



DIÁLOGOS COM QUENTIN DELAROCHE: COM OS COTIDIANOS DO CORONELISMO, DA GREVE DE CAMINHONEIROS E DE UMA INFLUENCER DO KWAI

122

RAFAEL ROMÃO SILVA¹

QUENTIN DELAROCHE²

1. Licenciado e Mestre em Cinema e Audiovisual (PPGCINE) pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutorando em Educação (PROPed/UERJ), bolsista Qualitec UERJ. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9010-2603>.

2. Formou-se em Comunicação Social e fez um mestrado em Estudos Cinematográficos na Universidade Paris 7 Diderot. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-3738-5595>.

RESUMO Quentin Delaroche é um cineasta nascido na França e faz documentários no Brasil desde 2017. Interessado pela política em sua dimensão no cotidiano, sua prática é atravessada por questões como o coronelismo, as greves dos caminhoneiros de 2018 e a luta das pessoas pela vida, pela construção de suas casas, para ganharem a eleição, para mudar o país, para se tornarem influenciadoras digitais na plataforma Kwai e pelo acesso aos métodos contraceptivos permanentes. Dotado de uma prática observacional radical, Delaroche, juntamente com seus parceiros, coloca-se como uma escuta dos cotidianos, o que os colocam em situações políticas do Brasil em face da construção de saberes políticos locais. Neste diálogo, mais que uma entrevista, a proposta é ouvir Quentin e sua obra, e, portanto, as falas são atravessadas por pensamentos, imagens e trechos dos filmes que tecem as paisagens nas quais a escuta e tal texto foi produzido.

PALAVRAS-CHAVE Documentário brasileiro; documentário observacional; cinema e política; cotidiano; autoria.

ABSTRACT Quentin Delaroche is a filmmaker born in France who has been creating documentaries in Brazil since 2017. Guided by political issues, his work addresses topics such as *coronelismo*, the 2018 truck drivers' strikes, and the people's struggles for livelihood, building their own homes, and becoming digital influencers on the Kwai platform. He also explores problems caused by the lack of access to permanent contraceptive methods. Quentin Delaroche, endowed with a radical observational practice, positions himself as a listener of the times, which places him in Brazil's political situations in a unique way, thereby building knowledge of utmost importance for the country. In this dialogue, more than an interview, the aim is to listen to Quentin from my perspective as a cartographer and cotidianist. Therefore, the conversation is interwoven with thoughts, images, and excerpts from films that weave the landscapes in which this text was produced.

KEYWORDS Brazilian documentary; observational documentary; film and politics; everyday life; authorship.



Figura 1. Imagem promocional de *Tijolo por tijolo* (2025). A família tenta ligar a eletricidade da casa.

Fonte: Disponibilizada pela equipe do filme.

A gente não dirige as pessoas que a gente filma. A gente nunca falou para ninguém, nem para Mayara, nem para a Cris, nem para o caminho-neiro: “assim, refaz isso” ou “ou sai daqui e entra pela porta”. A gente não, não faz isso mesmo (Quentin Delaroche).³

Nossa prática documental parte sempre da vivência dos cidadãos que filmamos. Buscamos compreender a realidade com nuance e complexidade, em vez de chegar com uma tese prévia sobre o que está certo ou errado. Trata-se de escutar quem estamos filmando, independentemente de concordarmos ou não (Quentin Delaroche).⁴

3. Trecho destacado como epígrafe por Rafael Romão.

4. Trecho destacado como epígrafe por Quentin Delaroche após revisão.

Os universos documentais abordados por Quentin Delaroche são literalmente políticos. Em uma pequena cidade de Pernambuco, Camocim de São Félix, há uma grande divisão entre duas grandes facções políticas, os azuis e os vermelhos; a cada eleição, a cidade se parte em uma grande briga de torcidas, com direito a megaeventos com micaretas. No interior do Rio de Janeiro, caminhoneiros fazem um bloqueio de estrada e por lá acampam enquanto reivindicam que Michel Temer deixe a presidência da República do Brasil e que ocorra uma intervenção militar no país. Na periferia de Recife, Cris está grávida, não tem acesso à laqueadura dentro do Sistema Único de Saúde e batalha para construir a sua casa enquanto se constrói como *influencer* na plataforma chinesa de vídeos *Kwai*. Estes são os filmes de longa-metragem documental *Camocim* (2017), *Bloqueio* (2018) e *Tijolo por tijolo* (2024), sendo os dois últimos dirigidos em dupla com Victória Álvares.⁵

5. Foi realizada uma tentativa de entrevista Victória Álvares, mas, devido ao tempo limitado para concluir o processo de transcrição, edição e submissão deste trabalho e à exibição de *Tijolo por tijolo* na França no Festival Festival de Cinéma Latino-américain de Paris (Festival CLaP), infelizmente a entrevista não foi realizada.

RUMO A OUTRAS FORMAS DE ENTREVISTAS

Às pesquisas e textos reflexivos, aqueles trabalhos que participam das circulações acadêmicas e científicas, muitas perspectivas institucionais e epistemológicas colocam a questão de suas serventias e até utilidades: “A que servem?”. O trabalho deve servir, deve estar submisso de alguma forma, quer para a própria institucionalidade da ordem do discurso (Foucault, 19996) em que tal trabalho se insere, quer para as pessoas, grupos e sociedades. Assim, sob tal perspectiva, a pesquisa requer uma finalidade associada a uma agência sobre quaisquer outras pessoas que não a que escreveu o trabalho.

Com o advento desta ordem do discurso em que vivemos, como descrita por Foucault (1996), em sua versão histórica cientificizada, o *saber-fazer* pesquisa se cristalizou em uma forma única aceitável de escrita, seja através de suas normas de escrita, seja pelas próprias normas de submissão dos periódicos acadêmicos. Outrossim, esse par mostra-se secundário diante da adoção dos manuais científicos de pesquisa como bibliografia básica e da reprodução de uma perspectiva epistemológica única como padrão introdutório nas graduações e suas disciplinas que versam sobre a metodologia de pesquisa. Isso porque tal ideia de finalidade e relevância governa a perspectiva em questão e, portanto, impõe um padrão mínimo de aceitabilidade para se adentrar a tal ordem.

Por forma única certamente não falo de algo tão limitador, mas há sim um certo padrão que confere aos textos uma pecha de asserção pressuposta, de acesso à verdade, de produção de um texto que, ao seguir essa forma

discursiva cientificamente aceita, passa a ser considerado um artigo. Caso não siga tal padrão, tal texto pode ser enquadrado em outros gêneros e seções, tais como o ensaio ou mesmo uma única “forma livre”.

Entretanto, outras escritas de investigações do mundo são possíveis e diversos campos de pesquisa vêm criando suas formas de furar a ordem dominante e, através deste “buraco”, quase que essa zona autônoma temporária (Bey, 1990), alargar as perspectivas do que é aceito como pesquisa acadêmica. Tais alargamentos das perspectivas de cientificidade da escrita são operações táticas (Certeau, 1999) realizadas de dentro da institucionalidade acadêmica, por aquelas que conseguem sobreviver e se reproduzir de dentro para fora da universidade com diferentes graus de endogenia. Alguns exemplos de tais perspectivas epistemológicas que se constituíram no Brasil recentemente são os próprios Estudos Culturais e suas mais diferentes perspectivas, como os Estudos no/do/com o Cotidiano (Alves *et al.*, 2019); ou a perspectiva dos Estudos Cartográficos (Passos *et al.*, 2014) e como emergem da área da Psicologia Social; sendo que ambos também podem ser identificados como um dos efeitos político-epistemológicos da emergência das perspectivas pós-estruturalistas na Filosofia. Nelas, a escrita acadêmica permite comportar outras formas de escrita.

A formulação dos conceitos, por exemplo, como a partir da perspectiva Deleuze-Guattariana de Filosofia como criação de conceitos (Deleuze, 1997), aparece nos Estudos nos/dos/com os Cotidianos não só na formulação do próprio nome do campo ou área, algo que já mudou diversas vezes e que diferentes pessoas ainda utilizam de diferentes formas, mas também em como seus trabalhos acadêmicos se esforçam em incorporar de forma interligada os termos considerados polos de uma binariedade, como em *saber-fazer*. Certamente, tentativas de encontrar outras escritas, ainda que de forma tímida ao se reservar ao âmbito da palavra.

Na trilha dessa perspectiva de busca por outras escritas, implementando os movimentos necessários para uma pesquisa do cotidiano (Alves *et al.*, 2019), mas em um texto do gênero “entrevista”, lido com a questão de como colocar a própria entrevista de ponta-cabeça.⁶ O próprio gênero discursivo se tornaria um personagem conceitual, uma forma de reconhecer que em uma conversa, e em uma entrevista editada, sempre se cria imagens, definidas aqui como pedaços do imaginário que se tornam ação, imaginação. A entrevista assumiria então o seu próprio caráter de não se completar, ser um espaço “entre”, por mais clichê que isso pareça. A entrevista é certamente o que estava entre as duas pessoas, a que entrevista e a que é entrevistada, nas escritas mais tradicionais, apenas com a mobilização das falas em plena transcrição e no máximo edição, mantém-se a ilusão de que há algo de qualquer revelação na fala da pessoa entrevistada. As palavras aqui escritas são as editadas do sotaque carregado e pro-

6. “Colocar de ponta-cabeça” é considerado um primeiro movimento dentro desta perspectiva epistemológica.

núncia de uma pessoa que não fala português desde que nasceu. Editadas, elas também não possuem as camadas de olhares e expressões que as acompanhavam enquanto eu fazia um comentário ou uma pergunta. A entrevista vira uma tentativa de alcançar a outra pessoa, porém sem ultrapassar a fronteira que separa um e outro. Ainda se trata da minha perspectiva sobre Quentin e seus filmes, e suas palavras podem, no máximo, tentar desconcertar o meu imaginário, ao menos enquanto eu não as edite para fora do texto. A entrevista passa a ser montada, e não apenas editada.

O presente trabalho começou com uma perspectiva de entrevista com o cineasta Quentin Delaroche. Aos poucos, influenciado pelas questões dos Estudos nos/dos/com os Cotidianos, fui atravessado por uma escrita que não permite excluir o cotidiano dela. Então, a produção de uma entrevista se torna uma montagem que precisa ir além das palavras ditas, ouvidas e editadas. A entrevista se transforma em um diálogo quando são trazidos mais elementos que constituem o universo de cada *ente*. A partir das falas de Quentin, trago cenas de seus filmes através de narrações minhas, como a menear suas falas onde encontro nos filmes alguns efeitos do que ele diz. De mim, trago as palavras e questões que me atravessaram enquanto montava tal conversa.

A escolha por tal formato de levantamento investigativo envolve também uma meta-reflexão sobre os próprios estudos fílmicos. Migliorin e Pipano (2018), em seu artigo “Para uma crítica dos filmes feitos na escola”, pensam a análise de filmes realizados em contextos educativos, aqueles feitos por estudantes em seus programas disciplinares ou de extensão. O trabalho pontua que filmes feitos na escola não podem ser analisados a partir dos produtos, apenas de suas materialidades, unicamente a partir de onde o processo educativo foi concluído e o produto audiovisual lhe resta. É necessário se aproximar dos processos de suas realizações, indicam os autores, para conseguir realizar algum tipo de análise mais justa. O mesmo penso sobre filmes que se propõem mais explicitamente próximos da realidade e da política. Os documentários, portanto, seriam cotidianos audiovisualizados, formas audiovisuais do cotidiano, e então se mostram relevantes as escolhas de como filmar, de como alcançar o palco da realidade. A materialidade fílmica não lhes basta.

As pesquisas muitas vezes se debruçam sobre a materialidade fílmica, através de uma perspectiva de se realizar uma análise fílmica. Com um maior ou menor grau de presença da subjetividade, lugar de fala ou lugar de episteme explícito da pessoa autora, transforma-se o filme em um conjunto de fatos, no sentido wittgensteiniano, e busca-se por objetos (cenas, montagens, planos, falas etc.) que possuam determinada propriedade e que, portanto, sustentem tais teses e argumentos. Por exemplo, a pessoa autora identifica uma perspectiva sobre tal filme, o que

se configura em um efeito provocado pelo filme em suas ideias e percepções. Em seguida, é articulado um conjunto teórico que lhe sirva de justificativa e embasamento para sustentar tal perspectiva da autora. Então, parte-se para a identificação de fatos, enquanto partes do filme e suas propriedades que sustentem a perspectiva em questão. Ainda, quanto mais o referido procedimento adotar as regras da cientificidade positivista, mais penetração tal trabalho terá na *institucientificidade*. O cotidiano dos filmes é geralmente deixado de fora. A análise de filmes parece ser uma forma de pesquisa acadêmica dos estudos audiovisuais que conseguiu encontrar uma brecha na ordem hegemônica da discursividade científica, algo que não aconteceu, dentre outros, com a crítica cinematográfica. Pode ser extremamente proveitoso para os estudos filmicos buscar outras formas de se debruçar sobre as obras. Entramos em diálogos com os filmes, com seus realizadores, então aqui a proposta é tentar experimentar outras formas de aproximações com os saberes de quem faz filmes, que, por sua vez, os fazem com pessoas sobre seus próprios saberes e cotidianos.

O trabalho de Quentin e sua galera fala por si só, mas é bem interessante se aproximar das lógicas operatórias, como diz Certeau (1999), do que são os gestos cotidianos de filmagem de Quentin, gestos que se esforçam para se minimizarem para alcançar as lógicas operatórias dos cotidianos de que busca se aproximar.



Figura 2. Imagem promocional de *Bloqueio* (2018). As pessoas presentes no bloqueio dos caminhoneiros fazem um culto cristão à beira da estrada.
Fonte: Disponibilizada pela equipe do filme.

COMO CONHECI QUENTIN DELAROCHE

Conheci Quentin em meio à Mostra de Cinema de Tiradentes, em 2025. Fomos apresentados como desconhecidos geralmente o são. Estava com uma amiga que já o conhecia e então fiquei ao seu lado a assistir a sua conversa com Quentin, daquele jeito descompromissado, com a atenção flutuante por não se sabe bem por onde. Em algum momento um deles citou *Camocim*, o que captou totalmente a minha atenção. Entendi naquele fragmento que Quentin dirigiu tal filme, o que me causou uma pequena comoção, típica de um fã.

Não sei bem porquê fui assistir a *Camocim* no cinema, no antigo Espaço Itaú Botafogo na cidade do Rio de Janeiro, capital, cerca de oito anos antes da referida conversa. Não é todo dia que decido ir a uma sessão paga de um documentário em um cinema de rua gentrificado. Hoje penso que a sinopse deve ter chamado a minha atenção. Talvez não houvesse outras boas opções, ou eu tenha insistido por algo nacional e a sinopse certamente deva ter se destacado. A sessão acabou por se mostrar uma enorme surpresa, com um documentário aparentemente simples, mas revelador de um certo Brasil ao mesmo tempo raso, comum, e profundo, no sentido de ser uma apresentação que não figura constantemente na mídia brasileira. *Camocim* retrata o cotidiano das eleições municipais em uma pequena cidade do Pernambuco. Ao seguir a assessora de um candidato de primeira viagem a vereador, o filme se destaca de outras produções que geralmente colocam no palco as figuras mais centrais do jogo eleitoral político, como *Gretchen, filme estrada* (2010, dir. Paschoal Samora, Eliane Brum). Ainda, os eventos da eleição se destacam por configurar certo ar de festa popular, um misto de final de campeonato de futebol, com festa religiosa e micareta. O filme me marcou como àquele que se sente sortudo por encontrar um pequeno tesouro e devo ter falado deste filme para muitas pessoas.

De volta ao encontro com o diretor, após relatar a minha admiração pelo filme, conversei com Quentin sobre ele ir até a escola em que trabalha à época para exibir *Camocim* aos estudantes. Tal ida e exibição efetivamente ocorreram. Alguns estudantes do primeiro ano do curso de técnico em Produção de Áudio e Vídeo integrado ao ensino médio se reuniram no auditório do quinto andar para assistir ao filme. Em meio aos diversos problemas que tivemos com o cabo HDMI, o que nos fez pausar e voltar do início algumas vezes até o problema se resolver, o tempo dedicado a uma roda de conversa sobre o filme teve que acontecer durante tais pausas. Assim que um problema surgia, eu puxava uma conversa entre Quentin e a turma enquanto partia para tentar resolver a questão. De cara, lembro que a questão de ele ser francês foi logo abordada. Quentin ganhou um ar de celebridade. Ao fim da exibição, para além da costumeira foto de fim de atividade, os estudantes quiseram tirar fotos individuais

com o cineasta, algo que não tinha visto ainda ali acontecer. No dia seguinte, um estudante postou um *story* no Instagram de uma foto que tirou com Quentin, com a frase: “o melhor cineasta francês que já conheci”, ou algo do tipo. Uma estudante disse admirada ao final da sessão: “eu não sabia que dava para fazer filmes assim, só observacionais”, ou algo do tipo.

RAFAEL ROMÃO Tem uma questão que a gente viu com os estudantes lá na escola, que é o fato de você ser francês. Eu não sei se isso ocorre nos outros lugares do mundo, mas para o brasileiro eu sinto que isso sempre vai ser uma questão. Durante toda a história do documentário e do filme etnográfico e do próprio cinema, é algo que vem das pessoas européias e que [está] dentro de um projeto de conhecer o mundo e muitas vezes colonizá-lo. Mas como você faz documentários populares no Brasil, com comunidades populares, acho que seria interessante poder te conhecer um pouco melhor e saber um pouco mais da sua trajetória antes de trazer os filmes.

QUENTIN DELAROCHE Eu nasci na França, em uma cidade no interior chamada Le Mans. Uma cidade pequena, com dois pais que são professores de escola pública de criança, e que não têm nada a ver com cinema. Eu já gostava de cinema, mas era algo que era distante de mim, porque morava no interior, com pais que não mexiam com cultura, eu não tinha acesso. Não sabia que profissão queria fazer, me interessava pela parte cultural, talvez do jornalismo, e aí comecei uma faculdade de comunicação. E acabei fazendo um intercâmbio no Recife em 2008, 2009. Foi aí que descobri uma prática no cinema onde tem uma galera que estava experimentando com pouco. Entendi que não precisa ser uma equipe de cinquenta pessoas e ter muito dinheiro para produzir filmes. Às vezes encontrava um colega que produzia um curta com uma câmera mini-DV, outros já tinham um pouco mais de experiência, como Gabriel Mascaro, Marcelo Pedroso, Kléber Mendonça Filho e tal, mas também começaram a fazer filmes com poucos recursos. Foi ali que entendi que é possível fazer cinema fora do modelo da indústria. Uma ideia de um cinema mais tangível para mim. Aí voltei para a França e comecei o mestrado e fiz uma dissertação sobre o cinema pernambucano. Já era para mim uma referência. E aí, quando voltei para morar no Brasil, que foi no Rio, em 2013, eu acho que eu demorei muito para começar a filmar no Brasil. Ainda fiz dois filmes na França, estava terminando um filme na França, mas acho que demorei para chegar a filmar porque acho que não me sentia legítimo no começo, justamente por ser uma pessoa vinda de fora. E eu não queria fazer filmes com um olhar estrangeiro e superficial sobre a realidade. Eu sinto que muitas vezes, quando a gente não mora no lugar, quando não conhece bem, a gente vai repetindo clichês. A gente vai em busca do que a gente já espera. E eu não queria isso. Então eu demorei alguns anos para começar a filmar aqui. E aí em 2016, eu filmei *Camocim*.

(...) Quando conheço alguém na rua, a primeira coisa que vai acontecer é perguntarem “você é de onde” e tal. Mas a partir do momento que eu vou conhecendo mais uma pessoa e o personagem que eu vou acompanhando e tal, acho que se cria outra relação e às vezes até esquece que eu sou francês. É uma relação que vai se estabelecendo. E eu acho que, por exemplo, que um filme como *Camocim*, eu acho que tem uma distância muito grande, acho que um cineasta recifense, chegando na cidade de Camocim, seria um estrangeiro também, no sentido não de país, mas de cultura. Uma cultura diferente, sabe?

7. Aqui, abruptamente, introduzimos o modo de escrita típico dos roteiros audiovisuais, como para tentar interromper o fluxo das palavras e trazer aqui algo dos filmes.

CAMOCIM. SALA DA SEDE ELEITORAL. FIM DE TARDE. INT - DIA.⁷

Em uma sala de estar que aparenta ser comum, sem muitos adornos, sem nem mesmo vermos como é todo o espaço, a câmera está no meio de um grupo de pessoas que até aquele momento do filme estavam trabalhando juntas para fazer um vídeo eleitoral de um deles. Sei que estão no fim de um dia de trabalho, o que a montagem e suas roupas me parecem indicar. Estamos ainda no início do filme, talvez no fim de um primeiro ato introdutório. Pela primeira vez, vejo a personalidade de Mayara se sobrepor às dos outros. Ela dá um esporro no candidato a vereador, que visivelmente está constrangido. Ela fala que não está de brincadeira, que participar de uma eleição não é uma brincadeira, para que não desperdicem o tempo dela. E que ela odeia perder.



Figura 3. Imagem promocional de *Camocim* (2017). A luta entre os grupos políticos, os azuis e os vermelhos. Fonte: Disponibilizada pela equipe do filme.

ROMÃO De uma cidade fragmentada em duas, Camocim de São Félix, com uma institucionalidade plenamente estabelecida e delineada, você vai se colocar ali para acompanhar Mayara como cabo eleitoral de um candidato a vereador. Já em *Bloqueio* você vai para uma ebulição interna de um único movimento que não só está fragmentado do país, como busca uma fragmentação e uma nova institucionalidade. E depois você vai para o núcleo familiar e para as questões individuais em *Tijolo por tijolo*, tocando inclusive na questão do direito reprodutivo. Então os seus filmes têm uma relação com a política no espaço público e aí agora é uma entrada no universo individual. O que esses filmes alimentam em você no que toca uma certa perspectiva própria da concretude da política cotidiana brasileira?

DELAROCHE Eu acho que, para mim, o objetivo do cinema é documentar uma época. Fazer cinema para que daqui a cinquenta anos a gente entenda qual é a situação hoje. Documentar hoje para hoje, mas também para o futuro. E acho que a minha forma e a nossa forma, com Victória, com quem eu estou fazendo os filmes, é de enxergar um pouco a sociedade, tentar retratar a sociedade a partir da base da sociedade e sempre com a leitura política da sociedade, mas a partir das pessoas que vivem na base da sociedade, na pirâmide social. Acho que muitas vezes se pensa a política a partir das instituições, sabe? O Congresso, os presidentes. O que nos interessa é como a política se dá na vida de cidadãos comuns no dia a dia. E aí eu acho que isso está muito presente nesses três filmes. Em cada um de forma diferente.

Em *Camocim* a gente tem uma cidade dividida em duas, e no meio dessa cidade tem um grupo de jovens idealistas que tentam mudar, querem mudar a vida, mudar o mundo deles através das instituições. Então, com essa campanha política e com a figura de Mayara, a figura central, que tenta mudar a cidade dela e que acredita que, através da política institucional, vai conseguir. Aí, à frente um sistema clientelista e corrompido, onde é difícil, enfim. E aí tem um embate entre os ideais e a realidades.

Em *Bloqueio*, é uma situação diferente. Foi um filme que a gente filmou cinco meses antes da eleição de Bolsonaro, em maio de 2018. Estava acontecendo essa greve dos caminhoneiros já há alguns dias e a gente percebeu que tinha dois discursos fortes que estavam acontecendo. De um lado tinha a mídia com a Rede Globo e o helicóptero da Globo que filmava de cima as filas quilométricas nos postos de gasolina e os bloqueios. Em uma certa distância com esses trabalhadores. Por outro lado, nas redes sociais, tinha toda a bolha, da qual faço parte, de esquerda, que estava meio que desdenhando, criticando esse movimento que pedia intervenção militar, que seria massa de manobra e que era uma forma de recriminar esse movimento. Mas a gente não conseguia ouvir o que

é esse movimento. Quem são essas pessoas? O que eles queriam? Então a gente pegou uma câmera, alugou um carro, pegou a nossa câmara e foi filmar em três dias. E aí a ideia não era nem fazer um filme, era tentar registrar. Era o impulso realmente de tentar documentar. A gente não sabia o que ia acontecer, não sabia se ia desencadear uma série de greves e o país ia parar e até ocorrer uma mudança de poder, sabe? A gente não sabia. A gente foi para começar a documentar o momento histórico que a gente estava vivendo.

A gente voltou para casa, começou a olhar o material e, com as nove horas de material que a gente filmou em três dias, a gente entendeu que tinha um filme. E aí a gente montou esse filme em duas, três semanas e era logo na inscrição do Festival de Brasília. E ele entrou na competição do Festival. O filme estreou em setembro de 2018, duas semanas antes do primeiro turno da eleição de 2018. Na época em que a gente filmou, Bolsonaro era um nome ali, mas não era nem candidato. E aí a gente percebeu que naquele bloqueio de caminhoneiros que a gente filmou, tinha todos os ingredientes da campanha de Bolsonaro. E aí a gente mostrou esse filme em Brasília, foi uma sessão doida, porque eram umas mil pessoas assistindo a esse filme, na véspera da eleição, numa eleição onde naquele momento Bolsonaro estava liderando. A galera ficou rindo, tirando onda ou com raiva, foi uma sessão muito louca. Teve umas pessoas que não gostaram do filme porque disseram que o filme dava palco para discursos intervencionistas e tal. Depois que o filme continuou a carreira dele, muitas pessoas que não tinham gostado entenderam que era um filme que, na verdade, era um pouco premonitório. Porque tinha todos ingredientes da campanha de Bolsonaro. A gente tinha ali um certo saudosismo do militarismo, com esse desejo de intervenção militar, a gente tinha a onipresença da igreja evangélica, a gente tinha o universo digital tomando cada vez mais espaço com essas fake news que a gente vê ao longo do filme, a gente tinha uma incapacidade da esquerda dialogar com essa classe trabalhadora, tinha um abismo entre a esquerda e essa classe trabalhadora. É um condensado, na verdade, do que ia ser o Bolsonarismo. Então é isso, mas pra gente, a nossa prática documental parte sempre da vivência dos cidadãos que filmamos. Buscamos compreender a realidade com nuance e complexidade, em vez de chegar com uma tese prévia sobre o que está certo ou errado. Trata-se de escutar quem estamos filmando, independentemente de concordarmos ou não. É sobre trazer a complexidade, mas sempre a partir das pessoas.

ROMÃO Você já me falou de um certo desejo de encontro, de partir de um cotidiano, de começar sem uma tese, mas de ir lá e descobrir efetivamente o que se mostra naquela situação, perante aquilo. E aí em *Camocim* você dirige sozinho e depois os outros dois filmes você dirige com a Victória Álvares. Você consegue talvez falar um pouco sobre os saberes que você constrói em *Camocim* e como você entende ali o que é fazer um documentário dessa forma para você? O que você descobre, o que você consolida ou o que você abandona? E depois, quando vem a Victória, o que muda?

DELAROCHE Acho que a gente vai sempre aprendendo das experiências práticas que a gente tiver. A minha prática cinematográfica é muito intuitiva, é muito artesanal. Ela vem muito do fazer antes do pensar, talvez. Não é que eu não pense assim, mas acho que ela vem muito por intuição. Eu vou ao longo do processo, sempre pensando em hipóteses do que seria um filme, do que me interessa nessa realidade. Por exemplo, em *Camocim*, a minha ideia inicial era sobre como representar a herança do coronelismo no interior de Pernambuco. A primeira ideia era sobre uma usina de cana de açúcar. Aí fui para fazer pesquisa numa usina numa cidade. Aí descobri essa loucura dessas campanhas eleitorais. Tem alguma coisa para fazer com isso. E aí eu vou descobrindo e encontrando personagens. E acho que é algo que encontro na pesquisa de campo, na pesquisa de personagem, de história, que eu vou constituindo um pouco o filme. Ao mesmo tempo, as coisas podem mudar em qualquer momento. Para mim, fazer filmes, documentários, é meio que recalculando a rota o tempo todo. Os filmes que eu faço não são para impor uma tese, impor um pensamento. Não são filmes sobre o que eu penso. São também, mas o que eu penso a partir do encontro que eu faço. E eu acho que a força dos filmes da gente está um pouco nesse lugar de não querer impor. Então, por exemplo, a força de *Bloqueio*, tem uma forma de como se relacionar com as pessoas, tem uma forma que eu vou a cada filme aperfeiçoando, mesmo se cada relação é diferente com cada personagem. Eu acho que tem uma relação com a técnica também. A gente filma com uma equipe muito pequena. *Camocim* eu filmo sozinho com um operador de som, Nicolau Domingues. Eu fico mesmo sozinho, com o operador de som Nicolau, que fez também o som, a trilha, um grande parceiro com a gente. Aí, durante a filmagem somos nós dois e tem sequências também que eu filmo sozinho também. Em *Camocim* nem tanto, mas em *Bloqueio* e em *Tijolo por tijolo* sim. E aí acho que vou aprimorando a técnica e a forma que eu tenho para apresentar o que eu tô afim, as cenas que eu quero representar. Victória participou também de *Camocim*. A partir das pesquisas, ela acompanhou todo o processo como diretora-assistente, mas em *Bloqueio* a gente dirige junto e eu acho que a gente é muito complementar, porque a gente tem trajetórias diferentes e temperamentos diferentes. Vic vem mais do jornalismo, ela trabalhou com jornalismo durante anos. E acho que ela vai chegando, de cara vai fazer amizade com todo mundo. Eu sou um pouco mais devagar, eu espero as pessoas chegarem em mim. E aí, na forma de contar a história, de representar, eu acho que é muito complementar. A forma que a gente troca, na forma que a gente vai se relacionar com as pessoas, que não se dá da mesma forma com as mesmas pessoas.

TIJOLO POR TIJOLO (2025). CASA EM CONSTRUÇÃO. EXT. – DIA.

O filho de Cris está com um celular na mão e anda pela construção pela metade. Ele filma cada canto enquanto fala sobre a casa. Ele chega até o topo da escada, no segundo andar da casa. Não há laje, nem telhas, reboco ou pisos. Ele para em um dos cômodos e o apresenta a nós, no caso a quem filma. Diz que é seu quarto. Anda mais um pouco e chega em outro cômodo. Ali, naquele lugar em construção, inabitável por enquanto, ele diz algo como: “Aqui é o quarto dos meus pais, olha que lindo!”.

ROMÃO Você prefere surfar em um movimento mais espontâneo, pegando carona no que acontece, ou você tenta fabricar algo através da introjeção de alguma linha mais intensa.

DELAROCHE Eu não sei se diria surfar, porque não é. De fato, a gente faz documentários de observação. Até agora, esses três filmes têm muita coisa de observação, então a gente vai acompanhando, mas surfar, assim, parece que a gente está se aproveitando, e eu acho que não é isso.

ROMÃO Na verdade, é mais pegar a onda, acompanhar a onda que tá rolando. Não é tanto surfar por cima, mas mais por dentro. Às vezes é inclusive a onda te dar um caldo. A onda te derruba, a onda é mais forte do que você pra você acompanhar. Você nunca vai conseguir acompanhar ela, você vai tentar surfar e não vai conseguir. É um termo bem deleuziano, que é pegar o ônibus também. Seria acompanhar uma onda.

DELAROCHE Eu acho que isso é, mas num primeiro momento. E talvez pela minha trajetória também, a primeira pergunta, se o fato de ser francês, de falar e tal, eu vou pisar ligeiro. E também porque, por exemplo, eu trabalhei um pouco pra TV francesa durante alguns anos, quando morava no Rio. E aí a coisa que mais me incomodava quando eu trabalhava para a TV é a relação que a gente estabelecia com os personagens, que é quase inexistente. A gente chega lá e rapidinho tem que filmar e vai-se embora e tal. E aí pra mim eu sempre ficava incomodado. Assim, você entra na casa, a pessoa começa a filmar, é meia-hora, já vai embora porque tem outra entrevista em outro canto. E porque é isso, o ritmo, a temporalidade do jornalismo. Então não tinha tempo de criar um laço, passar a tarde tomando café e depois a gente começar a filmar. Tinha que filmar logo. Mas me incomodava muito assim de chegar, uma sensação um pouco de vampiro, sabe, chega e vai sugando.

ROMÃO Um extrativismo.

DELAROCHE Sim, extrativismo. É exatamente o oposto do que eu quero fazer com os meus filmes, com como eu quero me relacionar. Eu acho que Vic tem uma forma de conseguir estabelecer um vínculo de amizade em muito pouco tempo. E acho que eu preciso de tempo. Eu vou deixar as pessoas virem. Tem algo que... eu vou esperar ser aceito, eu não vou pegar a câmera. Pra filmar *Camocim*, aluguei um lugar e passei um ano e meio fazendo pesquisa e indo e voltando para a cidade. As pessoas me conheciam. Eu encontrei várias pessoas, lideranças, o cara do bar etc.. Eu aluguei um apartamento no centro da cidade, durante dois meses e eu fiquei lá, muitas vezes sem filmar, conhecendo as pessoas. Aí depois veio o *Bloqueio*, que surge, não é que vem do nada, ele surge. Para mim, eu estava um pouco na mesma, eu preciso de tempo.

Então a gente chega no bloqueio dos caminhoneiros, a gente tava com a câmera, mas por mim, eu ficava alguns dias conversando com os caminhoneiros, com um, com outro, pra ser aceito e tal. Mas não, “a gente vai filmar agora porque é agora que está acontecendo” e Vic com a destreza de se relacionar com eles. E num momento, que é um lugar delicado, porque os caminhoneiros eram muito desconfiados com jornalistas ou qualquer pessoa que vinha registrar a manifestação. Tem uma cena no filme em que a Globo é xingada: “Globo lixo”. Então era muito delicado pra chegar. Mas eu acho que a gente chegou sem mentir, sem dizer que a gente era de esquerda e com bandeira e tal, mas sem mentir também.

A gente tava ali pra representar um momento histórico. Ponto. E pra eles é interessante. Para os caminheiros, o movimento que eles estavam fazendo ia “salvar o Brasil” com a ajuda do exército e tal. Aí quando a gente chegou dizendo que éramos cineastas independentes e que estávamos ali para registrar esse momento histórico, eles abriram as portas. Nem todo mundo queria estar, mas a gente conseguiu. Vic foi falar com o Marcos, que era um pouco o responsável. Era um movimento muito horizontal, mas tinha Marcos que era um pouco uma liderança e tal. E aí, a partir do momento em que a gente passa por ele, ele abre a porta para os outros. É nisso que eu acho que é importante.

Ao mesmo tempo, pela minha característica de esperar um pouco, de estar mais em observação. Isso é uma força na hora de filmar, porque eu estou aqui e faz dois meses, as pessoas não me esquecem. Não é “esquece a câmera”, não tem como esquecer a câmera, mas a minha relação com tudo vai naturalmente. As pessoas vão se deixando filmar. Eu vou chegar devagar e aí vou dançando com eles, assim, sem impor a minha presença. As pessoas vão vivendo e assim convivendo comigo, sabe? E acho que nisso eu tenho algo muito complementar com Victória.



Figura 4. Imagem promocional de *Bloqueio*. Uma faixa pede pela intervenção militar enquanto os caminhoneiros mantêm a estrada bloqueada.
Fonte: Disponibilizada pela equipe do filme.

ROMÃO Eu acho que talvez isso seja mais difícil em *Bloqueio*, mas talvez tenha acontecido uma... talvez mais no *Tijolo por tijolo*, que é o quanto essas pessoas documentadas passam a participar do planejamento, da filmagem, da execução e da decisão daquela cena. De alguma forma, então, isso chega a acontecer? Em algum momento dessas pessoas, elas passam a compartilhar o que elas gostariam de fazer e elas começam a trazer ideias também? Você acata o que elas trazem inicialmente, ou você vai negociando, como você lida com isso?

DELAROCHE A gente não dirige as pessoas que a gente filma. A gente nunca falou para ninguém: nem para Mayara, nem para a Cris, nem para o caminhoneiro: “assim, refaz isso” ou “ou sai daqui e entra pela porta”. A gente não, não faz isso mesmo. A gente se vira pra filmar as ações das pessoas como vai acontecendo. Então por isso que demora tempo, não é? Às vezes não dá certo. Às vezes acontece uma coisa maravilhosa. Então pegamos a câmera e pronto, perdeu, perdeu. Fazer porquê? Porque acho que vai mudando um pouco a relação que a gente vai estabelecendo com as pessoas. Se a gente começa a encenar certas coisas, e eu vejo isso em outros filmes, pois eu trabalho como montador, eu acho que a pessoa vai começar a atuar pra câmera. Vai se estabelecer outra relação com os personagens. É outra linguagem, outra relação. Eu acho que a gente tem muita transparência sobre os desejos da gente e qual é o filme que a gente imagina. Ao longo do processo, a gente vai compartilhando as coisas, vai compartilhando inclusive as dúvidas. A gente vai estabelecendo uma relação de confiança com as pessoas que a gente vai filmando. E aí com isso a gente vai, não é negociando, mas é, por exemplo, no caso do *Tijolo por tijolo*, a gente filma várias coisas na vida de Cris, que é de reconstruir a casa. Então, tem todas as etapas da casa pra saber o que vai acontecer, como é que eles vão construir e tal. E a gente precisa estar sempre em contato. Então o fato de ter a relação com eles faz com que: “oh, hoje vai chegar um tijolo, então a gente vai combinando”. Inclusive tem uma cena no filme que é ela contar que já botou as telhas e “você não veio filmar, perdeu”, não sei o quê, ela fica rindo assim. E aí foi o dia que ela não avisou pra gente. Acontece também. Aí é isso aí, a gente falou dias e dias “quando for botar a telha, avisa pra gente”. Aí chegou a telha, botaram. Quando você filma uma pessoa durante dois anos, você vai perder coisas. E tudo bem, paciência. A gente vai conversando com as pessoas menos sobre o filme em si, mais sobre o que vai acontecer na vida delas e o que a gente pode acompanhar. Nenhum dos dois personagens que a gente já acompanhou participa do roteiro ou da fase de montagem, porque acho que seria outra relação que a gente estabeleceria. Não é que isso seria impossível. Em outros projetos pode ser que seja necessário que a gente inclua mais a pessoa que estamos filmando. Mas até agora acho que foi melhor que no filme acontecesse as coisas dessa forma.



Figura 5. Imagem promocional de *Tijolo por tijolo*. O casal vai até o hospital fazer um exame pré-natal.

Fonte: Disponibilizada pela equipe do filme.

ROMÃO E como você lida com fazer perguntas?

DELAROCHE Quando a gente filma, não fazemos perguntas. Agora pode acontecer que as pessoas que a gente filma interpelem a gente. E aí faz parte. Fazemos parte do processo e não vamos esconder isso. Meu processo não vai esconder isso. Por exemplo, tem uma cena em *Bloqueio*, e tem um caminhoneiro mais pro final que está sendo abordado por dois militares e aí ele vira pra mim e diz “Não, mas você viu que abuso, não sei o quê e tal, tratam a gente como bandido” e tal. E aí, como ele estabeleceu essa relação comigo, eu me permitia responder e questionar pra ele. Nem lembro o que é exatamente a pergunta. Faz muito tempo que não vejo esse filme, mas eu faço uma pergunta pra ele. E aí tem uma pequena interação, mas acho que não parte de mim. É sempre dele. Agora a pergunta fora da filmagem, a gente troca perguntas, porque é amizade, é uma coisa muito mais natural. Inclusive, acho que isso é uma coisa essencial na nossa prática, o tempo que a gente passa sem a câmera com as pessoas. Acho que para chegar nesse nível de intimidade que a gente tem com Cris, por exemplo, sua família em *Tijolo por tijolo*, e também

em *Camocim*, com Mayara, essas cenas dentro de casa com Cris e a mãe dela, fala do filho que está encarcerado e tal, pra ter esse nível de intimidade, não é algo fácil, sabe? Se eu tivesse chegado e filmado não teria acontecido isso, sabe? Não com essa naturalidade. Então a gente passa muito tempo sem filmar. E pra gente é essencial. O que vai acontecer na tela, no filme, depende muito da relação que a gente tem com as pessoas. O nível de confiança, a forma como eles vão confiar na gente. Então acho que isso sobre as perguntas assim é muito mais fora da filmagem.

ROMÃO E quando você está no meio de uma multidão, é a mesma questão? Vocês se colocam muito mais em uma posição de serem interpelados pelo que acontece ou vocês também procuram pessoas, conversam um pouco com elas e aí então ligam a câmera?

DELAROCHE Em *Camocim*, que tem muitas cenas de multidão. Eu morava na cidade naquele momento e era “o francês que filmava”, todo mundo sabia quem eu era. Inclusive, às vezes a galera me chamava no palco e queria me puxar para que apoiasse um dos lados políticos. Eu era um personagem dentro dessa cidade, então as pessoas sabiam quem eu era. Em *Bloqueio* também. No começo a gente teve que negociar um pouco, mas depois a gente dormiu lá. A gente chegou de carro, então a gente não tinha nenhum lugar. A gente dormiu em cima de um papelão, dentro de um caminhão, sabe? Tipo, a gente tomava banho com a galera, naquele momento a gente fazia parte do cotidiano das pessoas. Então acho que, continuando com a pergunta anterior, essa convivência com as pessoas sem a câmera era essencial para a gente ser aceito e na multidão não parecer um intruso. Fazer parte dessa paisagem.

Assim, por exemplo, na cena na sequência final de *Bloqueio*, que eles vão cantando o hino nacional e tal, eu tinha a sensação de que Marcos, um líder assim, ia ser um pouco um protagonista. Então eu fui buscando ele, tem um zoom em algum momento, ele estava cantando e tal. Mas acabou que no filme não virou tão protagonista. É uma pessoa que se destaca mais, mas não é protagonista. É sobre sentir e estar atento. Eu amo filmar a ação, sabe? Você tem que estar super alerta, você tem que estar lá. Eu gosto de estar no meio e estar no meio de uma ação. Esse pessoal está em movimento. Quando as pessoas estão vivendo, às vezes também não ligam para a câmera. Aqueles caminhoneiros em *Bloqueio*, eles estão preocupados com salvar o Brasil, segundo eles. Quando eles estão brigando com a Polícia [Rodoviária] Federal, que vem dizendo que vai ter multa, que vai multar os caminhões, que estão parados e tal, estão preocupados com a multa deles. Não estão preocupado se eu estou filmando. A partir do momento que a gente conseguiu estabelecer uma relação de confiança, de respeito, de escuta com as pessoas, as pessoas vivem a vida delas, sabe? E em todo processo tem pessoas que não querem aparecer. E com todo o direito.

E dá para sentir isso também. Uma pessoa que não quer ser filmada às vezes não precisa dizer que não quer ser filmada. Ela se esconde, e aí a gente respeita esse desejo, a gente não insiste. Não sou documentarista investigativo que vai fazer uma câmera escondida pra tentar filmar de todo jeito. Eu filmo pessoas que estão cientes que estão sendo gravadas e que estão querendo aparecer.

ROMÃO A sua tática é se misturar com a galera. Isso é muito interessante e eu fico pensando muito num certo contraste disso com aquela professora Bárbara em *Bloqueio*, em que ela já chega ali de outra forma. Então eu fico pensando na postura dela como uma metáfora de uma forma de se fazer documentário, forma da qual você tenta se afastar, embora seja superinteressante também acompanhar a forma como ela está interpelando aquelas pessoas.

BLOQUEIO (2018) – BEIRA DE ESTRADA – DIA – EXTERNA

No meio da multidão, surge uma mulher grávida com uma camiseta vermelha. Ela está junto de um rapaz, também de camisa vermelha, na qual está os dizeres “Fora Temer”. A câmera se posiciona em um plano conjunto que coloca a mulher e um caminhoneiro de perfis, um de frente ao outro, em confronto. A mulher é Bárbara, e se apresenta como professora e sindicalista. As pessoas de vermelho e os caminhoneiros começam a conversar sobre a ditadura, falam que naquela época não havia o direito de protestar. Ao fundo toca *Fio de Cabelo*, de Chitãozinho e Xororó, em música diegética e passa uma charrete, com um cavalo, uma mulher sentada na charrete com uma caixa d’água atrás dela. O caminhoneiro responde que seu pai viveu na ditadura e que diz que não tinha “essa bagunça” e que quem sofria na ditadura era vagabundo, “que vagabundo que sofria na ditadura, o homem de bem não”. No meio da conversa, com ânimos exaltados, falam sobre o PSOL, que seria um partido que quer liberar bandidos da prisão. Bárbara pergunta pelo nome de um outro caminhoneiro, que responde que “não importa, caminhoneiro brasileiro”. Bárbara pergunta para o caminhoneiro sobre o quê eles reivindicam. Ele começa a listar as reivindicações: “diminuição do preço dos combustíveis”, e ela responde que concorda com essa reivindicação; “redução de pedágios se o caminhão não está cheio”, ela responde que concorda; “preço de frete mínimo para caminhoneiros”, ela diz que apoia. Ela fala “quero anotar isso tudo para postar depois no Facebook”. Então começam a falar sobre a reivindicação de intervenção militar. Ela fala: “essa não é a pauta de vocês”. Ele responde: “mas é o nosso socorro”.

DELAROCHE Com certeza. E concordo. Como eu falei, para mim, o fato de filmar é mais um ato de escuta, de tentar entender a complexidade do outro do que de proselitismo. É mais um lugar de escutar do que de afirmar. Aí depois, com a montagem, a gente vai afirmando coisas. Mas trazendo essa complexidade, mas sempre a partir do que a gente viu. Eu amo esse momento, porque é um condensado do abismo que existia naquele momento, e que acho que continua existindo um pouco, mas entre a esquerda da qual faço parte, e que não consegue dialogar com uma parte da classe trabalhadora e por vários motivos e que não são exatamente culpa da esquerda também. É mais porque a extrema direita está ganhando cada vez mais força no mundo, aí são várias variantes, mas é o fato. E aí nesse momento, a professora Bárbara e alguns amigos dela, do PSOL, Bárbara, grávida, chega no bloqueio de caminhoneiros, no oitavo, nono dia da greve dos caminhoneiros, pra tentar convencê-los de que não faz sentido pedir intervenção militar, que ditadura não é uma coisa legal, mas num momento em que o diálogo é impossível assim. E apesar de concordar com as ideias dela, a gente estava alí com um propósito diferente. Teve um caminhoneiro ou outro que insinuou que a gente estava com esses militantes do PSOL e fizemos questão de dizer que a gente não tava junto, que a gente tava aqui pra testemunhar.

ROMÃO E vocês mantêm um plano bem horizontal, assim, tipo bem eles de perfil assim, meio equilibrado.

DELAROCHE E aí eu acho que ela tá no papel dela. Ela é uma militante, ela é sindicalista, é uma professora, ela é maravilhosa. Depois, a gente conheceu ela e tal, porque no momento da filmagem não trocamos nenhuma ideia. O que aparece no filme é tudo que foi filmado basicamente. A gente não foi trocar ideia depois, a gente foi só pegar o contato de alguém pra depois poder comunicar quando o filme for estrear. Mas acho que ela estava no papel dela sim, e acho que é importante que a gente tenha testemunhado esse embate assim.

ROMÃO A abordagem dela é bem interessante também, né? Tem uma tensão e uma agressividade mútua. Quando falam, dá pra sentir que aquela tensão pode ser cortada com uma faca. E aí personagens como Bárbara, como outras pessoas, você conseguiu exibir o filme para elas?

DELAROCHE A gente foi mostrar o filme para Marcos antes do filme estrear. No festival de Brasília, as pessoas riam dos discursos dos caminhoneiros, mas quando a gente mostrou o filme para Marcos, ele ria do discurso de Bárbara. Ele ficou muito orgulhoso com o filme. A gente entrou em contato também com outros caminhoneiros para pegar autorização. Como durante a filmagem só estávamos eu e Victoria, não tinha um produtor que ia atrás pedindo autorização de imagens. Depois a gente teve que se virar para ir atrás e pedir essas autorizações. Então foi

um trabalho para ir atrás de todos os caminhoneiros que aparecem no filme. E aí a gente entrou nos grupos de whatsapp de caminhoneiros, já estávamos em alguns, e todos queriam ver o filme. A galera amou. No Instagram, no Facebook e tal a galera comentando direto: “Olha a gente!”. Aí de vez em quando tinha uma ameaça de ter outra greve dos caminhoneiros e eles falavam: “Se preparem que vem Bloqueio 2!”. A galera amou e acho que faz sentido porque justamente a gente não estava ali para julgá-los, ou criminalizá-los. A gente estava ali para mostrar uma complexidade. E, ao mesmo tempo, a curva dramática do filme para mim é muito clara: um grupo de caminhoneiros pede uma intervenção militar. Os militares chegam e derrubam eles. Talvez se o exército não tivesse chegado, a gente não teria feito esse filme.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Nilda; ANDRADE, Nívea; CALDAS, Alessandra Nunes. “Os movimentos necessários às pesquisas com os cotidianos – após muitas ‘conversas’ acerca deles”. In: OLIVEIRA *et al.* *Estudos do cotidiano, currículo e formação docente: questões metodológicas, políticas e epistemológicas*. Curitiba: Editora CRV, 2019. p. 19-45.
- BEY, Hakim. *TAZ: Zona autônoma temporária*. Tradução Patrícia Decia e Renato Resende. Livros da Revolta, 1990.
- CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes. 1999.
- DELEUZE, Gilles. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso – aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Editora Loyola, 1996.
- MIGLIORIN, Cezar; PIPANO, Isaac. “Para uma crítica dos filmes feitos na escola”. In: *Cinema de brincar*. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2018. p. 59-70.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana (orgs.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2014, 207p.
- SEPÚLVEDA, Denize; ALMEIDA, Adriana de. “Algumas experiências tecidas com as pesquisas nos/dos/com os cotidianos das escolas”. *Momento*, Porto Alegre: FURG, v. 25, n. 1, jan.-jul. 2016, p. 155-186.
- VICTORIO FILHO, Aldo. “Pesquisar o cotidiano é criar metodologias”. *Educação e Sociedade*, Campinas: UNICAMP, v. 28, n. 98, jan.-abr. 2007, p. 97-119.

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(IS)

Tainá Xavier

ASSISTENTES EDITORIAIS

Pedro Pone

Renata Massini Hein

DADOS EDITORIAIS

Recebido em 27/04/2025

Aprovado em 15/07/2025



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY).

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.