros espaços e estar em contatos com outras vidas, enfim, qual a melhor forma de realizar essa aproximação (MIGLIORIN, 2010, p. 9).

A construção do documentário depende não apenas da forma como o documentarista se apropria do dispositivo, mas também – e principalmente – daquele que será objeto de sua obra. Para Salles (2004), o documentarista enfrenta um problema ético - a maneira como ele trata os seus personagens - e também uma questão epistemológica - como irá apresentar o tema para o espectador. Segundo o autor, o filme será medido exatamente a partir das soluções adotadas pelo seu idealizador nessas duas relações.

Antes de iniciar a gravação, o documentarista precisa tomar decisões importantes e, especialmente, no que tange ao roteiro: será fechado ou aberto ao “risco do real”? Conforme Comolli (2008), esse risco trata-se dos movimentos imprevistos e inesperados, que ameaçam a cena. Desse modo, a problemática maior que os documentaristas enfrentam não é mais “como fazer o filme?”, mas sim “como fazer para que haja filme?”.

Em outras palavras, pode-se dizer que toda produção documentária requer uma mente que organiza as ideias, estrutura a maneira como irar colher e/ou registrar os relatos, captar as imagens e apresentar os personagens. É o que Comolli (2008) chama de “reescrever o mundo”: a realidade está ali, pronta para ser explorada, mas precisa de um instrumento que torne sua “escrita” apreensível pelo espectador. No entanto, roteirizar o mundo natural é caminhar sobre uma linha perigosa, repleta de riscos: a realidade irá insistir em ultrapassar cada cena ou relato.

Escrever uma narrativa com elementos do mundo real, atores que, aparentemente, não decoraram um roteiro para transmitir suas falas, buscando resgatar afetos reais, é arriscado, segundo Comolli (2008). Cabe ao documentarista aproveitar dessas fissuras de realidade, esse risco iminente de ser interrompido e ameaçado pelo real. No entanto, há aqueles que evitam esses interstícios de realidade, através de uma roteirização “totalizante”, que não permite o acaso.

Em *Quando a casa é a rua*, as falas dos personagens, em diversos momentos, são dramatizadas por cenas captadas nas ruas da Cidade do México e do Rio de Janeiro. Embora tratam-se de situações corriqueiras vivenciadas pelas crianças e adolescentes em situação de rua – tanto que são recordadas pelos personagens, ao relatarem sua trajetória de vida – percebe-se, por detrás desse jogo de construção de uma realidade, há também uma ficcionalização da mesma. As falas parecem seguir um roteiro pré-determinado pelas imagens ou, contrariamente, elas mesmas modulam e direcionam aquilo que será captado pela câmera.

Tal estratégia demonstra certo temor da incursão do real na produção, evitando-se os acasos. Os personagens, ao longo de seus relatos, não desafiam a narrativa com reações inesperadas, tampouco parecem ser abordados de surpresa. São quase que narradores de uma história encenada pelos adolescentes que continuam a perambular pelas ruas e têm

seus movimentos registrados pela câmera. Desse modo, conforme Guimarães (2011, p. 70) ressalta, o documentário “compartilha operações realizadas pelo modelo ficcionalizante”, tais como, a construção de um mundo diegético, ou seja, de uma realidade que existe dentro da narrativa, o uso de uma rede de ação, “o recurso à narração e à figura do narrador, a organização do filme como discurso e a adoção de uma estrutura enunciativa”.

No caso de *Quando a casa é a rua*, o que seria uma oportunidade de se deixar ser atravessado pelo real, particularidade do documentário enaltecida por Comolli (2008), torna-se um modo de construção a partir de elementos do mundo natural, entretanto, com estratégias da ficção. O risco do real é contido pelas imagens que se sobrepõem aos relatos, que os traduzem e os comprovam. E, embora demonstre uma limitação à ocorrência de acasos, o filme parece querer provar o tempo todo que os discursos dos personagens não se distanciam da realidade, por isso, nota-se um esforço em buscar esses elementos do plano real (crianças e adolescentes perambulando nas ruas) como forma de comprovar a veracidade de suas falas.

Engajamento no mundo e desafio ao jogo de interesses

Em uma vertente distinta, há o que Comolli (2008, p. 172) classifica como o aproveitamento das fissuras do real, ocupar-se “daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita”. Para o autor, o documentário precisa se construir em atrito com o mundo, estar engajado nele, reconhecendo o “inevitável dos constrangimentos e das ordens, levar em consideração (ainda que para os combater) os poderes e as mentiras, enfim, ser parte interessada nesse jogo social” (COMOLLI, 2008, p. 172).

Nesse sentido, a opção pela temática abordada em *Quando a casa é a rua* insere o documentário nesse jogo de delimitação de espaços sociais e, mais ainda: desafiando-o, através de uma constante quebra de estereótipos e paradigmas, manifestados modo como os personagens se apresentam e discursam; pela maneira como o personagem Vanderlei é apresentado⁴; e também pela escolha de não colher os depoimentos dos

⁴ Vanderlei não fala, mas fecha o filme caminhando diante da câmera, como se soubesse onde ir. Não parece perdido. Sua avó, que discursa, diz que o menino teve o apoio dela em casa, mas optou por estar nas ruas. Vanderlei não aparenta arrependimento ou sensação de abandono. Ele saiu de casa em busca de uma forma que liberdade que, ao que tudo indica, encontrou em sua vida nas ruas.

personagens em situação de desigualdade, seja nos acampamentos nas ruas ou locais insalubres, mal vestidos ou sujos.

Ao contrário de outras produções, em que o grito do personagem vem de seu espaço já relegado pela sociedade, na produção de Thereza Jessouroun, os personagens não apenas se apresentam sociabilizados, como também dois deles, que poderiam ser classificados como os protagonistas, já superaram a vida nas ruas. Javier, o mexicano, aceitou o apoio de uma instituição depois sentir-se “pisado por si mesmo e pela sociedade”. Em um de seus relatos, ele encoraja outros jovens na mesma situação a superarem o problema: “gostaria de ajudar pessoas que, como eu, estão em situação de rua, dizer que sim, é possível”. Outro personagem, o carioca Fábio Mossca, diz que buscou apoio quando se sentiu cansado e percebeu que sua vida estava em perigo. Ele enaltece o incentivo recebido por instituições de acolhimento e diz que é válido insistir, pois uma porta se abre e, em seguida, outras também vão se abrindo.

Nos finais dos relatos de ambos os personagens, a esperança impera. E esta já é uma forma diferenciada de olhar para esse problema social de grande amplitude na sociedade. Em *Quando a casa é a rua*, os personagens não estão, necessariamente, fadados a um destino infeliz, a um grito de socorro abafado pela própria rigidez da estrutura social. Eles são acolhidos pelas instituições nas quais buscaram apoio e também pela documentarista, embora ela não mostre seu rosto no filme ou demonstre uma aproximação maior. Trata-se de um acolhimento a partir de suas escolhas éticas e epistemológicas na idealização do filme.

Para Marzochi (2012, p. 61), é preciso “questionar (nossos próprios valores), desnaturalizar (nossos próprios) pressupostos, se desfazer como sujeito”, contrariar o bom senso. Jessouroun faz esse movimento ao nos apresentar personagens de boa aparência, muitos deles com histórias de superação, e outros que fizeram a escolha por morar nas ruas em busca de liberdade. Aqui há dois paradoxos que desafiam as forças estereotipantes: o primeiro, da reintegração desses jovens, ainda que tenham passados marcados pela exclusão, violência, abandono, uso de drogas, prática de crimes e encarceramento; e o segundo, do livre arbítrio de alguns dos entrevistados em querer a vida das ruas, em não se imaginar vivendo em um lar, sob regras.

Assim, a vida nas ruas, através desses personagens, assume, portanto, duas concepções distintas: a de um passado ou presente assombroso (no caso dos personagens Javier e Fábio, que já superaram-na, e do personagem Jonatan, que frequenta um abrigo e diz sonhar em se reintegrar à sociedade, ser reconhecido), e a de um instrumento de fuga ou busca de liberdade (para Vanderlei e Carolina, cujos parentes discursam e afirmam que os mesmos tiveram a opção de sair das ruas, mas preferiram permanecer nessa condição).

Nota-se, ainda, que, embora o documentário termine com a mensagem de que nós podemos mudar essa situação, ele não faz um apelo a um sentimento de pena dos personagens. *Quando a casa é a rua* opera mostrando o reverso: reforça especialmente a vida após as ruas, dando destaque às falas de Javier e Fábio. A proposta de transformação vem, portanto, do paralelismo que se apresenta: dando voz aos personagens que se ressocializaram e contrastando-a com imagens de pessoas que ainda vivenciam a situação (personagens que pouco ou nada discursam no filme). Para Comolli (2008, p. 169), “o documentário afirma seu gesto de reescrever os acontecimentos, as situações, os fatos, as relações em formas de narrativas”. A obra de Jessouroun é engajada no mundo, mas o apresenta sob um olhar diferente, não mais de “cima para baixo”, mas um olhar em par de igualdade, que capta os relatos sem pormenorizar quem os fala.

Subjetividades e fabulações

Marzochi (2006) defende que nem todo filme excessivamente programado é necessariamente fóbico ao real, esse que provoca fissuras e tensões. *Quando a casa é a rua* tenta evitar os imprevistos, mas, ao mesmo tempo, destrincha realidades na medida em que expõe a vida dos jovens entrevistados, suas dores, traumas e dificuldades. Em uma das cenas, mostra o personagem Jonatan e seu colega deitando-se sobre cacos de vidro como forma de conseguir algum “trocado” no metrô. Em seguida, o corte para o depoimento de Jonatan que diz estar cansado de cortar-se. Durante seu discurso, a câmera mostra as mãos dos jovens recolhendo moedas em meio aos cacos. Questionado (por uma voz de uma pessoa que não aparece na imagem) sobre o que quer para o futuro, ele diz: “que comecem a me ver como outra pessoa e não como alguém esquisito. Que não me desvalorizem e me deem o meu espaço”.

Esse é um dos momentos do filme em que há um apelo maior ao sentimento do personagem, traduzido pela dor física e emocional. Para Comolli (2008), filma-se também o que não é visível, não é filmável. Assim também ocorre quando a câmera registra Vanderlei, em silêncio, onde se ouve apenas o som de pássaros. A solidão manifesta-se de maneira ainda mais intensa por aquele quase silêncio, em que não se escuta nenhuma voz. Nessas lacunas em que há uma possibilidade de fabulação, a singularidade do personagem se faz coletiva, visto que se transforma em um devir coletivo, conforme propõe Migliorin (2012). Nelas se insere uma subjetividade que nenhum discurso seria capaz de traduzir, mas que é/foi parte da vida de cada personagem que participa da trama. Na concepção de Deleuze (2005 apud MARZOCHI, 2012, p.37), a “fabulação é uma palavra em ato, um ato que fala pelo qual o personagem nunca para de atravessar a fronteira que separa seu privado da política e produz, ela própria, enunciados coletivos”.

Pode-se dizer que uma das maiores riquezas da obra de Jessouroun reside exatamente nesse paralelismo entre ouvir a voz e registrar o silêncio, quebrar a fala com essas cenas quietas e inquietantes. Se o risco do real é evitado, a montagem valoriza essa amostragem multiangular de uma realidade repleta de contradições, afetos, incompreensões. Assim como França (2012, p. 81) descreve esse exercício feito por Jean Vigo, Dziga Vertov, Joris Ivens, Alberto Cavalcanti e Luis Buñuel, *Quando a casa é a rua* busca, pela montagem, “retirar os objetos e as coisas das sombras da indiferença, tornando-os revestidos de propriedades poéticas e expressivas jamais imaginadas”.

Há expressividade no discurso dos personagens, assim como também há nas imagens que registram movimentos de outros jovens moradores de rua (muitas delas, com trilha sonora). Contudo, o silêncio e a poesia que revestem as cenas de Vanderlei, carregam uma subjetividade que desperta o espectador, que o tira de seu conforto ao fabular a história daquele que só tem o seu passado conhecido no final do filme. França (2012) defende que “a palavra existe para ser acolhida, debatida e demonstrada visualmente, de modo que sua escuta se mostra em função de escolha e procedimentos expressivos”. Jessouroun opta pela montagem que sobrepõe imagens às falas, que destrincham a vida que é contada e enriquecem ainda mais o discurso.

Desse modo, é possível dizer que *Quando a casa é a rua* busca, através da montagem, conjugar “efeitos de verdade”. Não se trata de um real que atravessa a cena, o que, possivelmente, poderia conceder mais primor à obra, mas de uma busca da realidade através de escolhas que privilegiam a indiciabilidade e a composição dramática. Jessouroun insere o seu filtro na visão deste mundo específico da vida de crianças e adolescentes nas ruas, porém, suas estratégias vão além da solidificação de estratificações sociais, da manutenção das forças políticas e do jogo de interesses. Há uma tentativa de desconcertar as visões estereotipadas e midiáticas e de explorar certos limites do olhar para esse nicho social. São, portanto, táticas de produção de novos sentidos, novas formas de registrar subjetividades e de provocar o olhar do espectador.

Considerações finais

A obra *Quando a casa é a rua* (2012), tomada como objeto empírico deste estudo, é, assim como tantos outros documentários brasileiros que tratam das marginalidades, a reescrita de uma realidade que os espectadores se deparam frequentemente nas ruas de grandes cidades. Entretanto, sua especificidade está em usar uma *mise en scene* que opta por evitar os acasos, riscos de reações inesperadas – tudo parece seguir um roteiro ditado pelas falas dos personagens ou pelas imagens captadas nas ruas – mas que, por outro lado, desafia a relação de poderes, na medida em que o morador de rua não se apresenta seguindo o estereótipo social que o concebe (com vestes maltrapilhas, sujo, em lugares insalubres, etc.) quando discursa ou quando caminha diante da câmera, aparência que poderia provocar o mesmo sentimento de negligência por parte do espectador que está acostumando a relegá-lo nas ruas.

Talvez essa escolha demonstre uma tentativa de romper com os estereótipos ou mesmo desafiar os jogos de poder na medida em que os personagens não se apresentam da mesma forma como o público rotineiramente os vê. O “grito do excluído” é retrabalhado e assume um timbre particular na obra de Jessouroun, podendo levar a uma reflexão que vai além das questões sociais e motivações que levam os sujeitos filmados para as ruas, mas também no despertar para a forma com que eles são vistos e encarados

no dia-a-dia. É como se ao despirem de seus estereótipos, suas verdades se tornassem mais claras aos nossos olhos.

Destaca-se também o trabalho com a montagem que, ao inserir cenas mais poéticas e silenciosas de um personagem que somente é conhecido no final, permite ao espectador fabular sobre a sua vida e assim, adentrar mais nesse universo, sentindo-se talvez como um deles.

Assim, observa-se que as escolhas de construção da narrativa, de roteirização, apresentação dos personagens e montagem nos documentários que tratam da questão marginal, como é o caso do objeto deste estudo, podem caminhar em um sentido contra hegemônico ao permitir um novo olhar do espectador sobre essa realidade. Em se tratando de um contexto em que ignorar ou excluir são as atitudes mais comuns no cotidiano, um olhar e uma construção diferenciados, não apenas focados no impacto da “realidade nua e crua”, pode ser uma estratégia interessante para promover uma reflexão mais aprofundada, focada no que vai além do que é visto ou ouvido e nos sentimentos que escapam do que é narrado. Ao terminar afirmando que depende de nós transformar o destino de crianças e adolescentes em situação de rua, a obra de Jessouroun dá pistas de que o novo olhar que propõe pode ser parte dessa mudança de posturas, de quebra dos preconceitos e verdadeiro acolhimento do público enfocado.

Referências

COMOLLI, JL. Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FRANÇA, A. Cinema documentário e efeitos de real na arte. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). Ensaios no real. Rio de Janeiro: Azougue, 2010. p. 81-95.

GUIMARÃES, C. G. A cena e a inscrição do real. Revista Galáxia, São Paulo, n. 21, p. 68-79, jun. 2011.

MARZOCHI, I. F. Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo. 2012. 162f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

_____. Sob o risco da ficção. Revista Cinética: Cinema e Crítica. [on-line]. 2006. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/riscoficcao.htm>>. Acesso em: 09 ago. 2016.

MIGLIORIN, C. Documentário recente brasileiro e a política das imagens. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). Ensaio no real. Rio de Janeiro: Azougue, 2010. p.9 -25.

QUANDO a casa é a rua. Produção e direção: Thereza Jessouroun. Rio de Janeiro, Cidade do México: Centro Internacional de Estudos e Pesquisas sobre a Infância (CIESPI), Coletivo para os Direitos da Criança (CODENI), 2012. (35'19"), son., color. Disponível em: <<http://tvpuc.vrc.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=582&sid=6>>. Acesso em 25 set. 2015.

SALLES, J. M. Prefácio. In: DA-RIN, Silvio. Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário. Rio de Janeiro: Azougue, 2004. p. 7-12.