

**FIGURAS DO ANÔNIMO EM EDUARDO COUTINHO:
trânsitos entre cinema e arte ¹**
**ANONYMOUS FIGURES IN EDUARDO COUTINHO:
passages between cinema and art**

Pedro Caetano Eboli Nogueira ²

Resumo: Este artigo busca pensar os vínculos do cinema de Eduardo Coutinho com a arte, deslocando o foco das leituras baseadas na intermedialidade. Embora reconheça os atravessamentos de sua obra por outras linguagens artísticas, o texto foca em analisar as operações que estruturam os filmes do diretor, para nelas encontrar relações com o campo da arte. Acorada no pensamento de Jacques Rancière, a análise mobiliza o método da igualdade para demonstrar que a figura do anônimo, central ao regime estético de identificação da arte, não constitui apenas uma recorrência temática, mas o cerne das operações poéticas de Coutinho. Ao revisitar sua trajetória e examinar procedimentos de filmagem e montagem, o artigo evidencia como seus filmes desorganizam hierarquias entre temas e sujeitos, bem como relações estáveis entre palavras e coisas, o comum e o singular, causas e consequências etc. Argumenta-se que a poética do diretor se insere em uma genealogia estética que precede a invenção do cinema.

Palavras-Chave: Eduardo Coutinho. Documentário. Intermedialidade.

Abstract: This paper examines the relationship between Eduardo Coutinho's cinema and the field of art by shifting the focus away from intermediality-based approaches. While acknowledging the presence of other artistic languages in his work, the analysis concentrates on the operations that structure his films in order to identify their connections with art. Grounded in Jacques Rancière's thought, the paper mobilizes the method of equality to argue that the figure of the anonymous, central to the aesthetic regime of art, is not merely a recurring theme but the core of Coutinho's poetic operations. By revisiting the filmmaker's trajectory and examining procedures of filming and editing, the paper shows how his films disrupt hierarchies between themes and subjects, as well as stable relations between words and things, the common and the singular, and causes and consequences. It concludes by situating Coutinho's poetics within an aesthetic genealogy that predates the invention of cinema.

Keywords: Eduardo Coutinho. Documentary. Intermediality.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação, Arte e Tecnologias da Imagem. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

² Pesquisador de pós-doutorado do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp, com bolsa FAPESP (processo nº 2024/07416-2), doutor em Artes e Design pela PUC-Rio, pceboli@gmail.com.

1. Introdução

O presente estudo analisa algumas das operações privilegiadas pelo cinema de Eduardo Coutinho, propondo um deslocamento teórico-metodológico em relação às leituras que situam sua obra no campo da *intermedialidade*. Sem questionar a relevância dessa abordagem, o texto busca estabelecer uma série de diálogos com o pensamento de Jacques Rancière para sugerir outras afinidades das práticas do diretor brasileiro com o campo da arte. Estabelecendo interlocução com comentadores do cinema de Coutinho, ao lado de entrevistas em que o diretor explicita seus modos operativos, verificamos a hipótese, aventada pelo filósofo francês, segundo a qual o cinema pertenceria ao *regime estético de identificação da arte*³. Com este intuito, mobilizamos o *método da igualdade*, formulado pelo filósofo, como operador analítico capaz de evidenciar afinidades imanentes entre práticas cinematográficas e artísticas, de modo a aprofundar a ideia de contaminação entre meios.

Apresentamos brevemente a trajetória do diretor brasileiro, analisando algumas das interpretações de seus filmes com base no conceito de *intermedialidade*, onde são destacadas suas fricções com as linguagens do teatro, a televisão, a música e o vídeo. Ao contrário de identificar uma eventual apropriação de elementos oriundos das outras artes, o texto sugere relações imanentes da obra de Coutinho com o *regime estético*. Com este intuito, observamos algumas das operações que o diretor coloca em marcha nos âmbitos da filmagem e da montagem, especialmente no que concerne aos seus modos de organizar o tempo, de colocar em cena os *anônimos* e de relacionar as partes e o todo. O artigo demonstra como o cineasta suspende uma série de hierarquias narrativas, recusando um conjunto de lógicas próprio à *representação clássica* e convocando a figura de um *espectador-montador*, apto a estabelecer comparações, deslocamentos e interpretações. Assim, propomos uma genealogia da poética de Coutinho que precede a própria invenção do cinema, tangenciando a literatura e a pintura.

³ Jacques Rancière assevera que “a arte existe apenas na medida em que é enquadrada por regimes de identificação que nos permitem conferir especificidade à suas práticas e associá-las a diferentes modos de percepção e afeto e a diferentes padrões de inteligibilidade” (RANCIÈRE, 2011, p. 3). Ele aponta a constituição de três regimes distintos, ocorrida em momentos históricos diferentes, que regem a fruição e a possibilidade de identificação da arte enquanto tal. Eles podem ser listados de acordo com a ordem cronológica de sua aparição, não obstante sejam dotados de um caráter anacrônico, que faz com que transcendam os momentos em que emergiram. Trata-se dos regimes *ético*, *representativo* e *estético*. Cada um deles é provido de lógicas específicas e as experiências sensíveis em que estão engajados diferem radicalmente.

A trajetória artística de Eduardo Coutinho se inicia no princípio da década de 1960, quando desenvolve um cinema ficcional engajado em temas nacionais e populares, alinhado com certa produção artística de esquerda daquela época no Brasil. Contudo, a instauração da Ditadura Militar no Brasil, em 1964, impossibilita a finalização de *Cabra marcado para morrer*, primeiro longa-metragem ficcional do diretor, e dificulta sua atuação como cineasta. Na década seguinte, Coutinho é convidado a atuar no Globo Repórter, programa televisivo em linguagem documental produzido pela Rede Globo. O período funciona como uma escola para o diretor, até então dedicado exclusivamente à ficção (LINS, 2004).

No início dos anos de 1980, com a lenta dissolução da Ditadura Militar, Coutinho retoma o projeto do filme interrompido duas décadas antes e, reinventando suas práticas cinematográficas, finaliza *Cabra marcado para morrer* (1984), já como um documentário. Neste momento, emerge seu interesse por observar e escutar pessoas anônimas, como uma via para compreender o Brasil e a história nacional, mas também a ele mesmo. O diretor passa então a oferecer seu olhar e escuta a pessoas concretas, singularizadas e dotadas de contradições irreduzíveis, recusando os grandes esquemas sociais e personagens típicos, característicos do que Jean-Claude Bernardet (2003) chamou de *modelo sociológico*. Este filme aponta para alguns procedimentos que seriam aprofundados e radicalizados em sua trajetória ulterior.

Sem desconsiderar uma lógica de sobrevivências, em que certos elementos percorrem subterraneamente sua filmografia e são destacadas anos depois (LINS, 2013), cabe apontar a organização temporal proposta pelo crítico Cláudio Bezerra (2013). Este autor divide a obra de Coutinho em três fases sucessivas, mas não excludentes. Na fase de “experimentação”, o autor aloca o período de Coutinho na *TV Globo*, que representa seu primeiro contato com o cinema documentário. Em “gestação de um estilo”, por sua vez, enquadra os filmes *Cabra marcado para morrer*, *Santa Marta: duas semanas no morro* (1987) e *Boca de lixo* (1992). Em tal período, a reflexividade ganha proeminência, com a explicitação das condições da filmagem e questionamento da pretensa objetividade do documentário.

Neste âmbito, seu longa *O Fio da memória* (1991), ao tematizar a herança de uma escravidão inconclusa no Brasil, gera incômodo em Coutinho. Em entrevista, ele declara: “gosto de trabalhar no micro, odeio trabalhar no macro. Nesse caso era o macro, e isso me incomodou no filme inteiro até hoje” (OHATA [org], 2013, p. 30). Embora o diretor considere ter tratado de “assuntos genéricos” ou “ideias gerais”, o filme acaba apontando

direções relevantes para sua trajetória. A segunda fase da filmografia de Coutinho seria sucedida por uma terceira, de “consolidação de um estilo”, iniciada com o longa *Santo Forte* (1999), marcante pelo modo como reúne pessoas comuns, que falam improvisadamente sobre suas vidas.

De acordo com Mateus Araújo (2013), o longa é responsável por consolidar o modelo da *conversa filmica*, com forte singularização dos personagens, que também atravessa longas como *Babilônia 2000* (2000), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004) e *O fim e o princípio* (2005). Segundo este autor, os princípios que passam a circunscrever os personagens de Coutinho mudam a partir de *Jogo de cena* (2007), não sendo mais regidos por recortes territoriais estritos. Neste longa, assim como em *As canções* (2011) e *Últimas conversas* (2015), já não é mais o diretor que se desloca até o local de seus interlocutores. A adesão aos anúncios de Coutinho para a participarem desses filmes, além da disponibilidade de contar suas próprias histórias, se tornam elementos que reúnem seus personagens. De acordo com Eduardo Escorel (2013), trata-se de um terceiro movimento de transfiguração no cinema do diretor.

2. Leituras da intermedialidade e seus limites

Ao operar pela fricção entre teatro, televisão e música, esta obra tardia de Eduardo Coutinho pode ser compreendida em diálogo com o conceito de *intermedialidade*, conforme observado por Consuelo Lins (2022). São filmes rodados em espaços controlados e produzidos com base em regras e *dispositivos*⁴, que expõem a própria estrutura do meio cinematográfico. Neste período, o diretor intensifica a incorporação de outras mídias ao dispositivo documental.

Em *Jogo de Cena* (2007), essa operação se manifesta pelo cruzamento entre cinema, teatro e televisão. O filme se desenvolve inteiramente no espaço cênico de um teatro, onde mulheres anônimas narram episódios de suas vidas diante da câmera. Esses relatos são recriados por atrizes reconhecidas e desconhecidas do teatro e da televisão, instaurando um

⁴ Consuelo Lins (2004) afirma que “*dispositivo* é um termo que Coutinho começou a usar para se referir a seus procedimentos de filmagem. Em outros momentos ele chamou a isso ‘prisão’, indicando as formas de abordagem de um determinado universo. Para o diretor, o crucial em um projeto de documentário é a criação de um dispositivo, e não o tema do filme ou a elaboração de um roteiro - o que, aliás, ele se recusa terminantemente a fazer. O dispositivo é criado antes do filme (...). Não se trata porém de um mesmo dispositivo para todos os trabalhos. Há alterações intimamente ligadas ao que será filmado. E mesmo os procedimentos que se repetem - locação única, trabalhar com vídeo, a equipe na imagem -, repete-se na diferença e são rearticulados a novas determinações” (p. 101).

jogo de duplicações que suspende as fronteiras entre ficção e documentário. Essa inflexão se aprofunda em *Moscou* (2009), filme em que a relação com o teatro deixa de ser apenas um elemento do dispositivo para se tornar o próprio objeto do documentário. Ao acompanhar os ensaios do *Grupo Galpão*, dirigido por Enrique Diaz, para a montagem de *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov, Coutinho desloca o foco do espetáculo finalizado para um processo inacabado, onde aparecem leituras e exercícios de cena, novamente tensionando os limites entre a ficção e o documentário. O longa se constrói a partir de fragmentos desses ensaios, em que a experimentação teatral contamina diretamente a forma filmica.

Em *Um Dia na Vida* (2010), a *intermedialidade* assume outros contornos, obtida pela apropriação direta de imagens captadas ao longo de um dia de televisão aberta, central no cotidiano brasileiro. Montadas em ordem cronológica, sem qualquer intervenção explicativa ou comentário em off, elas se tornam objeto de distanciamento crítico. Por fim, em *As Canções* (2011), a intermedialidade se articula sobretudo a partir da música. O dispositivo do filme é simples: pessoas comuns narram episódios de suas vidas a partir das músicas que as marcaram, também cantando diante da câmera. A música deixa de funcionar como elemento extra diegético e passa a ocupar o centro da cena, orientando o relato, a memória e a performance dos personagens.

De acordo com Consuelo Lins (2022) esses quatro filmes evidenciam como, na etapa final de sua obra, Coutinho sublinha alguns dos elementos que pontuam sua trajetória cinematográfica precedente. Assim, o atravessamento entre mídias ganha centralidade, fazendo com que teatro, televisão e música não apareçam como simples referências externas, mas como forças motrizes da forma documental. A autora estabelece paralelos entre essa forma de impureza, relacionada aos meios artísticos, e o uso recorrente do vídeo na produção pregressa do diretor, que possibilita tomadas longas. Mais do que uma solução pragmática, a adoção dessa mídia, historicamente associada à televisão, implicava uma recusa à percepção amplamente difundida de que a película constituiria o suporte mais puro e mais adequado ao cinema profissional.

O conceito de *intermedialidade* mobilizado pela autora parte da compreensão de Lúcia Nagib (2013), que por sua vez resulta de uma série de desdobramentos e releituras da noção de “cinema impuro”, formulada por André Bazin (1967). Ao afirmar que a mistura entre os meios não é apenas uma especificidade do contemporâneo, mas um princípio estruturante da história do cinema, a *perspectiva intermidiática* assume, não apenas uma dimensão crítica,

mas historiográfica. Afinal, somente ao reconhecer o cinema em seu potencial de convergência entre os vários meios seria possível historicizá-lo (NAGIB & SOLOMON [orgs], 2023; NAGIB et al [orgs], 2023).

Ainda que não tenham empregado explicitamente com o conceito de *intermedialidade*, outros autores também reconhecem no cinema de Coutinho um trânsito interartístico. Podemos destacar, a este respeito, a crítica Esther Hamburger (2013), que afirma: “autor de um cinema minimalista, que privilegia a palavra, um elemento mais teatral e televisivo que cinematográfico, Coutinho trabalha em um universo em que a expressividade corporal ganha realce” (p. 428). Esta compreensão encontra ressonâncias na leitura proposta pelo crítico Claudio Bezerra (2014), que embora tenha antecedido boa parte da filmografia tardia do diretor, parte de categorias e subsídios teóricos oriundos dos estudos da performance para analisar suas obras.

Cabe, contudo, apontar alguns limites das análises da obra de Eduardo Coutinho que, ao se basearem no paradigma da *intermedialidade*, se restringem tão somente a apontar os elementos internos aos seus filmes que são apropriados das outras artes. Esta lógica presume que basta transpor ao cinema linguagens que lhes são exóticas para constituir uma obra *intermediática*. Mesmo afirmando certo trânsito entre as artes, este tipo de compreensão pressupõe, implicitamente, a existência de elementos próprios a cada uma das artes, eventualmente submetidos à contaminação. A seguir, mobilizando um paradigma que possibilita justapor obras de distintas naturezas em uma superfície comum, apontamos uma via para evitar a ressurgência da noção de que existe algo próprio a cada arte.

3. O método da igualdade e a arte do documentário

O *método da igualdade*, proposto por Jacques Rancière, suscita algo desta natureza. Embora o filósofo francês não advogue um caráter propriamente *intermediático* ao seu pensamento, este viés está na base de suas elaborações conceituais. Sustentados pela compreensão de que um método é invariavelmente a verificação de um pressuposto (RANCIÈRE, 2020), seus subsídios teóricos não pressupõem a pureza de cada uma das artes para então apontar a impureza de obras específicas. A impureza já se afirma desde seus procedimentos metodológicos, que resultam em um livre trânsito, não apenas entre as várias artes, mas também entre teorias e práticas.

O autor afirma que “o método da igualdade atravessa as fronteiras dos gêneros e níveis de discurso” (RANCIÈRE, 2016, p. 148, tradução nossa), tornando possível operar de acordo com a ideia de que “não existe, por um lado, uma ‘teoria’ que explique as coisas e, por outro lado, uma prática educada pelas lições da teoria. São configurações de sentido, nós que amarram possíveis percepções, interpretações, orientações e movimentos” (RANCIÈRE, 2009a, p. 120, tradução nossa). Trata-se não apenas de uma metodologia de investigação, mas de um gesto epistemológico que recusa hierarquias entre modos de produção de saber e os horizontes da experiência. O *método da igualdade* permite embaralhar a cartografia de lugares estanques que geralmente separa a arte das teorias destinadas a conceituá-la.

Seus procedimentos se baseiam na compreensão de que uma imagem não constitui o produto passivo de uma fabricação, mas uma “operação, uma maneira de ligar uma forma visível a outra, de conectá-la a um enunciado dizível, a certa estruturação do tempo, a certo lugar no espaço, a modos de percepção e de interpretação” (RANCIÈRE, 2021, p. 46). Observando essas operações, o filósofo torna possível que imagens, conceitos, formas e experiências se comuniquem em um mesmo plano de análise, desafiando a pureza frequentemente atribuída a cada um dos meios artísticos. Este método, por sua vez, manifesta uma condição que emerge com o advento daquilo que Jacques Rancière (2009) chama de *regime estético de identificação da arte*: a dissolução das fronteiras rígidas entre as artes.

Tal noção traz implicações relevantes para as teorias em torno da *intermedialidade*, uma vez que colabora para refutar a compreensão difundida de que cinema pode ser entendido como uma arte autônoma em relação às outras. Pressupor um solo comum entre arte e cinema dispensa a necessidade de encontrar, nos filmes de Coutinho, elementos que são próprios a outros meios artísticos. Analisando seus filmes, não a partir das mídias mobilizadas ou citadas em seu interior, mas de acordo com os tipos de operação que eles colocam em marcha, podemos estabelecer relações com obras produzidas em outras linguagens artísticas. Afinal, a arte procede por operações, deliberadas ou não, que arranjam, distribuem e relacionam signos, sejam eles imagéticos, textuais ou sonoros.

De acordo com o pesquisador Nico Baumbach (2010), as contribuições de Jacques Rancière são especialmente férteis para os estudos do documentário, geralmente excluído da categoria de arte. Esta exclusão se baseia, segundo Baumbach, na lógica aristotélica que divide a ideia de *ficção* da ideia de *mentira*, para identificar a arte com a produção de boas ficções. Entretanto, o cinema nasce justo quando este conjunto de lógicas se encontra em

plena crise, uma vez que o advento do *regime estético* inaugura novos horizontes para a identificação da arte, ao mesmo tempo em que ressignifica o estatuto da *ficção* (RANCIÈRE, 2012; 2013).

Neste âmbito, a ficção não equivale à criação de um mundo imaginário oposto ao real, sendo “antes o trabalho que opera *dissentimentos*, que modifica os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, alterando os quadros, as escalas ou os ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação” (RANCIÈRE, 2010, p. 97, grifo do autor). De acordo com o filósofo, neste novo regime, paradoxalmente, “o cinema documentário, o cinema que se dedica ao *real* é (...) capaz de uma invenção ficcional mais forte que o cinema de *ficção*, que se dedica mais facilmente a certa estereotipia das ações e dos tipos característicos” (RANCIÈRE, 2009, p. 57).

Em suma, o autor não apenas contesta a ideia corrente que exclui o cinema documental do domínio da arte. Em razão do potencial para suspender a dicotomia entre a *ficção* e a *realidade*, o documentário suscitaria um horizonte particularmente profícuo para manifestar certa *identidade de contrários* que marca o *regime estético de identificação da arte*. A este respeito, o filósofo argumenta:

Um filme documentário não é o contrário de um filme de ficção, porque nos mostra imagens apreendidas na realidade cotidiana ou documentos de arquivo sobre acontecimentos atestados, em vez de usar atores para interpretar uma história inventada. Não opõe a opção pelo real à invenção ficcional. Simplesmente o real não é, para ele, um efeito a ser produzido. É um dado a ser compreendido. O filme documentário pode, portanto, isolar o trabalho artístico da ficção, dissociando-o daquilo com que é facilmente assemelhado: a produção imaginária das verossimilhanças e dos efeitos do real (RANCIÈRE, 2013 p. 160)⁵.

4. Elaboração do mundo sensível do anônimo

As longas e detidas análises que Rancière (2023a) dedica a documentaristas como Pedro Costa, apontam caminhos interpretativos para os filmes de Eduardo Coutinho, se considerarmos as possíveis afinidades entre os procedimentos documentais de ambos os cineastas. Contudo, ainda que um caráter *intermediático* seja frequentemente atribuído ao diretor brasileiro, seus filmes ocupam com menor frequência os circuitos de arte contemporânea que os longas do realizador português. Talvez isto se explique pelo modo

⁵ De acordo com o cineasta Eduardo Scorel (2013a), este trecho, que guarda uma série de reverberações nas práticas de Eduardo Coutinho, foi destacado, pelo próprio diretor, em seu exemplar de *A fábula cinematográfica*, de Jacques Rancière.

como Pedro Costa produz imagens cujas qualidades plásticas fazem com que sejam mais facilmente caracterizadas como “artísticas”.

Segundo o filósofo, este cineasta coloca em cena “tudo o que existe como potência de beleza, de cor, de luminosidade de lugares os mais sórdidos e tudo o que existe como potência de palavra e de pensamento nos seres supostamente mais inferiores” (RANCIÈRE, 2021a, p. 93). Salvo poucas exceções, como é o caso do *chiaroscuro* obtido nos interiores das casas de *O fim e o princípio*, tal ímpeto estetizante não pode ser atribuído tão diretamente à obra de Coutinho. Em seu cinema do final da década de 1980 ao início dos anos 2000, a ênfase conferida à palavra falada, obtida por tomadas longas, torna indispensável o uso do vídeo, no âmbito de “um cinema possível” (LINS, 2004). Em sua produção tardia, quando uma maior qualidade da imagem, aliada a longas durações, é viabilizada pelas tecnologias digitais, sua produção caminha rumo a uma depuração absoluta dos espaços que circundam os interlocutores de seus filmes.

Em todo caso, a singularização dos personagens, a predileção por recortes espaciais precisos, ao lado da frequente suspensão da dicotomia que opõe real e ficção, são operações que colocam ambos os cineastas em comum, além da *potência de palavra*, que Jacques Rancière observa nos filmes de Costa. O filósofo destaca que sua fascinação com os filmes do diretor português se deve ao modo como ele “cria um outro tipo de ficção na qual os corpos reais vão tentar dizer a verdade do que vivem e já não simplesmente exprimir a pobreza, infortúnios e os seus sentimentos” (RANCIÈRE, 2023, p. 200-201). A relevância política de seu cinema residiria, assim, na forma como o realizador “produz uma nova visibilidade dos lugares da sociedade considerados sombrios (...) e também uma nova visibilidade dos corpos que habitam esses lugares e das possibilidades inscritas nesses corpos” (idem, p. 175).

Embora estas interpretações pudessem ser aplicadas ao cinema de Coutinho, seus modos de operar divergem de Pedro Costa, que costuma se aprofundar em personagens específicos, como são os casos de Ventura e Vanda, recorrentes em sua filmografia. O diretor brasileiro, declarava, de modo irônico: “eu não volto ao local do crime” (FROCHTENGARTEN, 2009, p. 133), se referindo ao fato de que raramente volta a falar com pessoas de filmes pregressos⁶. A eficácia do seu modo de singularizar personagens,

⁶ Este princípio, tantas vezes afirmado por Eduardo Coutinho, foi flexibilizado em parte de sua produção, com o retorno a personagens de *Cabra marcado para morrer* nos filmes *Sobreviventes de Galiléia* (2014) e *A família*

paradoxalmente, não depende de um mergulho em subjetividades específicas. Ele se baseia sobretudo na orquestração de vozes dissonantes, proferidas de múltiplos lugares, ainda que seus interlocutores geralmente compartilhem de histórias e vivências ou pertençam a um território comum. Neste sentido, a redistribuição de lugares exercitada por Coutinho depende de um tensionamento: se há princípios gerais que permitem circunscrever os personagens de seus filmes sob determinadas identidades, cada uma das falas particulares coloca em questão a própria realidade desta circunscrição.

Nas palavras de Cláudia Mesquita e Victor Guimarães (2013), trata-se de indivíduos “sobre quem pesaram estereótipos, preconceitos, representações redutoras ou simplesmente a invisibilidade” (p. 577). O diretor assim tensiona as “estratégias de certo cinema militante que, no afã de produzir um discurso sobre grupos marginalizados como forma de resistência às representações hegemônicas, acaba por circunscrever esses sujeitos em uma identidade por demais homogênea e igualmente opressora” (idem, p. 601). Esses filmes repousam, nas palavras de Mateus Araújo (2013), na “tensão entre singularidade dos personagens nomeados que o cineasta se põe a escutar e a serialização a que todos eles acabam submetidos na estrutura de cada filme” (p. 442).

Na montagem, Coutinho busca sublinhar as contradições entre os personagens, evitando mobilizar a lógica maniqueísta do herói ou da vítima, conforme apontado por Marilena Chauí (2013) e Cláudio Bezerra (2013). O cineasta mantém em tensão as relações entre o comum e o particular sem buscar, por um lado, retratar a singularidade absoluta e nem, por outro, dissolver o singular em uma coletividade mais ampla. Nos filmes do diretor, as falas dos entrevistados costumam exceder o que se esperaria delas, a julgar pela posição social que eles ocupam. Mas não porque se esteja diante de casos excepcionais.

Trata-se de encontrar uma singularidade virtualmente passível de universalização, um *sujeito intervalar*, situado entre a universalidade e a particularidade, o *qualquer um* a que se refere Rancière (2009). Ao constituir sujeitos precários, marcados por uma *distância entre vozes e corpos*, o diretor instaura aquilo que o filósofo chamaria de *intervalo entre as identidades*, condição deflagradora para processos de *subjetivação política* (RANCIÈRE, 1996; 2014). Esse autor assevera que a arte não é política “pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as

de Elizabeth Teixeira (2014), além de *O fim e o princípio - a volta* (2006). Trata-se, em todo caso, de filmes de curta e média metragem, que servem como materiais complementares aos longos aos quais se referem.

identidades sociais, étnicas ou sexuais” (RANCIÈRE, 2010a, p. 46). A política própria ao *regime estético de identificação da arte* residiria “na elaboração do mundo sensível do anônimo” (RANCIÈRE, 2010, p. 98). O sujeito *anônimo* é aquele, segundo a própria etimologia da palavra, desprovido de nome, paradoxalmente definido por não ter uma identidade essencial (RANCIÈRE, 2005). O autor identifica uma relação inextricável entre o potencial artístico dos anônimos e das técnicas de reprodução mecânica que lhes deram visibilidade:

O mesmo princípio, portanto, confere visibilidade a qualquer um e faz com que a fotografia e o cinema possam ser artes. Pode-se até inverter a fórmula: porque o anônimo tornou-se um tema artístico, sua gravação pode ser uma arte. Que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes (RANCIÈRE, 2009, p. 46-47).

Eduardo Coutinho, se referindo às suas práticas, afirma serem centradas em “pessoas anônimas, [que] eu vou filmar, eu vou conversar” (OHATA [org], 2013, p. 271). Em outra situação, o diretor declara, como seu interesse primordial, “falar do pequeno, do anônimo, do resto, da sobra, daquilo que foi jogado fora” (idem, p. 306). Ao se voltar para seres sem nome, Coutinho dialoga com o modo como Jacques Rancière define, não apenas um programa político, mas também um conjunto de lógicas que estrutura a arte em seu *regime estético*. De acordo com Consuelo Lins (1995),

Coutinho faz parte dos documentaristas que, no lugar de se ocuparem de grandes acontecimentos e de grandes homens da história, ou de acontecimentos e homens exemplares, identifica acontecimentos quaisquer e homens insignificantes, aqueles que foram esquecidos e recusados pela história oficial e pela mídia. É a “vida dos homens infames” que interessa a esse cineasta (LINS, 1995, p. 41).

Aqui, a autora recorre à figura do *homem infame*, imagem de pensamento por meio da qual Michel Foucault (2003) analisa como certas formas de exercício do poder e de produção de verdade contribuíram, entre os séculos XVII e XVIII, para a emergência de um paradigma literário voltado às pequenas coisas e aos seres menores. Trata-se de uma figura que se aproxima do *anônimo*, pensado por Jacques Rancière.

Consideramos importante ressaltar que, tanto no pensamento deste filósofo quanto nas práticas do cineasta, a *elaboração do mundo sensível do anônimo* não se resume à tematização de determinados sujeitos, mas reside sobretudo em um conjunto de operações que produzem intervalos entre as palavras e as coisas, constituindo nomes sem propriedades substanciais. Demonstramos, a seguir, que a abordagem dos *anônimos* estabelece um solo

comum entre cinema e arte, dando ensejo a um tipo de *intermedialidade* que independe de um eventual diálogo dos filmes de Coutinho com outros meios artísticos.

5. Outra genealogia do cinema de Eduardo Coutinho

A presente análise das operações deflagradas pelos filmes do diretor busca situar sua poética como herdeira genealógica de um momento em que a arte foi invadida por temas cotidianos e sujeitos ordinários, destituídos de quaisquer títulos ou dotados de virtudes específicas. Jacques Rancière assim descreve este momento de ruptura com um conjunto de lógicas que estruturam o *regime representativo das artes*:

Foi o que aconteceu, durante a Revolução Francesa, quando os monumentos e pinturas consagrados à glória de Deus, príncipes, nobres e ricos se tornaram peças de museu. Expostos ao olhar de qualquer um, os retratos de príncipes e princesas tornam-se rostos que não dizem mais nada. Onde eram encontrados os sinais de poder, não há nada mais do que o enigma de alguns rostos que não sabemos quem são, ou o que pensam, ou para que servem. Esse devir anônimo dos rostos da nobreza foi acompanhado historicamente pela promoção da pintura de gênero, daquelas representações da vida de pessoas anônimas que, ao destruir a hierarquia de sujeitos e gêneros, abriram caminho para um desaparecimento do motivo pictórico (RANCIÈRE, 2005, p. 78-79, tradução nossa).

Ao remeter à chamada *pintura de gênero*, também conhecida como *pequeno gênero*, o filósofo se refere às representações dedicadas à vida cotidiana, ao mundo do trabalho e aos espaços domésticos, tradicionalmente desvalorizado em relação a gêneros como, por exemplo, o retrato e a pintura histórica, por não exibirem os grandes feitos dos grandes homens. Este gênero somente encarna uma dignidade artística com o advento do *regime estético*, no início do século XIX, quando o princípio da *igualdade entre todos os temas*⁷ destitui a antiga hierarquia entre temas e sujeitos que estruturava o *regime representativo*.

A poética de Coutinho pode ser compreendida em diálogo com a *pintura de gênero*, não apenas por seu apreço pelo cotidiano, mas também por seu desinteresse pelos grandes temas e sujeitos, geralmente abordados pelo cinema documental na forma de filmes históricos

⁷ Este conceito perde sua ambivalência constitutiva quando traduzido para o português, já que no original *égalité de tous les sujets* o termo *sujets* significa tanto *sujeitos* quanto *assuntos*. A expressão em francês explicita de que modo a *igualdade de todos os temas* está implicada em uma *igualdade de todos os sujeitos*. Trata-se da “ruína de todas as formas de correspondência entre um gênero artístico nobre ou comum e um tipo de objetos, de histórias, de ações. Isso quer dizer que há a possibilidade de que qualquer objeto, e também qualquer experiência, de qualquer categoria, de qualquer população possa estar à altura de um tema da arte (...) Tal processo marca a entrada, no mundo da arte e da ficção, de todas as formas de experiências sensíveis por meio das quais pessoas do povo, as mulheres e os homens de classes desfavorecidas se apropriam de formas de experiências sensíveis, das formas de vida que não eram consideradas como acessíveis a eles” (RANCIÈRE, 2021c, p. 104-105).

ou biográficos. No primeiro caso, é frequente sua articulação em torno de um acontecimento memorável, enquanto o segundo costuma se aprofundar nas peculiaridades de um único sujeito, cujos extraordinários feitos em vida justificam a homenagem. A este respeito, Coutinho destaca que, para “um documentário na televisão, só interessa que é um filme sobre o Freud, ninguém se interessa pelo diretor ou pelas opções do diretor. Cria-se esse tipo de coisa e estimulam todos a filmarem grandes temas. Grandes temas são um perigo” (OHATA [org], 2013, p. 290).

A singularidade das práticas do diretor decorre, em parte, do modo como seus interlocutores adquirem relevância sem se apoiarem em títulos, pertencerem a determinadas categorias ou possuírem saberes especializados. A escuta do diretor não é legitimada, em suma, por nenhum tipo de nome, próprio ou atribuído, que pré-exista ou resulte da filmagem. A relevância de seus interlocutores é verificada em ato, pela fala, derivando de seu potencial fabulador ou performático (BEZERRA, 2014). Segundo a compreensão rechaçada por Coutinho, a justificativa para um documentário costuma resultar da grandeza dos personagens abordados ou da relevância histórica do tema tratado, que antecede a própria existência do filme.

Inscrevendo certas normas e divisões sociais nos próprios horizontes do visível, estes pressupostos reproduzem uma estratificação entre seres dignos e indignos da representação, destinando uma grande massa anônima à invisibilidade. Este conjunto de lógicas reencena uma estrutura própria ao *regime representativo*, que paradoxalmente estava em crise quando o cinema foi inventado⁸. De acordo com Jacques Rancière (2010b), este regime se baseia na divisão hierárquica entre os seres de ação, dotados de agência, e aqueles que permanecem passivos diante da existência. Esta estratificação, por sua vez, teria seus correspondentes nos gêneros da ficção: os gêneros nobres seriam destinados a representar as ações e os personagens elevados, enquanto os gêneros inferiores eram consagrados às histórias das pessoas desimportantes. No *regime representativo*, portanto

a relação estrutural entre as partes e o todo fundamentava-se numa divisão entre as almas da elite e as das classes baixas. Quando essa divisão desaparece, a ficção se entope de eventos insignificantes e de sensações de todas aquelas pessoas comuns

⁸ Jacques Rancière explicita alguns dos processos pelos quais um conjunto de normas do *regime representativo* passou a vigorar tardiamente no cinema, reintroduzindo “todo o sistema de gêneros: a aliança de um gênero a um tipo de sujeito, os códigos das verossimilhanças e das conveniências, os personagens e as situações-tipos, as formas e modos de expressão vinculados aos gêneros. E, de encontro ao grande sonho de seus profetas, o cinema tornou-se, em nosso século, o porta-bandeira do sistema representativo, deposto alhures ou invalidado” (RANCIÈRE, 2017, p. 259).

que ou não entravam na lógica representativa, ou entravam nos seus devidos lugares (inferiores) e eram representadas nos gêneros (inferiores) adequados à sua condição (RANCIÈRE, 2010b, p. 89-90).

Embora estas sejam questões endereçadas especialmente ao âmbito da ficção, elas também concernem ao cinema documental, caso observemos seus procedimentos narrativos e modos de construir personagens.

Em alguns dos documentários militantes dos anos da Ditadura Militar analisados por Jean-Claude Bernardet (2003), por exemplo, a submissão dos casos particulares a uma teoria geral, possibilitada pela tipificação dos personagens - com frequência associados à figura da vítima ou do herói -, remete a uma estrutura narrativa característica do *regime representativo*. Obtidos por intermédio da montagem e reiterados pela narração em off, os processos de tipificação, recorrentemente rechaçados por Coutinho⁹, operam reunindo as pessoas anônimas entrevistadas em torno de categorias homogêneas. Estas categorias, que em muitos casos precedem o filme, costumam nomear e atribuir aos personagens um lugar preciso na estrutura narrativa, submetendo cada um deles ao discurso visado, na forma de uma relação estável entre as partes e o todo. Segundo tal lógica, cada uma das falas permanece sob tutela, operando como partes que se somam para formar uma totalidade coesa e tendencialmente uníssona.

Neste sentido, o que Jean-Claude Bernardet (2003) chama de *modelo sociológico* pode ser associado à *lógica clássica da representação*, em que uma obra de arte é definida por uma totalidade orgânica, um corpo vivo dotado somente das partes necessárias, organizadas sob a unidade de uma cabeça organizadora (RANCIÈRE, 2010b). Dando espaço a uma profusão inédita de pequenos detalhes e microeventos cotidianos, o *romance realista* suscitou - antes mesmo da invenção do cinema - os primeiros pontos de ruptura com essa lógica, ao destituir a antiga primazia da ação sobre a descrição. Ao operarem como imagens independentes do fio da narração, as longas descrições nem sempre se submetem ao enredo principal, rompendo com a hierarquia entre episódios narrativos acessórios e importantes, que estrutura a *lógica clássica*. Neste âmbito,

⁹ A respeito de sua recusa a quaisquer procedimentos que transformem as personagens escutadas em tipos sociais, Coutinho declara: “adotando a forma de um ‘cinema de conversação’, escolhi ser alimentado pela fala-olhar de acontecimentos e pessoas singulares, mergulhadas na contingência da vida. Eliminei, com isso, até onde fosse possível, o universo das idéias gerais, com as quais dificilmente se faz bom cinema, documentário ou não, e dos ‘tipos’ imediata e coerentemente simbólicos de uma classe social, de um grupo, de uma nação, de uma cultura”. (BRAGANÇA [org], 2008, p. 15, grifo nosso).

as partes não estão subordinadas ao todo; os membros não obedecem à cabeça. *O novo romance realista é um monstro*. Ele pertence a uma nova cosmologia ficcional na qual a concatenação funcional de ideias e ações, de causas e efeitos não funciona mais. Nas caixas do novo romancista, todas as coisas estão embaralhadas (RANCIÈRE, 2010b, p. 89, grifo nosso).

Como veremos adiante, especialmente a partir de *Babilônia 2000*, os filmes de Eduardo Coutinho manifestam algo desse embaralhamento, obtido por procedimentos de montagem que sofrem consideráveis mutações ao longo de sua trajetória. Desde *Cabra marcado para morrer*, como modo de rejeitar a tendência a tipificar e usar as falas dos personagens para sustentar uma tese geral, o realizador evita estabelecer relações causais entre seus interlocutores, de acordo com os assuntos por eles abordados. Este princípio geral aos poucos se radicaliza, sujeitando recorrentemente seu cinema ao *risco de se desmanchar*, nas palavras de Consuelo Lins (2004). Ao renunciar a uma série de recursos narrativos que geralmente contribuem para “dar liga” aos documentários, Eduardo Coutinho, especialmente a partir de *Santo Forte*, passa a estruturar seus filmes como *monstros*, nos termos de Jacques Rancière (2010b). A ameaça de *não dar filme* assombrava com frequência o diretor, temeroso de que a fragilidade ou a dispersão do material bruto tornasse impossível uma montagem submetida a tantas restrições.

Observando os procedimentos poéticos do diretor, o pesquisador Cláudio Bezerra (2014) identifica a gradual consolidação de uma *montagem demonstrativa* no cinema de Eduardo Coutinho. Ela é obtida por um conjunto de operações que recusam a lógica narrativa clássica, orientada pela progressão causal ou dramática. Nos longas do diretor, ao contrário, cada fala se apresenta como uma unidade relativamente autônoma, independente do encadeamento linear ou da construção de uma totalidade narrativa. Suas montagens, nesse sentido, não buscam conduzir o espectador por uma história com começo, meio e fim, mas demonstrar situações singulares, cuja articulação se dá mais por vizinhança e contraste do que por continuidade.

Coutinho lembra que em *Dona Marta: duas semanas no morro*, seu primeiro documentário em vídeo, ele usou uma técnica comum na televisão, dividindo seus personagens em blocos, por temas. Entretanto, em suas palavras, “quando você faz isso, tende a usar os caras como peças e não como pessoas. É quase uma necessidade para montar bem e criar um painel. Você não tira a verdade do cara, mas o usa para seu tema. Em *Santo forte*, por exemplo, fugi disso: os personagens se constroem” (OHATA [org], 2013, p. 283). Neste

longa, contudo, o diretor ainda assume a possibilidade de que seus interlocutores apareçam mais de uma vez na montagem final.

Babilônia 2000 seria o primeiro filme a adotar, na montagem, a ordem em que os personagens foram filmados. Ao submeter a ordenação das falas a uma regra arbitrária, a um *dispositivo*, que neste filme também funciona como uma contagem regressiva rumo ao novo milênio, o diretor renuncia ao controle sobre os sentidos obtidos pelas relações causais entre as falas de seus documentários. Se Coutinho inicialmente concebe *dispositivos* para orientar a etapa de filmagem, ele aos poucos passa também a aplicá-los ao contexto da montagem.

Edifício Master, seu filme subsequente, é o primeiro em que ouvimos cada interlocutor apenas uma vez. Trata-se de falas longas, pausadas, em que os personagens se desenvolvem subjetivamente para a câmera, constituindo blocos narrativos independentes, que não são reunidos para dar corpo a uma totalidade coesa. Eles suscitam, ao contrário, uma fragmentação, obtida no seio de um recorte preciso, já que o filme todo acontece em um único prédio de Copacabana, Rio de Janeiro, ao longo de uma semana. Jordana Berg (2013), que montou boa parte da filmografia de Coutinho, destaca, a respeito de seu trabalho no longa:

Na montagem, não víamos nenhum critério suficientemente bom para decidir a ordem em que entrariam os personagens (...). A ordem aleatória não criava uma possibilidade de sequência narrativa entre os personagens, mas não funcionou mesmo assim. De modo que, por falta de outro caminho lógico, resolvemos colocar na ordem da filmagem mesmo (BERG, 2013, p. 354).

Contudo, a ordem da filmagem, por efeito do acaso, destinou para o final um personagem demasiado forte, que poderia resultar em um final apoteótico. Cabe notar como a sequência ascendente de intensidades é uma das possibilidades oferecidas pelo acaso, que também deve ser evitada caso estejamos interessados em operações de *suspensão da ordem*. Coutinho então compreendeu a necessidade de alterar esta ordem aleatória, para que a cena mais forte entrasse no meio do filme. Esta escolha contribui para desierarquizar as falas e, paradoxalmente, acentuar o caráter aleatório da montagem.

Segundo Berg (2017), o realizador exercitava o princípio segundo o qual *ninguém é consequência de ninguém*, “de modo que não tínhamos um critério para colocar uma pessoa antes ou depois da outra, porque não era uma espécie de narrativa que avançava, eram células puras de histórias” (p. 35). Vemos de que modo o princípio de horizontalidade, aplicado aos personagens, também incide sobre o modo de organizar a temporalidade nos filmes do

diretor, já não estruturada por relações causais. Renunciando aos vínculos de causa e consequência que poderiam estruturar, seja as relações entre os personagens, seja as cadeias de acontecimentos, Coutinho instaura um modelo de temporalidade particular. Tal modelo encontra paralelos na maneira como Jacques Rancière (2021b) analisa a poética do cineasta soviético Dziga Vertov, ao afirmar que este “troca o tempo da sucessão - que é o tempo hierárquico - pelo tempo igualitário da coexistência” (p. 130).

Esta quebra de hierarquias proporcionada pela montagem está implicada por outro exercício igualitário que ocupa o cerne das operações artísticas no *regime estético*: a verificação do princípio da *igualdade entre todas as inteligências*. No cinema de Coutinho, esta verificação, paradoxalmente, é obtida pela recusa ao papel educativo frequentemente atribuído ao cinema documental, baseado no modelo de eficácia que Jacques Rancière (2010) chamou de *pedagogia da mediação representativa*. Neste modelo, segundo o filósofo, se assume a igualdade das inteligências como finalidade das práticas artísticas e não como um pressuposto, reproduzindo indefinidamente a lógica da desigualdade.

Em diálogo com a ideia de *espectador emancipado*, formulada pelo filósofo, Consuelo Lins (2013) concebe a figura do *espectador-montador* para caracterizar a maneira como Coutinho mobiliza seu público. De acordo com ela, o diretor estimula o espectador a “ser um montador em potencial, um decifrador por excelência, apto a usar a sua memória de imagens para comparar o que vê com o que já viu, e criar sua própria apreensão das configurações propostas” (LINS, 2013, p. 387). Em suma, à medida que introduz procedimentos destinados a suspender os vários princípios ordenadores da narrativa, o diretor cada vez mais convoca seus espectadores a assumirem a posição de montadores, de quem aproxima e distancia as imagens e as falas de seus filmes. Não havendo quaisquer mensagens ou sentidos prévios a serem decifrados pelo público, cabe a ele atuar como alguém que, nas palavras de Jacques Rancière (2010), “observa, seleciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que viu em outros espaços cênicos e em outros gêneros de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente” (p. 22).

6. Considerações finais

Ao longo do artigo, buscamos demonstrar que as relações de Eduardo Coutinho com o campo da arte não se esgotam nas leituras que identificam os eventuais diálogos e apropriações de linguagens artísticas exóticas ao cinema. Baseada em deslocar o foco

analítico das mídias mobilizadas para as operações deflagradas em seu cinema, esta abordagem permite observar procedimentos artísticos que são gradualmente radicalizados na trajetória do diretor. Assim, suscitamos uma alternativa ao privilégio da *intermedialidade* conferido à sua produção tardia. O *método da igualdade* aqui utilizado torna possível um reexame das fronteiras entre cinema e arte, favorecendo trânsitos entre esses dois campos, geralmente observados com distintas ferramentas de análise.

Os filmes de Coutinho mostram que tais fronteiras não se definem apenas pela materialidade dos meios, mas pelos modos como imagens, palavras e vozes são agenciadas para produzir experiências sensíveis singulares. A obra do diretor pôde ser assim inscrita em uma genealogia ainda pouco explorada, que permeia a arte e precede a própria invenção do cinema, ao remontar sua poética à promoção da pintura de gênero e a gênese da literatura realista. Como mostramos, embora esses processos tenham sido contemporâneos às diversas transformações que submeteram o *regime representativo* a uma profunda crise, as lógicas deste regime não cessariam de incidir, tardiamente, sobre o cinema.

Esperamos ter elucidado como a figura do *anônimo*, que define um conjunto de procedimentos artísticos e políticos do *regime estético*, dialoga com o modo como Coutinho oferece sua escuta para sujeitos ordinários, destituídos de um título, uma especialidade ou um princípio legitimador prévios. Contudo, é importante ressaltar que o *anônimo* não representa apenas um tema nos filmes do diretor, operando como um princípio fundamental que desorganiza as relações estáveis entre as palavras e as coisas, o comum e o singular, as causas e as consequências, suscitando também uma suspensão de temporalidades hierárquicas, pela verificação do princípio de *igualdade entre todos os temas* e sujeitos. Como mostramos, ao contrário de conduzir o espectador por uma cadeia de sentidos previamente organizada, os filmes de Coutinho o convocam a assumir a posição de um *espectador-montador*, figura que suspende a dicotomia entre ação e passividade, conforme nos mostra Jacques Rancière (2010).

Referências

- ARAÚJO, Mateus. Eduardo Coutinho, Pierre Perrault e as prosódias do mundo. In: OHATA, Milton (org). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Edições SESC, Cosac Naify, 2013. p. 432-449.
- BAUMBACH, Nico. Jacques Rancière and the fictional capacity of documentary. *New Review of Film and Television Studies*. v. 8, n. 1, p. 57–72, mar. 2010.

BAZIN, André. In defense of mixed cinema. In: BAZIN, André. **What is cinema?** v. 1. London: University of California Press, 1967. p. 53–75.

BERG, Jordana. Quase tudo monta. In: OHATA, Milton (org). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Edições SESC, Cosac Naify, 2013. p. 347-355.

BERG, Jordana. Editando a Coutinho. In: SALLES, João Moreira; BERG, Jordana; RAMIA, María Campaña; ACERO, Patricia Ruiz (org). Eduardo Coutinho: palavra e memória. **Los Cuadernos de Cinema 23 - Memórias**, n. 12, México, 2017. p. 28-41.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BEZERRA, Cláudio. Um documentarista à procura de personagens. In: OHATA, Milton (org). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Edições SESC, Cosac Naify, 2013. p. 400-413.

BEZERRA, Cláudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas: Papirus Editora, 2014.

BRAGANÇA, Felipe (org). **Eduardo Coutinho: Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

CHAUÍ, Marilena. Do épico-pedagógico ao documentário. In: OHATA, Milton (org). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Edições SESC, Cosac Naify, 2013. p. 455-459.

SCOREL, Eduardo. Triunfo e tormento. In: OHATA, Milton (org). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Edições SESC, Cosac Naify, 2013. p. 482-504.

SCOREL, Eduardo. Vinte perguntas para Eduardo Coutinho. **Piauí**, sessão “Questões cinematográficas”, 22 jul. 2013. Disponível em: < <https://piaui.folha.uol.com.br/vinte-perguntas-para-eduardo-coutinho/>>. Acesso em: 02 fev. 2026.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: **Ditos e escritos IV: Estratégia, poder saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 203-222.

FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. **Psicologia USP**. v. 20, n. 1, pp. 125-138, 2009.

HAMBURGER, Esther. Eduardo Coutinho e a TV. In: OHATA, Milton (org). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Edições SESC, Cosac Naify, 2013. p. 413-430.

LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, n. 15, p. 39–51, Rio de Janeiro: UERJ/NAI, 1995.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Jorge Zahar Editor, 2004.

LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: entre o personagem fabulador e o espectador-montador. In: OHATA, Milton (org). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Edições SESC, Cosac Naify, 2013. p. 375-388.

LINS, Consuelo. Impure cinema as method: the last films of Eduardo Coutinho. In: NAGIB, Lúcia; CORRÊA DE ARAÚJO, Luciana; DE LUCA, Tiago (org). **Towards an intermedial history of Brazilian cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022.

MESQUITA, Cláudia; GUIMARÃES, Victor. Peões – tempo de lembrar. In: OHATA, Milton (org). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Edições SESC, Cosac Naify, 2013. p. 577-604.

NAGIB, Lúcia. The politics of impurity. In: NAGIB, Lúcia; JERSLEV, Anne (orgs.). **Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film**. London: Tauris, 2013. p. 21–40.

NAGIB, Lúcia; CORRÊA DE ARAÚJO, Luciana; DE LUCA, Tiago (orgs). **Towards an intermedial history of Brazilian cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022.

NAGIB, Lúcia; SOLOMON, Stefan (orgs). **The moving form of film: historicising the medium through other media**. New York: Oxford University Press, 2023.

OHATA, Milton (org). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Edições SESC, Cosac Naify, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O Desentendimento: política e filosofia**. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **Sobre políticas estéticas**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. A few remarks on the method of Jacques Rancière. **Parallax**, Leeds, v. 15, n. 3, p. 114-123, 2009a.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **Política da arte**. Urdimento, Florianópolis, v. 2, n. 15, p. 45–59, 2010a.

RANCIÈRE, Jacques. **O efeito de realidade e a política da ficção**. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n. 86, p. 75–90, 2010b.

RANCIÈRE, Jacques. **O que significa “Estética”?** Lisboa: KKYM, 2011. Tradução de R. P. Cabral.

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A Fábula Cinematográfica**. Campinas: Papirus, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **Nas margens do político**. Lisboa: KKYM, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. The method of equality: politics and poetics. In: HONNETH, Axel (org). **Recognition or Disagreement**. West Sussex: Columbia University Press, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. A historicidade do cinema. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 44, n. 48, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. La méthode de l'égalité: poétique et politique. In: DERANTY, Jean-Philippe; GENEL, Katia (orgs). **Reconnaissance ou Mécontentement?**. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2020. p. 97-113.

RANCIÈRE, Jacques. **O trabalho das imagens**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis: cenas do regime estético da arte**. São Paulo: Editora 34, 2021a.

RANCIÈRE, Jacques. **Tempos modernos: arte, tempo, política**. São Paulo: n-1 edições, 2021b.

RANCIÈRE, Jacques. **O método da cena**. Belo Horizonte: Quixote Do, 2021c.

RANCIÈRE, Jacques. **Os quartos do cineasta**. Lisboa: Relógio D'água, 2023.