

Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 972

## Eduardo Coutinho, Jacques Rancière e a elaboração do mundo sensível do anônimo

## Eduardo Coutinho, Jacques Rancière y la elaboración del mundo sensible del anónimo

## Eduardo Coutinho, Jacques Rancière and the elaboration of the sensitive world of the anonymous

Pedro Caetano Eboli Nogueira

Doutor e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Professor do Instituto de Arte da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Rio de Janeiro (RJ). Brasil.  
E-mail: pceboli@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5685-2331>

**Resumo:** O presente artigo emprega o método da igualdade para justapor as práticas filosóficas de Jacques Rancière às práticas documentais do cineasta brasileiro Eduardo Coutinho. Observamos o ponto de inflexão, até certo ponto compartilhado por ambos, que implicou no rompimento com os modos mais frequentes de atuação política no campo das esquerdas dos anos 1960 e que os levou a uma política envolvida na elaboração do mundo sensível do anônimo. Destacamos de que modo, após essa reformulação nos horizontes políticos de ambos, a palavra assume um papel central na trajetória do filósofo e do cineasta. Analisamos de que maneira o longa *Cabra marcado para morrer* (1984) representa um momento de virada na trajetória de Coutinho. A seguir, sublinhamos as operações temporais que regem a concepção do longa *Peões* (2004), em suas implicações ao papel desempenhado pelos anônimos entrevistados nesta ocasião. Demonstramos de que modo, em ambos, a tarefa política reside em uma desidentificação. Por fim, elucidamos as maneiras pelas quais tanto Eduardo Coutinho quanto Jacques Rancière se distanciam do devir pedagógico das imagens documentais, em que a política não se resume às mensagens veiculadas por elas, mas pelos reenquadramentos que são capazes de promover.

**Palavras-chave:** Eduardo Coutinho; Jacques Rancière; Cinema político; Identidades.



**Resumen:** El presente artículo emplea el método de la igualdad para yuxtaponer las prácticas filosóficas de Jacques Rancière con las prácticas documentales del cineasta brasileño Eduardo Coutinho. Observamos un momento de inflexión, en cierta medida compartido por ambos, que implicó romper con los modos más frecuentes de actuación política en el campo de las izquierdas de la década de 1960 y los llevó a una política comprometida con la elaboración del mundo sensible de lo anónimo. Analizamos cómo la película "Cabra marcado para morir" (1984) representa un punto de inflexión en la trayectoria del cineasta. A continuación, subrayamos las operaciones temporales que rigen la concepción de la película "Peões" (2004) y sus implicaciones en el papel desempeñado por los anónimos entrevistados en esta ocasión. Destacamos como después de esta reformulación en los horizontes políticos de ambos, la palabra asume un papel central en la trayectoria del filósofo y del cineasta. Demostramos como en ambos casos, la tarea política radica en una desidentificación. Por último, elucidamos las formas en que tanto Eduardo Coutinho como Jacques Rancière se distancian del devenir pedagógico de las imágenes documentales, en las que la política no se limita a los mensajes que transmiten, sino a los reencuadres que son capaces de promover.

**Palabras clave:** Eduardo Coutinho; Jacques Rancière; Cine político; Identidades.

**Abstract:** This paper employs the method of equality to juxtapose the philosophical practices of Jacques Rancière with the documentary practices of Brazilian filmmaker Eduardo Coutinho. We observe a turning point, to some extent shared by both, which involved a break with the more common modes of political action within the left-wing field of the 1960s, leading them to engage in a politics involved in the elaboration sensitive world of the anonymous. We emphasize how, after this reconfiguration of their political horizons, language assumes a central role in both the philosopher's and the filmmaker's trajectories. We analyze how the film *Twenty Years Later* (1984) represents a turning point in the filmmaker's trajectory. Next, we underline the temporal operations that govern the conception of the film *Peões* (2004) and their implications for the role played by the anonymous individuals interviewed on this occasion. We demonstrate how, for both of them, the political task lies in a process of disidentification. Finally, we elucidate the ways in which both Eduardo Coutinho and Jacques Rancière distance themselves from the pedagogical becoming of documentary images, where politics is not limited to the messages conveyed by the latter, but by the reframing they are capable of promoting.

**Keywords:** Eduardo Coutinho; Jacques Rancière; Political cinema; Identities.

### Preâmbulo metodológico

O presente artigo se destina a evidenciar algumas das afinidades teórico-práticas entre o pensamento do filósofo francês Jacques Rancière (1940-) e as práticas do documentarista brasileiro Eduardo Coutinho (1933-2014). Não almejamos apenas enquadrar o cinema de Coutinho por meio dos subsídios teóricos do filósofo francês. Compreendemos o pensamento de Jacques Rancière como uma prática, do mesmo modo que as práticas de Eduardo Coutinho constituem uma teoria. Colocamos em marcha o "método da igualdade", concebido pelo filósofo (RANCIÈRE, 2021a), que nos permite desierarquizar as relações entre teorias e práticas, posicionando as teorias de Jacques Rancière lado a lado às práticas de Eduardo Coutinho, para então entender as implicações dessa justaposição.

Trata-se de conceber a produção de conhecimento enquanto uma operação de montagem, que avizinha aquilo que deveria estar separado e distancia o que geralmente se encontra próximo. Nas palavras do filósofo, trata-se de produzir um "choque, numa mesma superfície, entre elementos heterogêneos, quando não conflituosos"



(RANCIÈRE, 2010, p. 29). Neste sentido, poderíamos intuir que Rancière opera filosoficamente como um colagista ou como um montador, procedimento que permite uma primeira aproximação com Eduardo Coutinho. Nas análises do filósofo, as grades teóricas jamais ofuscam a presença viva daquilo que é analisado, do mesmo modo que as personagens do cineasta sempre excedem as categorias ou grupos sociais pré-estabelecidos. Seu dispositivo de escuta dá corpo à presença viva dos entrevistados, em toda filigrana de manifestação singular.

O filósofo declara que suas reflexões operam de acordo com a “coerência global de um conjunto de práticas e sobre as suas formas de visibilidade e de identificação. Oponho-me, portanto, àqueles que afirmam que existe de um lado a arte, que é uma prática, e do outro as teorias, que se lhe acrescentam” (RANCIÈRE *apud* CACHOPO, 2013, p. 27). Essa visada permite que Jacques Rancière justaponha teorias filosóficas, sociológicas e históricas, discursos curatoriais e trabalhos de arte. Partilhando de uma mesma superfície analítica, esses elementos aparecem regidos por relações de igualdade, embaralhando a cartografia de lugares estanques que reiteradamente divide a arte das teorias destinadas a conceituá-la. Para o filósofo, teorias não apenas visam a explicar um mundo que está dado, mas participam da produção do mundo compartilhado, constituindo o tecido sensível que o torna pensável. Deste modo, Rancière recusa a

oposição entre interpretar e mudar o mundo, haja vista que interpretar é, por si, um modo de mudar o mundo. Um mundo é feito de interpretações, ele é composto e organizado por uma certa estruturação entre o perceptível, o pensável e o dizível e, claro, do que eles tornam possível como consequência (...). A filosofia tem a sua importância na medida em que pensa um mundo feito de interpretações e que mudar a maneira como o interpretamos, trabalhando sobre essa interpretação, é parte e parcela do processo de mudar o mundo (...). Em suma, o que nós podemos imaginar, o que nós podemos nos empenhar em produzir, é uma prática filosófica que pode participar dessa transformação do perceptível e desse remapeamento do possível (RANCIÈRE, 2017, p. 320-321, tradução nossa).

De modo similar, Coutinho propõe documentários que não se restringem a capturar uma realidade que está dada. Seu cinema reenquadra e reencena este real, que passa a emergir como se fosse algo novo. É neste sentido que o cineasta afirma seu desinteresse pelo conteúdo a ser filmado: “os temas em si não me interessam. É *como* tratar os temas que me interessa. Então o dispositivo é como tratar determinada coisa” (OHATA [org.], 2014, p. 179). Ao dar voz a sujeitos e temas despidos de qualquer



importância prévia, tornando subitamente visíveis aqueles anônimos que certa condição social lançou ao limbo da invisibilidade, o cineasta redistribui as coordenadas do visível. Poderíamos relacionar a abordagem de Coutinho ao modo como o regime estético<sup>1</sup> coloca em cena aquilo que Rancière chama de “igualdade de todos os temas”<sup>2</sup>:

Não existem sujeitos nobres e sujeitos vulgares, muito menos episódios narrativos importantes e episódios descritivos acessórios. Não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra. Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem. Tudo está em pé de igualdade, tudo é igualmente importante, igualmente significativo (RANCIÈRE, 2009a, p. 36-37).

De modo geral, supõe-se que o cinema e a arte pertençam a campos distintos de produção estética, que devem ser analisados de acordo com tradições e circuitos relativamente autônomos, segundo certas operações que lhes são específicas e no interior dos problemas que são próprios a cada um dos dois meios. Contudo, o pensamento de Jacques Rancière permite redesenhar estas fronteiras, ao explicitar que o “cinema pertence ao regime estético da arte, no qual já não vigoram os antigos critérios da representação que discriminam as belas artes e as artes mecânicas, colocando cada qual no seu devido lugar” (RANCIÈRE, 2012, p. 15). Ao contrário de observá-lo como uma arte autônoma, compreendemos o cinema circunscrito ao regime estético de identificação da arte.

---

<sup>1</sup> 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, 2011b, p. 3). Se, de acordo com o filósofo, os horizontes da experiência sensível são historicamente constituídos, eles são profundamente implicados por diferentes modos subjetivos e pelas formas de comunidade que lhes acompanham. Esses horizontes distintos acarretaram a precipitação de três regimes específicos, que regem tanto a identificação quanto a fruição da arte enquanto tal. Listados segundo a ordem cronológica de sua aparição, o filósofo destaca os regimes ético, representativo e estético. Cada um deles é provido de uma racionalidade específica, e as experiências sensíveis em que estão engajados diferem radicalmente.

<sup>2</sup> Consideramos importante frisar que a tradução para o português do termo francês *sujet*, usado originalmente pelo autor (RANCIÈRE, 2009b), dissolve sua ambiguidade proposital: *sujet* pode significar tanto “tema” quanto “sujeito”.



### Algumas afinidades<sup>3</sup>

Compete delinear algumas das afinidades que nos levam a justapor um cineasta brasileiro a um filósofo francês, situados em realidades absolutamente distintas. Não é nosso objetivo psicologizar suas obras, mas se faz necessário explicitar um ponto de inflexão que foi comum a ambos e que implicou uma guinada relevante tanto nas práticas do filósofo, quanto nas do cineasta. Começemos por Jacques Rancière, que anuncia seu pertencimento a uma geração da esquerda que, em um dado momento, se viu dividida entre duas exigências:

De acordo com uma delas, os indivíduos que possuíam o saber acerca do sistema social deviam ensiná-lo àqueles que eram vítimas desse sistema, de modo a armá-los para a luta; de acordo com a outra, os supostos sabedores eram de facto ignorantes que nada sabiam do significado da exploração e da rebelião e deviam instruir-se sobre esses assuntos junto desses trabalhadores que eles tratavam como se fossem ignorantes. Para responder a essa dupla exigência, comecei por querer reencontrar a verdade do marxismo, para armar um novo movimento revolucionário, e depois quis aprender junto dos indivíduos que trabalhavam e lutavam nas fábricas o sentido da exploração e da rebelião. Para mim, como para a minha geração, nenhuma das duas tentativas teve resultados inteiramente convincentes (RANCIÈRE, 2010, p. 29).

Assim, o filósofo compreendeu que a questão não poderia ser norteadas por oposições como sabedoria e inteligência, atividade e passividade, individualidade e

<sup>3</sup> Embora não caiba no escopo do presente artigo, consideramos pertinente destacar que muitos dos subsídios teóricos oferecidos por Jacques Rancière (2023) para a análise dos filmes do documentarista português Pedro Costa (1959-), poderiam ser igualmente aplicados ao cinema de Eduardo Coutinho. A aproximação entre os dois cineastas é brevemente apontada pelo teórico e cineasta Felipe Bragança (2014). De modo geral, embora as propostas estéticas desses cineastas diverjam sob muitos aspectos, há alguns pontos que colocam suas práticas em comum, como a proeminência dada à palavra de sujeitos subalternizados, observados em sua singularidade; a recorrência de certas operações que suspendem as dicotomias entre ficção e documento; e a predileção por recortes espaciais precisos. Jacques Rancière (2010) destaca o modo como, no cinema de Pedro Costa, a política se afasta tanto de uma visada "sociológica", em que a arte serviria para explicar os modos de dominação, quanto "ética", em sua vinculação à ação direta sobre o mundo. A política dos filmes do cineasta repousaria, para o filósofo, no poder dado ao olhar e à palavra, no modo como eles traduzem em novas formas a experiência daqueles que foram relegados às margens, tornando possível a corpos quaisquer se apoderarem de seu destino. Esses aspectos poderiam ser igualmente destacados das principais preocupações políticas e estéticas de Eduardo Coutinho. Por outro lado, o filósofo explicita certa tendência estetizante em relação à miséria nos filmes de Pedro Costa, que 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). Esse impeto estetizante não pode ser atribuído de modo tão simples ao cinema de Coutinho, já que a ênfase conferida à palavra falada faz com que seu cinema caminhe em direção a uma depuração absoluta dos espaços que circundam suas personagens. Assim, especialmente a partir de *Jogo de Cena* (2007), passa a ser frequente que o documentarista ocupe o interior vazio de teatros, manifestando certo desprezo pela potência puramente plástica da imagem.

comunidade. Debruçando-se sobre os arquivos operários do século XIX, o filósofo descobre um grupo de operários que mantinha os hábitos de lazer dos burgueses: eles discutiam e escreviam poesia.

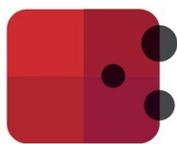
Contradiziam, portanto, a famosa doxa segundo a qual os trabalhadores não dispunham de tempo para dedicar ao conhecimento e sair de um estado de alienação. Assim, reconfiguravam uma certa partilha normal que lhes atribuíam certos tempos, espaços e tipos de atividade. Esses operários se faziam outros, segundo a “dupla e irremediável exclusão de viver como os operários e de falar como os burgueses” (RANCÈRE, 2013b, p. 9). A partir daí, o filósofo se torna especialmente sensível às pequenas irrupções de igualdade no seio da lógica geral de dominação. As incursões nos arquivos operários dão origem à tese de doutorado do filósofo, reunida no livro *A noite dos proletários - arquivos do sonho operário*, que busca reencenar o nascimento do movimento operário como um movimento estético (RANCIÈRE, 2005b).

De modo similar a Jacques Rancière, Eduardo Coutinho iniciou sua atuação artística e política sob a égide de um conjunto de premissas muito frequentes no campo das esquerdas da década de 1960. Nos referimos especificamente às atividades que Coutinho, desde 1961, desempenhou junto ao recém-fundado Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Trata-se de um órgão de produção e difusão cultural sediado no Rio de Janeiro, vinculado à União Nacional dos Estudantes. Esse órgão reunia profissionais com atuação na música, no teatro, no cinema, na literatura e nas artes plásticas e compreendia a arte como um instrumento privilegiado para a revolução social, dotada de uma vocação coletiva e didática e promovida por artistas militantes e engajados<sup>4</sup>. Partindo do pressuposto de que a arte popular seria ingênua e desprovida de qualidade, o artista do CPC assumiria o compromisso de retirar o povo de um estado de alienação e submissão para finalmente marchar ao seu lado. Essa compreensão levaria os membros do CPC a encenarem peças de teatro em portas de fábricas, dentro de favelas e nos sindicatos, mas também a realizar filmes autofinanciados.

Este foi o caso de *Cabra Marcado para Morrer*, longa ficcional de Coutinho, cujas filmagens foram interrompidas pelo golpe militar de 1964. O longa tematizava a vida de João Pedro Teixeira, líder da Liga Camponesa de Sapé (PB), assassinado em 1962. Nos anos 1980, o diretor observa o parco material bruto dessas filmagens como uma espécie de material de arquivo, somando a ele uma série de novas entrevistas – realizadas em 1981 – que investigam o que teria acontecido na vida dos

---

<sup>4</sup> O conjunto de pressupostos que movia essas práticas artísticas pode ser observado no Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, escrito em 1962 pelo sociólogo Carlos Estevam Martins, o primeiro diretor do CPC (MARTINS, 1981).



atores/personagens do filme no intervalo entre 1964 e aquele momento. Nessa busca, a figura de Elizabeth Teixeira, viúva do líder camponês morto, ganha proeminência. Revisitado e finalizado, o longa-metragem sublinha uma diferença entre dois tempos e modos de conceber o cinema, que se dão no interior da poética de Eduardo Coutinho. De acordo com o diretor, a primeira versão do filme

[s]eria um filme tradicional, feito de fora para dentro. O filme atual é um filme que sabe que é de fora para dentro, um filme que sabe que não é feito pelos camponeses mas que, ao mesmo tempo, não os paternaliza ou, pelo menos, tenta não paternizá-los ou idealizá-los. No que a vertente populista idealiza, a outra vertente despreza. No primeiro filme estava a minha ignorância da cultura que gerou as Ligas Camponesas (BRAGANÇA [org.], 2008, p. 28).

Ao mesmo tempo em que reflete sobre o percurso anterior do cineasta, *Cabra Marcado para Morrer* manifesta uma importante inflexão no modo como Eduardo Coutinho passa a conceber o cinema. É nesse filme que o cineasta mobiliza pela primeira vez uma série de procedimentos que marcariam sua trajetória ulterior. A esse respeito, ele explicita que

as desilusões políticas e pessoais, entre outros fatores, ajudaram a detonar uma paixão imediata por uma coisa simples – olhar e escutar pessoas, em geral, os pobres, do campo e da cidade – o Outro social e cultural. Tentar entender o país, o povo, a história, a vida e a mim mesmo, mas sempre fixado no concreto (BRAGANÇA [org.], 2008, p. 17).

De modo similar a Jacques Rancière, o diretor abandona certa compreensão, muito praticada pelos integrantes do CPC da UNE, de que uma atuação política alinhada aos ideais de esquerda estava implicada em oferecer, a uma classe trabalhadora presumidamente ignorante, a consciência dos sistemas de exploração e as ferramentas da luta. Após este momento de inflexão, até certo ponto partilhado pelo diretor brasileiro e pelo filósofo francês, as práticas estéticas e políticas de ambos passaram a ser imbuídas da “elaboração do mundo sensível do anônimo” (RANCIÈRE, 2010, p. 98). Trata-se de uma operação que assume proeminência na poética de Eduardo Coutinho, sempre ancorada em determinados procedimentos de fala e de escuta, onde relações específicas entre o eu concreto e o nós político são deflagradas. Nesse sentido, convém destacar o modo como Jacques Rancière concebe essa rede de relações:

Se a política propriamente dita consiste na produção de sujeitos que dão voz aos anônimos, a política própria da arte



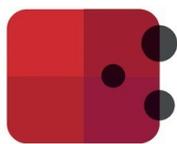
no regime estético consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo, dos modos do isso e do eu, dos quais emergem mundos, o mundo próprio de cada nós político (*Ibid.*).

### O tempo do anônimo

Os filmes do documentarista produzidos a partir de *Cabra Marcado para Morrer* são predominantemente estruturados por uma sucessão de entrevistas, ou conversações (OHATA [org.], 2014), e especialmente baseados em construir um dispositivo de escuta que possa dar voz a pessoas anônimas, abrindo espaço para que suas concepções particulares de mundo possam ter lugar, e não para que eles correspondam a uma certa expectativa do diretor, ou a um roteiro previamente concebido. Os anônimos são de interesse frequente de Coutinho. A esse respeito, podemos destacar seu filme *Peões*, realizado em 2002, onde Coutinho entrevista antigos metalúrgicos que haviam participado das grandes greves do ABC Paulista entre 1979 e 1980. O filme é profundamente imbuído de um fino exercício de escuta, tão frequente em seu trabalho como documentarista. Contudo, Eduardo Coutinho não se volta aos líderes sindicais mais proeminentes, àqueles que acabaram seguindo carreira política e ficariam para a história. A respeito do filme, o diretor declara: “Mais uma vez me interessaram os anônimos. Um ou outro dirigente, deputado, mas a maioria é anônimo” (BRAGANÇA [org.], 2008, p. 100).

Iniciadas em 1979, as greves constituíram o primeiro movimento de massas após o longo silêncio imposto pela Ditadura Militar. O diretor se interessa especialmente por aquelas personagens que ficaram nas margens da história, mas de acordo com ele, “não sei no que vai dar, mas é sobre pessoas, não sobre metalúrgicos” (BRAGANÇA [org.], 2008, p. 100). Assim, embora seus entrevistados relatem o impacto do movimento sindical sobre suas vidas singulares, eles não se limitam a narrar e reconstituir esse momento. Eles também comentam sobre os caminhos que suas vidas trilharam desde então, seus novos contratos de trabalho, sua aposentadoria e suas novas aspirações. Vemos alguns dos objetos pessoais que remontam às greves, somos expostos a algumas das mazelas e recompensas do antigo trabalho nas fábricas, bem como aos impactos da militância política em seus círculos familiares.

Essas personagens também nos oferecem visões particulares sobre o futuro no Brasil, àquela altura marcado pela proximidade das eleições presidenciais em que Lula – principal líder sindical nas Greves do ABC – figurava como forte candidato. Mas as eleições não eram algo colateral aos relatos dos entrevistados, elas forneciam toda uma atmosfera, um solo temporal que visibilizava as narrativas do passado à luz daquele

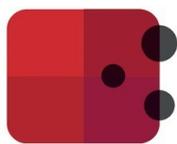


presente. Desse modo, as Greves do ABC, ocorridas no passado, eram observadas sob a ótica daquele presente, em que um de seus principais líderes poderia ser eleito presidente do Brasil. Assim, o filme não se limita a documentar um acontecimento do passado que se ofereceria a um olhar atemporal – como faz boa parte dos documentários –, mas abre espaço para que este momento seja observado sob a égide de um presente específico, o tempo entendido enquanto diferença.

Aqui, o ofício documental e histórico passa menos pela tarefa de restituir algo passado e mais pela necessidade política de revolver, desde seu presente, aquilo que o curso do tempo havia enterrado. Nesse sentido, suas práticas podem ser aproximadas a operações arqueológicas, como o próprio diretor destaca: “o que é bom em uma locação só? A possibilidade de aprofundar. Em vez de trabalhar na extensão, você trabalha em profundidade. Para mim, documentário é escavar. E esse limite te inibe os voos ideológicos e ideias pré concebidas” (BRAGANÇA [org.], 2008, p. 83). Por meio de uma operação quase arqueológica – que apenas olha para o passado para interrogar o presente –, Coutinho fissa as narrativas maiores, reencenando o passado como o frescor do novo.

Em um primeiro momento, poderíamos contrapor esse olhar em profundidade, muito característico da poética do cineasta, ao modo como o pensamento de Jacques Rancière – seguindo a herança foucaultiana, em que “profundidade é então restituída como segredo absolutamente superficial” (FOUCAULT, 2008, p. 44) – estabelece uma analítica eminentemente superficial. Rancière explicita sua falta de interesse em descobrir a verdade escondida por trás de aparências enganosas, declarando que “política é coisa estética, questão de aparência” (RANCIÈRE, 1996, p. 82). Uma operação mais interessante, para o filósofo, seria a de interferir na distribuição normal das aparências, nos enquadramentos que constituem o mundo enquanto evidência sensível compartilhada. Para o autor, são as operações da ficção que performam tais reenquadramentos (RANCIÈRE, 2010).

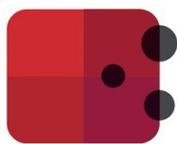
Nesse sentido, suas preocupações não estão distantes das de Coutinho, que expressa seu repúdio a certa ideia corrente de que o “documentário é para dizer a verdade” (OHATA [org.], 2014, p. 40). A este respeito, o cineasta declara: “não estou preocupado se o cara que eu entrevisto está dizendo a verdade – ele conta sua experiência (...), que é uma verdade” (*Ibid.*, p. 223). Em outras palavras, embora sejam documentais, seus filmes se mantêm fundamentalmente filiados às verdades de suas personagens, não interessando a veracidade das informações que elas veiculam. Por esse motivo, não há nenhuma passagem em que documentarista desmintas seus entrevistados, fazendo uso da autoridade do narrador em off para lhes sobrepor uma verdade essencial.



Seus filmes suspendem certa dicotomia entre ficção e documentário, de tal modo que, se há uma verdade contra a qual o cinema de Coutinho se insurge, ela não se opõe à mentira. Ela se opõe à realidade epidérmica – às formas *a priori* da sensibilidade, como quis Rancière (2009b) – de uma distribuição desigual da fala e da escuta, que separa os corpos visíveis dos invisíveis. Nos documentários de Coutinho, não se trata apenas de denunciar a desigualdade de tal distribuição, mas de interferir no próprio seio deste regime de visibilidades pela inscrição de uma outra lógica que se configura momentaneamente diante da câmera: a lógica da igualdade.

Nesse sentido, também não interessa a *Peões* uma contraposição às narrativas históricas que reconhecem a importância de Lula no cenário político brasileiro. Esse tipo de operação iconoclasta costuma se opor a uma verdade estabelecida, buscando substituí-la por outra. O filme parece mais interessado em produzir alguns reenquadramentos, em deslocar o olhar do curso da grande história sem, contudo, questionar sua verdade. A figura daquele líder sindical aparece apenas como um espectro, uma espécie de fantasma: ele representava a iminente realização de um dever que não teve um único começo, mas foi originado de um emaranhado múltiplo de forças e atores. Assim, Coutinho acaba por restituir ao curso da história um caráter contingencial, encharcado de outros possíveis irrealizados. Nesta profunda movência da história, o tempo finalmente desliza sobre si mesmo, já incapaz de ser reduzido a uma síntese total. Mas é justamente na fricção entre as diversas camadas inconclusas de tempo que a política pode irromper, deflagrada como multiplicação. *Peões* não reúne, afinal, um conjunto de entrevistas para compor uma totalidade coesa, segundo o ímpeto de oferecer uma outra história que contestaria a validade de um passado que está dado.

Ele tem como foco a dispersão, a multiplicação do passado, que infiltra narrativas menores na grande meada da história, em um exercício de remontagem e rearticulação. No filme, o próprio diretor explicita seu interesse por “lembranças dos participantes da grave, e preferencialmente os anônimos, os que não ficaram conhecidos” (15’40”), em uma operação que ativa a escuta àquelas personagens situadas às margens das narrativas hegemônicas. Nesse sentido, o método empregado por Coutinho – dado a ver no próprio filme – é sintomático: ele reúne grupos de ex-metalúrgicos, pedindo-os que identifiquem as personagens que se encontravam nas bordas das imagens de arquivo, em torno daqueles que discursavam. Aquelas figuras localizadas nas margens das imagens, após encontradas, seriam os principais entrevistados do filme. Afinal, era bem provável que, caso o diretor ouvisse as personagens que ocupavam o centro da imagem, a história seria novamente escrita como repetição, sem insinuar qualquer tipo de diferença.



No longa-metragem, Coutinho remonta a uma série de documentários filmados durante o próprio movimento grevista, tais como *ABC da Greve* (Leon Hirszman, 1979/1990), *Greve!* (João Batista de Andrade, 1979) e *Linha de Montagem* (Renato Tapajós, 1982). Contudo, como destaca Alexandre Werneck (2014), o diretor produz uma tensão entre imagens de arquivo e depoimentos inéditos, evitando que aquelas sirvam de mera ilustração para estas últimas: “fazer isso seria criar um sentido de composição *a priori*. Em vez disso, edita em separado. Trecho de filme em um momento. Fala dos personagens, em outro. Juntar, então, é pôr frente à frente, opor” (WERNECK, 2014, p. 575).

Nessa operação, Coutinho mobiliza o poder que Jacques Rancière atribui à montagem, que “constrói uma história e um sentido pelo direito que se atribui de combinar livremente as significações, de rever as imagens, de reencadeá-las de outro modo, de restringir ou de alargar sua capacidade de sentido e de expressão” (RANCIÈRE, 2013a, p. 163). Mas é curioso o modo como o diretor desloca uma certa dicotomia que poderia haver entre um filme feito no calor do momento, que retrata um movimento em curso, e um filme sobre o passado. Ao contrário daqueles três filmes, que mostram personagens em ação e poderiam servir como aliados na tarefa de contar a história de uma luta, os horizontes insurgentes de *Peões* não residem apenas no conteúdo militante de suas imagens, mas especialmente em insinuar a necessidade incessante da imaginação política.

Destacamos que o próprio trabalho fabril que vigorava durante as greves daria lugar à mecanização, terceirização e subcontratação da força de trabalho nos anos 1990. Desse modo, o filme foi feito em um momento em que os modelos de trabalho e, conseqüentemente, os próprios horizontes de mobilização política que levaram Lula à presidência, já estavam em plena crise. É como se o filme articulasse uma sobreposição de tempos, em que a coroação de um certo modelo político coincidissem com a própria impossibilidade de repeti-lo. Não é, portanto, na forma de uma história exemplar e edificante que *Peões* ancora seu substrato político, mas na própria operação temporal que coloca em marcha. Nesse sentido, opera de acordo com uma historicidade que é própria do cinema, de acordo com Jacques Rancière:

O cinema é uma arte nascida da poética romântica, como que pré-formado por ela: uma arte eminentemente própria a essas metamorfoses da forma significativa que permitem construir uma memória como entrelaçamento de temporalidades defasadas e de regimes heterogêneos de imagens (RANCIÈRE, 2013a, p. 166).

Ao contrário do ímpeto de enlutar as formas de mobilização política que levariam Lula à presidência, Coutinho parece sinalizar para a necessidade de sua incessante metamorfose, destacando aquilo que há de contingente, indeterminado e improvisado no movimento da história.

Cabe, neste sentido, revisitar o modo como Cláudia Mesquita e Victor Guimarães (2014) observam um caráter melancólico no filme, que contrabalancearia o acontecimento triunfal que lhe serve de pano de fundo. Talvez não se trate tanto de melancolia, mas de uma forma particular de otimismo, implicada no reconhecimento da complexidade dos processos políticos e na heterogeneidade do tempo histórico. Em *Peões*, se as forças daquele presente incidem sobre o passado, elas não originam apenas melancolia, mas servem para liberar novos horizontes de ação e ativar uma multiplicidade de germes de futuro que se encontram em estado de latência. Se o tempo não caminha rumo a uma vitória triunfante ou um lugar ideal, então o combate deve ser imanente em revolver por dentro as forças que impedem imaginar futuros outros. A montagem, tal como compreendida por Jacques Rancière, constitui a principal ferramenta dessa operação, caso compreendida enquanto “um meio de aproximar tempos, de colocar em uma mesma sequência temporal uma multiplicidade de usos do tempo e de modos de temporalidade” (RANCIÈRE, 2021b, p. 128).

Nesta lógica temporal constituída sob a égide da diferença, o presente funcionaria como um prisma que provê, aos fatos acontecidos, determinados horizontes de visibilidade. Trocando em miúdos, não existe nada como um passado em si, mas é sempre desde um ponto de vista específico que o presente lança suas luzes sobre aquilo que ocorreu. Ao cineasta-montador, caberia uma profunda consciência desse ponto de vista, cuja supressão implica conceber um passado atado por uma rede de necessidades históricas. Todo modelo de uma temporalidade sem resto guarda um revés político: sobre um passado sempre igual a si mesmo não se poderia projetar nada além de um futuro sem fissura, onde apenas as grandes personagens teriam vez e voz.

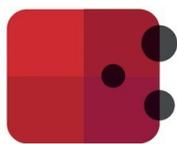
Oferecer uma escuta aos anônimos significa embaralhar a hierarquia que distingue os personagens importantes dos desimportantes, e por sua vez implica uma operação temporal anacrônica, como destaca Jacques Rancière:

o anacronismo é assim chamado porque o que está em jogo não é apenas um problema de sucessão. Não é um problema horizontal da ordem dos tempos, mas um problema vertical da ordem do tempo na hierarquia dos seres. É um problema de partilha do tempo no sentido da “parte que cabe a cada qual” (RANCIÈRE, 2011a, p. 23).

Nesse sentido, a busca pelas personagens anônimas se coaduna com operações temporais que suspendem o próprio curso linear do tempo. Em suma, uma desierarquização das personagens da grande história está implicada na desierarquização do tempo.

Em todo caso, se *Peões* pode nos oferecer quaisquer lampejos para interrogar o tempo presente, o filme não nos municia de instruções ou modelos de batalha a serem empregados. Este é o único luto melancólico a que o filme enseja, o luto de que exista qualquer modelo ideal de ação política. Coutinho parece mais preocupado em aguçar nossa lida com o presente, em nos prover instrumentos para compreender o mundo, ao afirmar a mutabilidade incessante de toda perspectiva de luta. Nesse sentido, se há qualquer horizonte de otimismo passível de emergir do documentário, ele não repousa sobre a ideia de que existe um futuro mais desejável à nossa espera. Se o presente, em toda sua irredutibilidade, é composto por múltiplos feixes de tempo, basta saber dar espaço para que proliferem os germes de ação, tornando possível sua infiltração futura por baixo do tecido social. Trata-se de compreender, assim como Jacques Rancière, que o presente não é “somente a unidade que faz coexistir em igualdade todos os fenômenos heterogêneos. Essa própria unidade é dividida. Se o presente é a coexistência dos tempos, é também sua não coincidência” (RANCIÈRE, 2021b, p. 63).

*Peões* é um daqueles raros momentos em que as categorias sociais existem apenas para vacilar. Aqui, cada personagem e trajetória de vida singular cintila em todo seu brilho de coisa particular, mas sem que essa luminosidade ofusque as finas gradações de luz e sombra que matizam a passagem entre o singular e o comum. O diretor nos mostra que, embora as luzes do social incidam obstinadamente sobre toda particularidade, elas jamais seriam capazes de determiná-la por completo. Contudo, se há sempre uma diferença, um resto, que as categorias sociais são incapazes de determinar, todo movimento em direção ao particular não caminha rumo ao pitoresco ou ao exemplar, na figura de um herói que mudaria os rumos da história. Conforme explicita Cláudio Bezerra (2014), Coutinho busca justamente escapar à lógica da vítima ou do herói, em prol do contraditório. Aqui residiria a força política do seu cinema, que devolve aos atores sociais o motor de toda ação política coletiva. Ela se infiltra sempre por baixo do tecido social, abrindo brechas e mudando o curso da necessidade histórica.



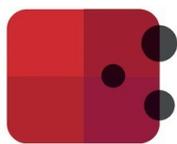
### Identities precárias

Para que personagens singulares possam ter voz e vez na História, Coutinho evita “filmar aqueles acontecimentos e ouvir aqueles personagens que confirmem suas próprias ideias apriorísticas sobre o tema tratado” (BRAGANÇA [org.], 2008, p. 20). Seu principal interesse é “estar aberto ao outro, a ponto de passar a impressão, aliás verdadeira, de que o interlocutor, em última análise, sempre tem razão. Ou suas razões” (BRAGANÇA [org.], 2008, p. 21). Assim, o cineasta não tenta opor estas razões a uma razão universal e transcendente, e tampouco opor as razões de seus interlocutores à sua própria razão. Ele se interessa por compreendê-las em sua imanência absoluta, tendo a palavra como principal elemento que articula essa racionalidade e constitui a matriz produtora dos sujeitos entrevistados. Consuelo Lins sublinha o modo como, em Coutinho, a produção de personagens emerge da fala singular de cada pessoa entrevistada:

Os personagens são reais, mas, diante da câmera, constroem seus autorretratos, encenam suas histórias, se inventam a partir do que gostariam de ser, do que talvez sejam, do que pensam que o diretor gostaria que fossem, e tudo isso no próprio ato de falar (LINS, 2014, p. 383).

A palavra também é um elemento central no pensamento de Jacques Rancière, filósofo que compreende a política como uma cena de palavra (RANCIÈRE, 1996). Ele parte da famosa asserção aristotélica segundo a qual o homem seria um animal político por possuir o *logos*, a palavra através da qual é possível manifestar o útil e o nocivo, o justo e o injusto. Contudo, antes de se ouvir o que uma palavra quer dizer, é necessário que essa palavra seja contada enquanto um som inteligível, articulado por um corpo que detenha a posse da palavra, e não apenas a posse da voz, limitada apenas a indicar dor e sofrimento.

A participação de cada corpo no comum partilhado estaria vinculada à inteligibilidade dos sons ou ruídos emitidos por sua voz, que se nos apresenta enquanto evidência sensível e determina espaços de visibilidade ou invisibilidade. Haveria, portanto, uma distância do *logos* em relação a si mesmo, um intervalo entre a palavra e a contagem desta palavra que, contudo, contraria o princípio da igualdade entre todos os seres falantes. A política acontece precisamente quando esse princípio geral é colocado à prova, em um caso particular, dando a ver a pura contingência da ordem



social. Em suma, ela reside na construção singular de uma cena capaz de articular algo, antes tido como ruído, em uma palavra capaz de proferir algo como justo. Para o filósofo,

o nome dos atores, do cenário e dos acessórios pode mudar. Mas a fórmula é a mesma. Ela consiste em criar, em torno de todo conflito singular, uma cena onde se põe em jogo a igualdade ou desigualdade dos parceiros do conflito enquanto seres falantes (*Ibid.*, p. 62).

Essa compreensão, que também permeia o pensamento de Eduardo Coutinho, acaba por tangenciar uma outra tática de tomada de discurso que é muito cara aos movimentos sociais contemporâneos: o lugar de fala. Trata-se justamente de assumir que, tanto as condições de enunciação de um discurso, quanto os lugares a partir dos quais ele é enunciado, incidem sobre seus horizontes de inteligibilidade e interpretação, de modo que uma fala jamais pode ser avaliada em si mesma. Afinal, é notório que não haja uma disponibilidade de escuta equânime para todo o tecido social.

Certos grupos subalternizados têm suas falas recorrentemente desconsideradas, como tantas vezes é o caso das personagens às quais Eduardo Coutinho oferece sua escuta: são os descendentes de escravizados, em *O Fio da Memória* (1991); os catadores de lixo, em *Boca de Lixo* (1992); os habitantes de favelas, em *Santo Forte* (1999) e *Babilônia 2000* (2001); os moradores de um edifício de classe média do bairro de Copacabana (RJ), em *Edifício Master* (2002); as pessoas do interior da Paraíba, em *O Fim e o Princípio* (2006); etc. Trata-se de sujeitos que, nas palavras de Cláudia Mesquita e Leandro Saraiva, “ocupam posições inferiores na hierarquia social e, na frente da câmera, têm a oportunidade de criar sua imagem, recriar-se como imagem” (2014, p. 390).

Embora haja sempre um princípio comum que permite identificar as personagens de seus filmes, seja por pertencerem a determinado território, seja por partilharem de uma história comum, o dispositivo de escuta constituído pelo diretor dá corpo a singularidades que excedem os lugares sociais que ocupam. Este tensionamento entre singular e coletivo é destacado pelo teórico Mateus Araújo, ao propor que, nos filmes do cineasta, “os indivíduos singulares *precisam* da série, que parece tensionar sua singularidade, mas não a impede, e talvez chegue até mesmo a potencializá-la” (2014, p. 44).

Nas palavras do próprio cineasta, “o mistério humano é isso. São todos submetidos às mesmas regras, do ponto de vista econômico, do ponto de vista sociológico, mas todos têm algo de singular, único. O que eu faço é sair para descobrir o quê, só isso” (OHATA [org.], 2014, p. 180). Coutinho, por meio de diversos



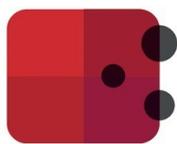
procedimentos muito particulares, tem o cuidado de constituir uma cena de igualdade em torno das palavras proferidas por estes grupos, como o próprio diretor explicita:

Então, a primeira coisa é não tratá-lo [o outro] como coitadinho. A partir disso, você pode estabelecer uma igualdade – temporária, utópica, e nesse sentido não ilusória porque é só temporária –, e que gera um troço que se pode construir, porque a pessoa não vai ser julgada, porque você tá vazio (BRAGANÇA [org.], 2008, p. 108).

Nesse sentido, seus filmes parecem colocar em marcha a eficácia de uma suspensão (do julgamento), atitude que Jacques Rancière (2010) atribui à política, pelo modo como ela coloca em cena a lógica de igualdade. Não se trata de defender uma igualdade homogeneizante, mas o direito ao desenvolvimento e manifestação singulares da palavra: a igualdade na multiplicidade e não no idêntico. Nos filmes de Coutinho, a constituição de uma cena de igualdade depende de um desencontro infinito entre as palavras que os entrevistados proferem e os territórios – ou identidades – aos quais eles pertencem. Para Jacques Rancière, por sua vez, a efetividade de uma “contagem dos incontados” (RANCIÈRE, 1996, p. 48) depende que suas falas transcendam o lugar de onde são faladas.

As falas dos entrevistados de Coutinho invariavelmente excedem o que geralmente se esperaria delas, dado os lugares sociais que ocupam. Mas não porque sejam figuras exemplares, pontos fora da curva. O próprio diretor declara sua falta de interesse “pelo tipo pitoresco, pelo personagem que tipifica o comportamento da classe” (BRAGANÇA [org.], 2008, p. 89). Nesse sentido, ele explicita sua distância em relação às formas que regem a representação do povo na TV, “como uma espécie de rara orquídea que convém olhar com distante consideração, ou então, de muito perto, como um ingênuo repositório de folclore e sabedoria” (BRAGANÇA [org.], 2008, p. 19). Trata-se, para Eduardo Coutinho, de encontrar uma singularidade passível de universalização, algo entre o universal e o particular, o “qualquer um” a que se refere Jacques Rancière. De acordo com o filósofo,

podemos pensar a ação dos sujeitos políticos como aquela que reconfigura o campo do comum, colocando em cena, contra uma determinada distribuição das partes, lugares e competências, o poder do demos, ou seja, o poder de ‘qualquer um’, o poder daqueles que não são contáveis como partes qualificáveis da comunidade, ou o poder da coleção incontável daqueles que não tem uma ‘aptidão’ específica para mandar ou para ser mandado” (RANCIÈRE, 2010a, p. 21, tradução nossa).



É neste sentido que o filósofo compreende a subjetivação política, invariavelmente “constituída pela distância entre a voz e o corpo, pelo intervalo entre as identidades” (RANCIÈRE, 2014, p. 74). A figura do anônimo, tal como pensada pelo filósofo, implica a recusa de atribuir um estatuto ontológico ao sujeito político.

O anônimo não é, portanto, nenhuma substância. Ele é uma relação entre três termos, entre três anonimatos: o anonimato ordinário de uma condição social, o devir-anônimo de uma subjetivação política, o devir-anônimo característico de um modo de representação política (RANCIÈRE, 2005a, p. 83, tradução nossa).

Esse sujeito político seria sempre contingencial, ele existe apenas em ato, como impossibilidade de sua circunscrição a identidades estanques: no justo instante que se sucede ao acontecimento político, os sujeitos políticos desaparecem. Trata-se de um sujeito produzido em relação, em toda sua precariedade, tal como Eduardo Coutinho concebe o caráter temporário da igualdade que seus filmes estabelecem entre ele e seus entrevistados. Essa igualdade, embora não se manifeste na realidade concreta, emerge por meio da palavra, que se desdobra nos termos de uma igualdade das inteligências, tal como concebida por Jacques Rancière:

os homens se unem porque são homens, isto é, seres distantes. A linguagem não os reúne. Ao contrário, é sua arbitrariedade que, forçando-os a traduzir, os põem em comunicação de esforços – mas também, em comunidade de inteligência (RANCIÈRE, 2018, p. 88).

Entrecruzado ao pensamento de Jacques Rancière, o cinema de Coutinho permite interrogar os limites das políticas de identidade, visibilidade, diversidade e inclusão, que ganham proeminência na contemporaneidade. Dar visibilidade a parcelas invisibilizadas da sociedade não é apenas retratá-las, pois já há certos horizontes de reconhecimento estabelecidos pelos próprios nomes que lhes são atribuídos. Trata-se de rejeitar o ímpeto de performatizar esses nomes enquanto uma realidade que está dada. Coutinho persegue identidades que não sejam autoidênticas, ele parte de um princípio comum entre seus entrevistados, para em seguida questionar essa realidade. Cada manifestação singular daquilo que coloca suas personagens em comum permite dissolver os próprios estereótipos que lhes acompanham, de modo a sublinhar a natureza contingencial dessas identidades. De acordo com o cineasta, “quando você tipifica uma pessoa, quando você a objetiva, você mata a singularidade da pessoa. É a

destruição moral e cívica do indivíduo e do personagem. Ela não pode ilustrar uma ideia generalizada minha” (BRAGANÇA [org.], 2008, p. 83).

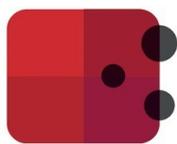
Essa é uma preocupação frequente nos trabalhos do filósofo francês, que declara recusar-se “a transformar a multiplicidade de formas de alteridade em uma substância por meio da personificação da Alteridade, que em última instância restabelece uma forma de transcendência” (RANCIÈRE, 2011c, p. 13, tradução nossa). A alteridade, em Coutinho, não se reduz a uma substância, trata-se de algo que se produz numa relação. O diretor exerce extremo cuidado para não falar pelo outro ou através do outro, evitando representar estes indivíduos como casos particulares que ilustram uma totalidade coesa. Os recortes que identificam seus entrevistados são apenas pontos de partida, e terminam por provar-se absolutamente arbitrários, dada a multiplicidade de vozes e tonalidades que cada uma das falas singulares manifesta. Aqui, os particulares não se somam para dar forma a um todo coeso, a uma voz uníssona, mas operam por meio daquilo que o filósofo francês chamou de “um processo de desidentificação ou de desclassificação” (RANCIÈRE, 2014, p. 72).

### **O devir pedagógico da arte política**

Os filmes do diretor embaralham os regimes que prescrevem a certos corpos o destino de sua invisibilidade, fazendo aparecer o ínfimo e transmutando o ruído e a mudez em fala. Mas a própria fala destas personagens é invariavelmente invadida por uma certa gagueira, jamais redundando na completa eloquência transparente da linguagem:

As palavras escondem segredos e armadilhas que implicam hesitações, silêncios, tropeços, ritmos, inflexões, retomadas diferenciadas do discurso. E gestos, franzir os lábios, de sobrancelhas, olhares, respirações, mexer de ombros etc. Nesse universo, o que não conhece a língua só pode sobreviver se, ao invés de contornar esses problemas, tematizá-los e fazer da diferença um trunfo, da estranheza um método de conhecimento (BRAGANÇA [org.], 2008, p. 20).

A incorporação desses elementos acidentais, geralmente descartados por outros documentaristas, no interior de seus filmes provê às falas reunidas uma materialidade, excedendo os ditames daquilo que Jacques Rancière denominou eficácia comunicacional. Para o filósofo, a política não pode residir apenas em uma eficácia



argumentativa, uma vez que é necessário antes constituir uma cena de comum inteligibilidade: “aquele que faz ver que pertence a um mundo comum que o outro não vê não se pode valer da lógica implícita de nenhuma pragmática da comunicação” (RANCIÈRE, 2014, p. 149).

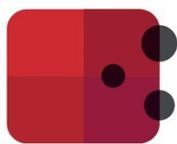
Também para Coutinho não é suficiente apenas mostrar sujeitos invisibilizados ou anônimos, sendo necessário oferecer todo um dispositivo de escuta, constituído por meio de algumas operações específicas. A este respeito, o diretor elucida:

O que eu aprendi na televisão, por exemplo – porque eu nunca tinha feito um documentário antes –, é que se você se posta a uma distância de três metros de seu interlocutor para não aparecer na imagem, você não está conversando com uma pessoa. Ninguém conversa a essa distância. Você tem que estar junto. Senão é como se houvesse uma barreira, a pessoa fala como se estivesse falando para a polícia ou para o “cinema”, quer dizer, está prestando um depoimento (BRAGANÇA [org.], 2008, p. 30).

Vemos que Coutinho se preocupa com uma certa equação entre a distância e a aproximação no trato com seus entrevistados. Em um primeiro momento, estas relações são metafóricas e concernem à distância social entre ele e suas personagens. Mas esta dimensão impalpável se transmuta em problemas concretos, que dizem respeito às suas práticas de cinema, vindo a determinar a própria distância física estabelecida no ato da filmagem. Trata-se de elaborar uma cena no seio da qual as falas dos entrevistados possam ser escutadas em sua singularidade irreduzível. Nesse sentido, podemos dizer que há de fato uma preocupação com a cena que possa abrigar as falas de suas personagens, em produzir uma cena de palavra, tal como concebida por Jacques Rancière (1996).

Se o filósofo explicita os limites de uma política calcada nos ditames de uma transparência comunicacional, Eduardo Coutinho estabelece uma relação específica com o ímpeto pedagógico tão frequentemente assumido pelos documentários. Em suas palavras: “quando estou fazendo um filme eu não estou querendo ensinar ninguém (...). O que eu quero é conhecer as razões das pessoas. As minhas razões não interessam” (BRAGANÇA [org.], 2008, p. 72). Nota-se uma nova distância em relação aos pressupostos do cinema praticado pelo CPC da UNE, que tinha por objetivo conscientizar ou tirar o povo de um estado de alienação. Recusando o dever pedagógico do documentário, Eduardo Coutinho questiona certo

mito da informação, balanceada e imparcial. Objetiva. Em nome disso, que sequer se tenta cumprir, rejeita-se todo



produto que tenha um olhar paciente e respeitoso. Tudo o que não for “informação” é poesia inútil, antropologia pretenciosa, divagação elitista (BRAGANÇA [org.], 2008, p. 19).

No pensamento de Jacques Rancière (2018), por sua vez, essa distância de uma pedagogia conteudista é encarnada no mestre ignorante, figura que enceta um paradigma educativo onde inteligência e saber são dissociados, distinguindo a capacidade de conhecer e o conteúdo desta capacidade. Aqui, a tarefa de instruir e informar é recusada como objetivo primordial de uma educação política, dando lugar ao ímpeto de verificar a igualdade das inteligências, de modo a não apenas atuar na ordem do inteligível, mas do próprio cerne do sensível. Assim, tanto Rancière quanto Coutinho recusam uma pedagogia política pela imagem. Em ambos, a política da imagem reside nos reenquadramentos que são capazes de performar, e não nas mensagens que podem transmitir. São reenquadramentos da lida com o tempo, das hierarquias entre sujeitos importantes e desimportantes, bem como das categorias sociais correntes.

## Referências

ARAÚJO, Mateus. Eduardo Coutinho, Pierre Perrault e as prosódias do mundo. *In*: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Edições SESC, Cosac Naify, 2014. p. 432-449.

BABILÔNIA 2000. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2000. (80 min).

BEZERRA, Cláudio. Um documentarista à procura de personagens. *In*: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Edições SESC, Cosac Naify, 2014. p. 400-412.

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

BRAGANÇA, Felipe. Santo Forte – O rosto, a brecha caótica do cinema e a insurreição libertária da enunciação. *In*: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Edições SESC, Cosac Naify, 2014. p. 543-548.

CABRA MARCADO para Morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 1984. (120 min).

CACHOPO, João Pedro. Momentos estéticos: Rancière e a Política da Arte. **Revista AISTHE**, Rio de Janeiro, v. VII, n. 11, p. 21-41, 2013.

EDIFÍCIO MASTER. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2002. (110 min).

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos II**: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

JOGO DE CENA. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2007. (105 min).



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, 2014. p. 375-388.

MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, redigido em março de 1962. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem - CPC, vanguarda e desbunde**: 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1981. p.121-144.

MESQUITA, Cláudia; GUIMARÃES, Victor. Peões: tempo de lembrar. *In*: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Edições SESC, Cosac Naify, 2014. p. 577-604.

MESQUITA, Cláudia; SARAIVA, Leandro. O cinema de Eduardo Coutinho – Notas sobre método e variações. *In*: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Edições SESC, Cosac Naify, 2014. p. 388-399.

O FIO DA Memória. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 1991. (115 min).

O FIM E O PRINCÍPIO. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2005. (110 min).

OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Edições SESC, Cosac Naify, 2014.

PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2004. (85 min).

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

RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. *In*: NOVAES, Adauto (Org.). **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 367-382.

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

RANCIÈRE, Jacques. From politics to aesthetics? **Paragraph**: The Journal of the Modern Critical Theory Group, Edimburgo, v. 28, n. 1, p.13-25, 2005b. Disponível em: <https://doi.org/10.3366/para.2005.28.1.13>. Acesso em: 22 abr. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **O Inconsciente Estético**. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2009a.

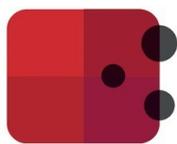
RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009b.

RANCIÈRE, Jacques. The aesthetic heterotopia. **Philosophy Today**, Ohio, Messenger Press, v. 1, n. 54, p. 15-25, jan. 2010a.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador emancipado**. 1 ed. Lisboa: Orfeu, 2010b.

RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. *In*: SALOMON, Marlon (Org.). **História, verdade e tempo**. Chapecó: Argos, 2011a. p. 21-49.

RANCIÈRE, Jacques. **O que significa “Estética”?** Lisboa: KKYM, 2011b. Tradução de R. P. Cabral. Disponível em: <https://tinyurl.com/yc3fnuwu>. Acesso em: 29 jun. 2023.



RANCIÈRE, Jacques. The thinking of dissensus: Politics and Aesthetics. *In*: BOWMAN, Paul; STAMP, Richard (Orgs.). **Reading Rancière**. Londres: Continuum, 2011c. p. 1-17.

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

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

RANCIÈRE, Jacques. **A Noite dos proletários**: arquivos do sonho operário. Lisboa: Antígona, 2013b.

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

RANCIÈRE, Jacques. **Dissenting Words**: interviews with Jacques Rancière. Nova Iorque: Bloomsbury Academic, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

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

RANCIÈRE, Jacques. **Tempos Modernos**: Arte, tempo, política. São Paulo: Editora N-1, 2021b.

RANCIÈRE, Jacques. **Pedro Costa**: os quartos do cineasta. Lisboa: Relógio D'Água, 2023.

SANTO FORTE. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 1999. (80 min).

WERNECK, Alexandre. Peões. *In*: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Edições SESC, Cosac Naify, 2014. p. 573-577.

Recebido em: 29/06/2023. Rodada 1: Revisora A 03/08/2023. Revisora B 18/11/2023. Aprovado em: 02/12/2023.

### Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:  
Não se aplica

Fontes de financiamento:  
Não se aplica

Considerações éticas:  
Não se aplica

Declaração de conflitos de interesse:  
Não se aplica

Apresentação anterior:  
Não se aplica