



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



ID 979

A transformação das imagens em *Um dia na vida*: do fluxo televisivo ao arquivo audiovisual

La transformación de las imágenes en *Um dia na vida*: del flujo televisivo al archivo audiovisual

The transformation of images in *Um dia na vida*: from the flow of television to the audiovisual archive

Renato Beaklini

Graduado em Comunicação Social com habilitação em Rádio e TV pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Foi bolsista de Iniciação Científica PIBIC-UFRJ de 2018 a 2020. Rio de Janeiro (RJ). Brasil.
E-mail: renatobeaklini@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-7457-402X>

Anita Leandro

Doutora em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Université Paris III - Sorbonne-Nouvelle. Realizou pós-doutorado na Paris III (Estágio Sênior Exterior-CAPES). Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro (RJ). Brasil.
E-mail: anita.leandro@eco.ufrj.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0863-5783>

Resumo: Este artigo analisa o filme *Um dia na vida* (Eduardo Coutinho, 2010), do ponto de vista da apropriação das imagens da televisão aberta brasileira. Veremos como essas imagens, expostas em sua materialidade, ou seja, sem intervenções importantes na forma como foram originalmente editadas pelos veículos de comunicação, uma vez deslocadas de seu meio de difusão habitual e inscritas num projeto propriamente cinematográfico, reaparecem no espaço contemporâneo com um sentido renovado. Partimos de um paralelo entre o método de desvio das imagens do espetáculo no filme de Coutinho e na obra de Guy Debord, afim de estabelecer suas respectivas diferenças e propor o aprofundamento do debate sobre o desvio, técnica de composição capaz de proporcionar ao espectador uma experiência ao mesmo tempo estética e política. Veremos também como as interrupções produzidas pela montagem de *Um dia na vida*, ao suscitarem um estranhamento em relação à linguagem televisiva, convidam-nos a



uma leitura crítica da televisão. Para concluir, afirmamos que os procedimentos formais desse filme, tão radicais quanto minimalistas, operam, enfim, uma verdadeira conversão do fluxo televisivo em material de arquivo, uma transformação da liquidez da produção audiovisual em cristal de memória das imagens da TV.

Palavras-chave: Montagem; Desvio de imagens; Coutinho; *Um dia na vida*.

Resumen: Este artículo analiza la película *Um dia na vida* (Eduardo Coutinho, 2010), desde el punto de vista de la apropiación de imágenes de señal abierta de la televisión brasileña. Veremos cómo estas imágenes, expuestas en su materialidad, es decir, sin intervenciones importantes en la forma en que fueron originalmente editadas por los vehículos de comunicación, una vez desplazadas de sus medios habituales de difusión e inscritas en un proyecto propiamente cinematográfico, reaparecen en el espacio contemporáneo con un sentido renovado. Partimos de un paralelismo entre el método de desviación de las imágenes del espectáculo en la película de Coutinho y en la obra de Guy Debord, para establecer sus respectivas diferencias y proponer un debate más profundo sobre la desviación, una técnica de composición capaz de proporcionar al espectador una experiencia tanto estética y política. Veremos también cómo las interrupciones que produce el montaje de *Um dia na vida*, al plantear un extrañamiento en relación al lenguaje televisivo, nos invitan a una lectura crítica de la televisión. En conclusión, afirmamos que los procedimientos formales de esta película, tan radicados como minimalistas, operan finalmente una verdadera conversión del flujo televisivo en material de archivo, una transformación de la liquidez de la producción audiovisual en un cristal de memoria de las imágenes de la TV.

Palabras clave: Montaje; Desviación de imágenes; Coutinho; *Um dia na vida*.

Abstract: This article analyzes the movie *Um dia na vida* (Eduardo Coutinho, 2010), from the point of view of the appropriation of images from Brazilian free-to-air television. We will see how these images, exposed in their materiality, that is, without important interventions in the way they were originally edited by the media outlets, reappear in contemporary space with a renewed meaning, once displaced from their usual means of dissemination and inscribed in a properly cinematic project. We will start by proposing a parallel between the detournement of the spectacle's images present in Coutinho's film and in Guy Debord's work, in order to establish their respective differences. We also propose to deepen the debate on the detournement, a composition technique that offers the spectator with an aesthetic and political experience. We will also see how the interruptions produced by the montage of *Um dia na vida* invite us to a critical reading of television, by raising an estrangement in relation to television language. In conclusion, we state that the formal procedures of this movie, as radical as minimalist, operate, in short, a true conversion of the television flow into archival material, a transformation of the audiovisual production's liquidity into a memory crystal of TV images.

Keywords: Montage; Detournement; Coutinho; *Um dia na vida*.

Introdução

Um dia na vida (Eduardo Coutinho, 2010) é um filme construído a partir da retomada de imagens da programação televisiva brasileira aberta, comerciais incluídos. Dezenove horas ininterruptas de conteúdo, gravadas pelo cineasta entre a manhã do dia 1º de outubro de 2009 e a madrugada do dia 2, foram reduzidas a 1h35min, tempo de duração deste documentário. O recorte no material gravado, empreendido pelo realizador e pela montadora Jordana Berg, respeita o princípio organizacional básico da montagem original dos programas, limitando-se a cortar na duração dos mesmos, sem alterar a edição interna dos trechos citados. Além disso, o filme segue a ordem cronológica da grade de horário da televisão, funcionando como uma espécie de arquivo condensado de um dia qualquer na vida de um telespectador.



Com o subtítulo “Material gravado como pesquisa para um filme futuro”, *Um dia na vida* informa, numa cartela de abertura, a retomada de imagens das emissoras Bandeirantes, CNT, Globo, MTV, Record, RedeTV!, SBT, e TV Brasil. Exceto este breve esclarecimento, a única outra informação acerca do material utilizado acrescentada na pós-produção diz respeito ao horário de exibição original de alguns programas, como veremos mais adiante. Sem créditos finais, o longa-metragem encadeia imagens de todas as emissoras, indistintamente, sem identificar a procedência dos trechos. A designação dos canais acontece somente quando as logomarcas das emissoras estão presentes nas imagens originais. Outras incrustações, como legendas de títulos de programas, nomes de pessoas ou endereços, são recursos videográficos da própria televisão. Além disso, os programas se sucedem sem uma lógica aparente, tal como ocorre na TV: a uma propaganda partidária do Partido Comunista Brasileiro (PCB), por exemplo, segue-se um trecho do Jornal Nacional. O filme começa e termina com o *color bar* e o *beeper*, sinais de vídeo e áudio usados em início de programas televisivos para monitoramento técnico.

Um dia na vida foi inicialmente apresentado como um registro de programas originalmente feitos para a televisão. Como lembra o crítico de cinema Eduardo Valente, Coutinho buscou registrar o dia “mais comum possível, tendo por esta razão sido escolhida uma quinta-feira (não sendo fim de semana ou feriado, nem tendo futebol na TV nem nenhum grande evento mundial ou nacional pré-programado)” (2010). Essa tese, aliás confirmada pelo próprio Coutinho em debates sobre o filme, encontra eco na simplicidade de seu registro de imagens: a programação televisiva foi capturada “por uma câmera que poderia ser de vigilância, ao longo de 19 horas” (LINS, 2010, p. 135). A mudança de canais era realizada de maneira randômica, sem um critério de escolha definido (COUTINHO, 2013).

Por questões de direitos autorais e de imagem, *Um dia na vida* não foi distribuído em salas de cinemas depois de sua pré-estreia, ocorrida na 34ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em 2010. Mas, bem mais do que uma distribuição comercial, o fundamental para Coutinho, naquele momento, já era conversar com o público sobre esse trabalho e, por extensão, sobre a própria televisão brasileira (*Ibid.*). E, para isso, bastava um espaço com as condições básicas para a projeção do filme, na presença do diretor e de um público minimamente curioso em relação ao que acabara de assistir. Assim, de maneira bastante informal, atendendo a diversos convites, *Um dia na vida* foi mostrado em escolas, faculdades, cinematecas e cineclubes, em sessões acompanhadas por debates acalorados com o realizador ou com a montadora. E, muitas vezes, nessas projeções, o público não tinha um conhecimento prévio do conteúdo da obra (COUTINHO, 2013).

As discussões eram intensas e nem sempre as pessoas esperavam o final da projeção para comentar o que viam. Em várias projeções que tivemos a oportunidade de acompanhar, a participação do público era tamanha que a plateia parecia fazer parte da obra, e o espectador surgia como um verdadeiro antecampo da televisão, de inegável realismo, invisível na tela, mas presente e ativo. Certamente sem pensar nisso, Coutinho reitera, 58 anos depois, o gesto provocativo do cinema situacionista, anunciado no primeiro longa-metragem de Guy Debord, *Urros a favor de Sade (Hurlements en Faveur de Sade, 1952)* – dedicado a Gil Wolman, filme sem imagens, composto apenas pela sucessão de telas brancas e telas pretas, associadas a uma banda sonora sem nexo –, cujo prólogo chamava Guy Debord a subir no palco, no momento da projeção, para dizer ao público: “Não há filme, o cinema está morto. Não pode mais haver filme. Passemos ao debate, se quiserem” (tradução nossa)¹.

Desvios: de Debord a Coutinho

Como já foi dito em estudos precedentes, ao passar da televisão ao cinema, de um registro audiovisual a outro, *Um dia na vida* tira a televisão de seus espaços habituais de difusão e da tela pequena, lugares da atenção dispersa, trazendo-a para a sala escura de cinema, lugar da atenção supostamente concentrada (LEANDRO, 2012). *Um dia na vida* opera, nesse sentido, um deslocamento espacial – da televisão ao cinema – e um deslocamento temporal – do eterno presente do fluxo televisivo ao presente histórico exposto no filme, na forma de um pequeno acervo de imagens da TV, condensado em 95 minutos (BEAKLINI, 2023).

Na época da aparição do filme, o crítico de cinema Luiz Zanin chegou a aproximar o procedimento de Coutinho da técnica do *ready-made*, sustentando que o impacto da obra era obtido pelo deslocamento de um objeto do seu lugar usual, à maneira de Duchamp, “ao colocar um mictório numa exposição de arte” (2010). Veremos que, além de deslocar espacialmente as imagens da TV, *Um dia na vida* as embarca também numa mudança temporal, ao visar, no seu antecampo, um presente histórico nacional fortemente marcado pela cultura televisiva, repleto de telespectadores capazes de identificar esses programas e, portanto, de analisá-los criticamente. Aliás, o próprio título já enuncia esse deslocamento das imagens no tempo, ao delimitar em apenas um dia a duração do acontecimento esportivo filmado. Coutinho opera, com isso, uma segunda volta na dialética do deslocamento, mais próxima do desvio debordiano do que

¹ No original, “Il n’y a pas de film, le cinéma est mort. Il ne peut plus y avoir de film. Passons, si vous voulez, au débat”.



do *ready-made* de Duchamp.

Desvio, ou “*détournement*” no original: é assim que Guy Debord e Gil Wolman (1956) denominaram esse método singular de retomada das imagens do espetáculo, teorizado no manifesto *Mode d'emploi du détournement*, título cuja tradução aproximativa poderia ser *Manual do desvio*. Para os autores franceses, numa época em que a arte não pode mais ser considerada uma atividade superior, “só a renovação extremista tem uma justificativa histórica” (*op. cit.*, p. 2, tradução nossa)². Assim, mais do que uma forma que se desloca simplesmente de um lugar para outro, o desvio se apresenta, em meados dos anos 1950, como um projeto político de intervenção direta no conjunto das imagens já existentes, de modo a esvaziá-las de seu sentido primeiro e atribuir-lhes um novo sentido, uma nova direção no espaço e no tempo. Lembremo-nos de que o objetivo do desvio é mudar o curso das imagens na história. Como veremos mais tarde, tanto na obra de Debord como no filme de Coutinho, esse tipo de intervenção se estabelece sem que se faça interferências substanciais no material retomado. Ao ser retomada na montagem, uma imagem assim desviada, quanto mais próxima de sua forma original, mais deslocada ela reaparecerá aos olhos do espectador, e maior será o impacto causado por sua presença no novo espaço. E esse estranhamento produz um abalo no tempo histórico da recepção espectral.

Por isso, o desvio foi definido por Debord e Wolman como uma espécie de “paródia séria”, por meio da qual a acumulação de elementos desviados, longe de querer suscitar a indignação ou o riso, remetendo a uma ideia de obra original, cara ao espectador, marca, ao contrário, o distanciamento e a indiferença em relação a um original vazio de sentido e esquecido (LEANDRO, 2012). Inscrito na luta de classes do pós-guerra, o *Manual do desvio* via nessa técnica de composição a única forma realmente capaz de favorecer um “ensino artístico proletário” e de propor um “primeiro esboço de um *comunismo literário*” (DEBORD; WOLMAN, 1956, p. 5, grifo dos autores, tradução nossa)³. No que tange ao tratamento das imagens do mundo, o manifesto, publicado às vésperas da criação da Internacional Situacionista, faz eco ao programa político e artístico desse movimento europeu revolucionário, fundado em 1957, que via na deriva (dos habitantes das cidades, mas também das imagens) uma estratégia de ocupação do espaço, de desenvolvimento da espontaneidade criadora e aprofundamento da pesquisa experimental de valores populares e coletivos.

Meio século depois de Debord e Wolman, a montagem de *Um dia na vida* relança, sobre novas bases, uma proposta similar de desvio de imagens do espetáculo.

² No original, “l’innovation extrémiste a seule une justification historique”.

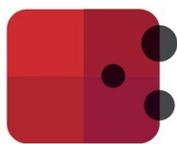
³ No original, “voici un réel moyen d’enseignement artistique prolétarien, la première ébauche d’un communisme littéraire”.

Mas, ao contrário de Debord, Coutinho não emite nenhum comentário em seu filme: em *Um dia na vida*, o acesso às imagens televisivas se faz de maneira direta. Nem por isso Coutinho cairá na intervenção pela intervenção. O desvio é uma forma de ação que solicita, sempre, uma análise crítica das imagens assim retomadas, seja por meio do comentário em voz *over*, como nos filmes de Debord, seja pela aproximação de materiais distantes uns dos outros, convocando uma atividade analítica do próprio espectador, como em *Um dia na vida*, conforme veremos a seguir.

Ao expor o objeto desviado em sua materialidade, Coutinho coloca em xeque a pretensa tese, inerente à recepção televisiva, de que o telespectador desfrutaria de uma liberdade fundamental de escolha⁴. O gesto de mudar de canal, não só habitual como basilar da atividade de assistir à televisão, torna-se inexequível quando as imagens da TV são transpostas para uma sala de projeção: o cineasta já realiza previamente o *zapping*, obrigando o espectador “a suportar um concentrado de imagens com sequência e duração determinadas com menos liberdade” (LINS, 2010, p. 135). Nesse sentido, Coutinho oferece, com seu filme, uma outra experiência diante das imagens da televisão: o espectador se vê agora diante da impossibilidade de uma série de ações fundantes de sua suposta liberdade interativa, enquanto telespectador, como a escolha entre as diversas opções de canais e de programas, ou o ato definitivo de se levantar e parar de assistir ao que está passando na tela do aparelho televisor.

Apesar das emissoras serem concessões públicas, uma cobrança de preços elevados pelos direitos de imagem desencoraja a utilização dos acervos da programação televisiva brasileira na produção de novos objetos audiovisuais. Isso coloca o cidadão diante de uma “arbitrariedade sem par” (*op. cit.*, p. 137), a de não poder converter em arquivo público um material audiovisual relativo à história brasileira desde 1950, pelo menos, ano da inauguração da TV Tupi, primeira emissora nacional. Mas, se o desvio das imagens “torna o passado novamente possível” (LEANDRO, 2012, p. 8), não poderíamos ver, na retomada das imagens da televisão por parte de Coutinho, um gesto de natureza histórica, de enfrentamento direto dessa arbitrariedade, justamente, com vistas a uma historicização das imagens de nossa época? Ao mesmo tempo em que traz o conteúdo televisivo de volta ao espaço social, tornando-o, finalmente, disponível, *Um dia na vida* inscreve as particularidades formais da TV na história do audiovisual. Embora as imagens da televisão aberta brasileira continuem confiscadas pelas concessionárias, graças a esse filme uma pequena parte desse acervo é hoje exposta à apreciação da sociedade. Em relação às imagens da TV, *Um dia na vida* acena

⁴ Debord viu nisso, ao contrário, os efeitos de uma “falsa escolha, em meio à abundância espetacular” (2013, p. 41).



com uma estratégia de apropriação das imagens do espetáculo bem próxima daquela apontada por Debord já em 1978, e que consiste em “expropriar os expropriadores” (2014, p. 1).

Se Debord e Wolman viam, no desvio, uma ferramenta de “ensino artístico proletário” (1956, p. 5), Coutinho, por sua vez, considera que seus filmes “não são feitos para responder a coisa nenhuma, mas para fazer perguntas” (2013). Isso assinala uma diferença clara entre essas duas abordagens do cinema. Debord é um ativista político e sua concepção do desvio provém, como bem viu Agamben, de uma experiência de vida “engajada numa estratégia” (1998, p. 65). Para Debord, o desvio era a regra; para Coutinho, foi a exceção, no contexto de uma obra que nunca se interessou por materiais de arquivo, a não ser quando inseridos no *set* de filmagens, ao alcance de seus entrevistados. Mas, mesmo que o próprio Coutinho tenha manifestado, na época da aparição de *Um dia na vida*, reticências à aproximação de seu filme aos de Debord⁵, é possível estabelecer um paralelo entre seus respectivos procedimentos. Trata-se, nos dois casos, de apropriações que desviam o curso das imagens do espetáculo, colocando-as na contracorrente de um fluxo que as faria, sem o gesto de interrupção da montagem, atravessar o nosso tempo rápido demais, quase imperceptíveis.

As imagens desviadas

A programação retomada em *Um dia na vida* apresenta uma variedade de temas e formatos televisivos que Coutinho havia resumido, em um dos debates sobre o filme, em três categorias classificatórias: “programas de bundas, de pastores e de pedofilia” (LEANDRO, 2012, p. 11). Trata-se, respectivamente, de programas de exploração estética do corpo feminino, programas de cunho religioso e peças de publicidade infantil. No entanto, o conteúdo dos materiais citados no filme extrapola esses temas, e há interseções importantes entre os diferentes programas. O componente violento, por exemplo, é comum a todas essas imagens, sem distinção. Em *Um dia na vida*, graças à montagem, a violência subliminar infligida ao corpo feminino, exibido como produto de consumo em programas como *Dia Dia* e *Márcia*, ambos da Bandeirantes, e *A Tarde é Sua*, da RedeTV!, faz eco à violência urbana e policial, desta vez, explícita, presente em *Balanço Geral*, da Record, e *Brasil Urgente*, da Bandeirantes. Assim, mais do que uma taxonomia da programação televisiva, interessa-nos, na classificação de Coutinho, as possibilidades de desvio das imagens que ela pressupõe.

⁵ Nosso diálogo com Coutinho, ao final de uma projeção de *Um dia na vida*, deu-se em 08 de setembro de 2011, no contexto da Mostra Audiovisual Estudantil Joaquim Venâncio, na Fiocruz.

Em vez do inventário de programas violentos, religiosos e publicitários, vamos nos ater, a partir de agora, às especificidades do desvio empreendido por Coutinho.

Em *Um dia na vida*, entre 4min55s e 6min08s do filme, surge na tela o gato Tom, da animação *Tom & Jerry*, programada no SBT. Em seguida (Figura 1), o gato vê uma gata e se sente atraído por ela: como se estivesse literalmente imantado, ele é puxado em direção à fêmea, coloca-a numa cadeira de balanço e a empurra delicadamente. Mas a gata encontra outro felino e abandona Tom, que acaba sendo agredido pelo rival com um guarda-chuvas, tudo isso aos olhos de Jerry, que, sem interferir, observa e comenta a cena. A violência é retratada, no programa original, de forma jocosa, banalizada. Tom é agredido psicologicamente pela gata e fisicamente pelo outro felino. E, além disso, está também em jogo toda uma lógica do olhar, que não deixa de ser violenta. Tom é bestializado pela presença do corpo da fêmea, enquanto a gata, antropomorfizada, é reduzida a objeto de desejo de Tom e do outro gato, que a agarra a contragosto. Tudo convoca a identificação do telespectador, de quem Jerry parece ser o duplo passivo, cúmplice da brutalidade da cena.



Figura 1: fotogramas de *Tom & Jerry*.
Fonte: *Um dia na vida* (Eduardo Coutinho, 2010).

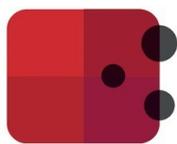
Há, na programação televisiva retomada em *Um dia na vida*, várias exposições do corpo da mulher como mercadoria. Essa característica recorrente das imagens de televisão atinge o máximo da aberração no programa *Geraldo Brasil*, da Record, exibido entre 58min25s e 01h48s de filme. Neste programa, de conteúdo supostamente

jornalístico, as modelos Danielle Souza e Mirella Santos aprendem com um pescador a caçar caranguejos num mangue (Figura 2). De galochas pretas e roupas de banho muito cavadas e decotadas, elas chafurdam na lama do manguezal, sem se esquecer de se dirigir sempre à câmera, com trejeitos infantis, poses supostamente sensuais e reações dúbias, de medo e asco, ao tocarem nos crustáceos vivos. Alheia à continuidade narrativa da atividade de caça ao caranguejo, a decupagem insiste na pretensa fragilidade das duas mulheres. Embora onipresente, o caranguejo quase nunca aparece. O programa parece dizer ao espectador que não há, ali, estritamente nada a ser visto, além dos corpos femininos seminus, expostos de forma gratuita, sem qualquer justificativa dramática. Como bem disse Baudrillard (2004), quando tudo é visível, não há mais nada para ver.



Figura 2: fotogramas de *Geraldo Brasil*.
Fonte: *Um dia na vida* (Eduardo Coutinho, 2010).

A montagem de Coutinho expõe o “espetáculo da banalidade” como “a verdadeira pornografia” (*op cit.*, p. 21): a banalidade, aqui, seria o fato de duas mulheres aprenderem a caçar caranguejos. Mas a objetificação dos corpos femininos acaba por transformar em obscenidade o que poderia ser banal. Como na sequência precedente, a do embate amoroso do triângulo de felinos, observado passivamente por um rato *voyeur*, aqui, mais do que a captura do caranguejo, é a captura do próprio olhar do espectador que parece estar em jogo. “Todas as imagens programadas dentro desse sistema mercadológico tendem a seguir apenas a lógica da captação do olhar, por mais



grosseira ou rebarbativa que seja” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 127).

Quanto à estratégia comercial dos “programas de pastores”, ela segue um caminho inverso à dos “programas de bunda”. Se estes vendem, aqueles compram. Tal como a publicidade, as congregações religiosas pagam por espaço na grade da TV. Suas imagens são veiculadas em blocos de horários vendidos às igrejas pelas emissoras – concessões públicas, lembremos. O Ministério Público Federal (MPF) estabelece uma equivalência entre esse tipo de comércio e a venda de espaço publicitário, limitada a 25% do tempo total de programação dos canais (STYCER, 2019). No entanto, um projeto recentemente aprovado no Senado Federal atualiza o Código Brasileiro de Telecomunicações de 1962, permitindo a venda de horário das emissoras a produções independentes (CHRISTIAN, 2022). Isso pode representar, na prática, o encerramento das ações de controle de vendas de espaço a programas religiosos, por parte do MPF, caso as igrejas aleguem se tratar de produções independentes.

Em *Um dia na vida*, os programas religiosos pertencem ao seguimento televangelista. Nesse tipo de mídia, como mostra a pesquisadora Kate Bowler (2013), o teor da pregação cristã é sobretudo emocional. Ao olhar diretamente para a câmera, o pastor busca uma proximidade com a audiência, por meio da comoção, da instrução, argumentação, bajulação ou mesmo da súplica (*Ibid.*). Desde o surgimento do fenômeno, nos Estados Unidos, o televangelismo tornou-se um negócio rentável e politicamente poderoso: mais do que evangelizar, o pastor deve ser capaz de cativar, de gerar um hábito de consumo da prática religiosa a partir de uma intimidade fabricada (*Ibid.*). Entre os 50min51s e 54min02s de filme, por exemplo, em um programa sem título ou emissora identificados, o pastor Silas Malafaia conta a história conhecida de David e Golias⁶. Em vez do conteúdo da passagem bíblica, o foco de interesse é o estilo jocoso da narração de Malafaia, com seu apelo a encenações, para interagir com o público.

Por último, na classificação feita por Coutinho, temos os “programas de pedofilia”, representados, no filme, pela publicidade dirigida ao público infantil. Entre 06min09s e 07min38s de filme, uma justaposição de três spots publicitários expõe o que Coutinho chama de pedofilia: “anúncio para criança, com criança” (2013, p. 55). Trata-se de dois comerciais de lojas de departamentos, cujo mote é o Dia das Crianças, e de um comercial de uma boneca. Neles, vemos crianças anunciando e utilizando os produtos à venda. À época da realização do filme, a publicidade infantil, mesmo que já ilegal (DESVENDANDO..., 2020), ainda era tolerada e vista como algo corriqueiro. Somente mais tarde, com o fortalecimento da legislação, ela seria realmente proibida e desnaturalizada.

⁶ Enquanto isso, na parte inferior da tela, uma pequena cartela solicita auxílio financeiro ao espectador.



Dos programas educativos até à imagem mais abjeta, mais grotesca, há, na televisão, uma “desarticulação do real em signos sucessivos e equivalentes” (BAUDRILLARD, 1995, p. 128)⁷. O filme de Coutinho aborda esse aspecto da TV com uma citação do *Jornal Hoje*, da Globo, entre 31min33s e 34min24s de filme (Figura 3). Duas notícias se seguem: a do assassinato de uma criança de seis anos e a do julgamento de um assassino de um outro crime. Logo em seguida, sem qualquer transição, a edição do *Jornal Hoje* encadeia uma reportagem sobre a Semana de Moda de Milão. A mudança brusca de conteúdo fica ainda mais evidente devido à frivolidade do comentário da âncora Sandra Annenberg, que, mudando de semblante, olha diretamente para a câmera e diz, risonha: “Vamos relaxar um pouco, agora?” (*Um dia na vida*, 2010). Sobre o conteúdo desta sequência, Coutinho fez questão de lembrar que “não foi montado” (2013, p. 71). Se fosse o caso, “nos matariam...” (*Ibid.*).



Figura 3: fotogramas do *Jornal Hoje*.
Fonte: *Um dia na vida* (Eduardo Coutinho, 2010).

⁷ Em *Um dia na vida*, há um único exemplo de programa educativo: o telecurso *I am going to study – Inglês*, da TV Brasil, exibido entre 01min52s e 04min10s.

O convite ao “relaxamento”, feito pela âncora do *Jornal Hoje* ao espectador depois de duas reportagens sobre assassinatos, é uma ruptura drástica no encadeamento da programação, amenizada pelo tom quase pueril da jornalista. O problema desse tipo de encadeamento reside no fato de que a televisão o pratica conscientemente (BAUDRILLARD, 1995), intercalando temas díspares, para nivelá-los. Programas de bunda, de pastores ou de pedofilia, tanto faz. Eles se equivalem, em termos formais e comerciais. O importante é que a âncora, com o seu comentário, possa aliciar o espectador, convencendo-o da necessidade de esquecer o que acabou de ver. O que o espectador consome, portanto, não é mais a imagem ou a notícia, mas a “virtualidade da sucessão de todos os espetáculos possíveis” (*op. cit.*, p. 128).

Coutinho (2013) dizia-se convencido de que a forma é fundamental na televisão e de que, hoje, tudo estaria padronizado. “A forma é muito mais ideológica do que qualquer coisa” (*Ibid.*). É por isso que a montagem de *Um dia na vida*, como veremos a seguir, preserva essa forma. O filme expõe, em primeiro plano, a abordagem estética da própria televisão. O ato de montagem parece visar um reconhecimento do padrão formal televisivo, que, de acordo com o cineasta, “não é um demônio” (2013, p. 64). À crítica da forma televisiva, Coutinho substitui um questionamento sobre o próprio meio, que inclui o espectador, parte integrante de toda uma sociedade mediada pela linguagem da TV: “veio para ficar por que o mundo é perverso? A televisão é perversa?” (*Ibid.*). Suas perguntas refletem um entendimento do elo complexo entre audiência e mídia, e, mais especificamente, entre sociedade e representação. Sua crítica da televisão brasileira é uma crítica metonímica da própria sociedade que produz essa televisão, crítica esta limitada a um tempo e a um espaço muito precisos e claramente informados na cartela de abertura do filme: “da manhã do dia 1º de outubro de 2009, à madrugada do dia 2, no Rio de Janeiro” (*Um dia na vida*, 2010, entre 01min37s e 01min50s).

Montagem: transparência e interrupção

Para Coutinho (2002) – que, no entanto, foi, inicialmente, roteirista –, o roteiro de documentário é algo a ser construído na edição. O roteiro “parte do zero, do zero absoluto. Então, eu não sei como um filme vai começar e como ele vai terminar. O próprio material, através de meses, é que vai te ensinando o que deve ser o filme” (*Ibid.*). Sobre *Um dia na vida*, uma vez concluídas as 19 horas de gravação, o documentarista conta que João Moreira Salles lhe disse: “por que não montar? Fazer uma pré-edição deste material?” (2013, p. 56). Assim foi feito, e o processo de edição do longa-metragem durou apenas dois meses (*Ibid.*). Ao término da montagem, o realizador entendeu que

as imagens originais bastavam, e que toda tentativa de adição de sentido, por meio de acréscimo de comentários, seria “absolutamente ridícula” (2013, p. 58). Se no subtítulo do filme Coutinho comunica sua intenção em utilizar as imagens da televisão como “pesquisa para um filme futuro” (*Um dia na vida*, 2010), esta ressalva, mais do que a comunicação de um *work in progress*, visava, aparentemente, desencorajar eventuais cobranças de direitos de imagem por parte das emissoras, uma vez que ele não havia comprado aquele material. Seja como for, Coutinho (*Ibid.*) afirma só ter entendido que o material se mostrava, por si só, completo, enquanto filme, no decorrer das projeções públicas, seguidas de debates com o espectador.

Ao longo do processo de montagem de *Um dia na vida*, Coutinho constrói um produto audiovisual ideologicamente dúbio, à primeira vista, na medida em que transparece, nele, a própria estética televisiva, em vez de uma crítica a ela. Mas era preciso, antes de qualquer coisa, expor esta forma, mostrá-la enquanto tal. Para isso, foi preciso uma escolha de montagem radical, reduzindo a intervenção no interior dos programas ao mínimo necessário. E, graças a ela, por mais que a mudança de canal subentendida na variedade de materiais compilados no filme remeta à uma diversidade de conteúdos e formatos audiovisuais, a TV aparece como aquilo que é: fluxo contínuo de consumo (BEAKLINI, 2023). Como afirma Coutinho, a televisão “se alimenta dela própria, ela se vende o tempo inteiro... a televisão precisa vender, esse é o problema...” (2013, p. 68). Como veremos mais adiante, as interrupções operadas nesse fluxo contínuo pela montagem do filme, por meio do corte na duração dos programas ou da passagem entre eles, feita de forma seca, sem efeitos de transição, é que produzirá, no espectador habituado à onipresença dessas imagens no seu cotidiano, o estranhamento necessário à formulação de um questionamento qualquer sobre elas.

Entre 01h05min13 e 01h09min41s de filme, são encadeados os programas *TV Fama*, da RedeTV!, e, sem identificação da emissora, um comercial de uma loja de departamento, uma propaganda partidária do Partido Popular Socialista (PPS), e um comercial de cerveja. No *TV Fama*, o quadro *Notas da fama* traz algumas cartelas com comentários sensacionalistas sobre o cotidiano de personalidades televisivas: “Mimo! Silvio Santos dorme com a sua cachorrinha”, ou “Poupança recheada! Panicat vai pôr silicone no bumbum?”⁸ (*Um dia na vida*, 2010). Seguem-se a publicidade da loja de departamentos, anunciando a “maior liquidação da história”, e a propaganda partidária. Embora não deixe de figurar como anúncio publicitário, a propaganda partidária gera

⁸ Panicat é o nome dado às assistentes de palco dos programas humorísticos *Pânico na TV*, exibido na RedeTV! entre 2003 e 2012, e *Pânico na Band*, exibido na Bandeirantes entre 2012 e 2017. O traço comum entre as Panicats era a utilização de trajes de banho durante os programas e a sua representação como símbolos sexuais.



uma breve pausa no consumo de produtos industriais. Porém, essa pausa dura pouco e a atração seguinte já é uma publicidade de cerveja, com várias pessoas se divertindo numa festa. Esse ciclo de consumo intermitente será ainda evocado em vários outros momentos do filme.

O compromisso estético de *Um dia na vida* teria sido o de “nunca forçar um tipo de ligação, na montagem final, alguma ligação ideológica, no sentido mais evidente da palavra” (COUTINHO, 2013, p. 55). A esse respeito, embora o realizador buscasse “coisas que tivessem [uma] dimensão trágica, cômica”, muitos conteúdos foram cortados da versão final “porque seria horror demais” (*Ibid.*). Como postula Coutinho em entrevista a Lins, há momentos em que “você não precisa inventar nada para capturar uma verdade antropológica, filosófica e política muito maior” (2012, p. 26). *Um dia na vida* aposta, justamente, numa proposta de montagem, minimalista em vários aspectos.

Um bom exemplo é o da sequência do *Jornal Hoje*, já citada, ao justapor criminalidade e moda. O choque dialético que uma justaposição dessa natureza poderia produzir é amenizado pela própria edição jornalística, que a montagem de Coutinho e Berg faz questão de mostrar, sem nela interferir. Na tentativa de abrandar a violência do conteúdo, o telejornal não deixa se efetuar o choque dialético, que ele mesmo provocaria, entre as reportagens, ao pular, sem transição, da editoria policial para a editoria de moda. E, no exato momento em que o choque de conteúdos convocaria a atenção do espectador, a âncora reaparece, com uma síntese dos elementos contrários veiculados. Mas em vez da fusão buscada pela jornalista, agora, no filme, o que salta aos olhos é o incontornável corte seco entre assassinatos e passarelas, exibido pela montagem na forma de uma citação. Assim deslocado, em sua materialidade, o projeto estético da TV se mostra a si mesmo, confessa-se. De um ponto de vista político, aqui, uma intervenção na edição original do *Jornal Hoje* seria tão ou mais ineficaz do que um novo bigode acrescentado à Gioconda, como diriam Debord e Wolman (1956).

Dada a transparência da técnica de composição de Coutinho, que mantém praticamente intacta a forma televisiva, sem mudança na edição interna dos materiais retomados ou acréscimo de efeitos de transição entre eles, *Um dia na vida* depende de uma participação efetiva do espectador no fim da linha. E a obra atribui a este a responsabilidade fundante de ser, segundo Lins, um “espectador-montador, que tem que se virar para criar uma visão própria do que experimentou” (2010, p. 137). Nas projeções feitas na presença de Coutinho ou de Berg, os debates, ao final de cada sessão, tornaram-se, na época da pré-estreia, uma chave de acesso ao filme. O espectador brasileiro é, sobretudo, telespectador e, enquanto tal, assiste ao filme com um olhar distanciado em relação a um material e a uma forma já conhecidos.

Foi necessário, é claro, um recorte no material bruto. E é aqui que o desvio



praticado em *Um dia na vida* alcança a sua maior eficácia, pois, além do respeito à edição interna dos programas, os cortes na duração preservam, na própria decupagem do filme, a linguagem televisiva. Um exemplo disso encontra-se entre 01h00min50s e 01h04min20s do filme, na retomada de cenas da telenovela *Paraíso*, da Globo (Figura 4). Na cena final do trecho citado, numa cama, com um recém-nascido nos braços, uma mulher que acabara de dar à luz dialoga com seu par romântico. Após sua última fala, a personagem, em primeiro plano, fita o homem com um largo sorriso. Ao fundo, uma trilha sonora extradiegética dura um par de segundos. Um corte seco interrompe a encenação de ternura e segue-se, abruptamente, um anúncio de uma câmera multifunções TecPix.



Figura 4: fotogramas da sequência montada com corte brusco.
Fonte: *Um dia na vida* (Eduardo Coutinho, 2010).

O anúncio não havia sido difundido, originalmente, na Globo, conforme indica a lacuna desproporcional entre o horário de exibição da novela *Paraíso* e o do programa seguinte, o *RJ TV*, que aparece logo depois do anúncio publicitário. Originalmente, há 27 minutos de diferença entre os horários desses dois programas e o anúncio que os separa dura pouco mais de trinta segundos⁹. Trata-se, portanto, de uma intervenção da montagem do filme. E o momento escolhido por Coutinho e Berg para o corte é,

⁹ Como informado no *lettering* acrescido na pós-produção do filme, *Paraíso* foi originalmente exibida às 18h23min, enquanto o *RJ TV* foi originalmente exibido às 18h50min (ambos os horários são indicados no canto superior esquerdo do quadro). Já o comercial da TecPix não tem o horário original de transmissão revelado.



justamente, o do clímax da telenovela citada. Presumivelmente, o diálogo entre os personagens se encerraria ali, quando a narrativa romântica se conclui. No entanto, nada na sequência permite ao espectador saber se, de fato, aquele é realmente o final da cena. De qualquer forma, aquele é o final da cena em *Um dia na vida*, que pontua, com o corte brusco, o conteúdo dramático da mesma.

Na sequência que acabamos de comentar, além do respeito à edição interna dos programas, que reproduz a linguagem televisiva, a montagem do filme simula, ainda, uma ação de mudança de canal por parte do telespectador. Todavia, não se trata de um *zapping* aleatório, mas, ao contrário, respaldado pela própria curva dramática do trecho citado (BEAKLINI, 2023). A interrupção aparece como forma, como princípio agenciador de uma montagem que não teme o corte seco. O procedimento remete a algo que Benjamin já tinha visto no teatro épico brechtiano, cuja potência estética se apoia, justamente, naquilo que o filósofo chamou de “princípio da interrupção” (1987, p. 133), método, por sua vez, calcado num “procedimento da montagem” (*Ibid.*). Em seu estudo da cena de Brecht, Benjamin percebe que “o material montado interrompe o contexto no qual é montado” (*Ibid.*), o que possibilita ao espectador um distanciamento crítico em relação à própria forma de produção do espetáculo ao qual assiste. Em *Um dia na vida*, um princípio de interrupção similar orienta, como vimos, a recepção espectral dos programas televisivos. É preciso interromper o fluxo das imagens da TV, para que possamos ver melhor e mais de perto o que se esvai na continuidade de uma programação ininterrupta e por demais conhecida.

No filme, a sequência da novela *Paraíso* começa com o diálogo de um outro casal romântico (Figura 5). “Pelo amor de Deus, toma cuidado”, diz a mulher, ao que o marido responde: “Fica tranquila, meu amor. Eu vou estar vivo quando o nosso moleque nascer! Eu vou estar vivo!” (*Um dia na vida*, 2010, entre 01h00min54s e 01h01min03s). Eles se beijam e a sucessão de primeiros planos alternados dos dois amantes dá lugar a um plano geral, em que o marido se prepara para pilotar um pequeno avião. Um primeiro plano da mulher, receosa, é interrompido por um corte seco, para mostrar uma outra mulher, aquela, já mencionada, que dá à luz, num quarto, amparada por uma jovem e uma parteira. A criança nasce e voltamos ao núcleo dramático do avião. Mas, agora, vê-se labaredas desfocadas em primeiro plano e, ao fundo, uma multidão desesperada, a amparar a mulher que contracenava com o piloto da cena precedente. O avião caiu. Um corte seco nos leva de volta à cena do quarto, onde se dá, finalmente, o diálogo comentado acima, entre a parturiente e seu marido.



Figura 5: fotogramas de *Paraíso*.

Fonte: *Um dia na vida* (Eduardo Coutinho, 2010).

A sequência poderia passar despercebida, dado o sem-número de clichês televisivos que a compõem: arco dramático histriônico, simbolismo raso (ciclo da vida, morte, nascimento) ou, mesmo, a obviedade dos diálogos. A interrupção, que nos permite aproximar os procedimentos de montagem do filme ao método de Brecht, vem exclusivamente do choque produzido pela justaposição abrupta da cena romântica e do comercial da câmera. A interrupção é didática. O estranhamento que ela produz leva a uma compreensão do *modus operandi* da montagem televisiva (BEAKLINI, 2023).

A passagem entre dois registros de imagens tão distantes um do outro, em termos de conteúdo, quanto um diálogo romântico de novela e uma publicidade para venda de câmera, mostra, ainda, em *Um dia na vida*, a atualidade da tese debordiana da equivalência das imagens do espetáculo. Enquanto gesto de montagem, a interrupção imposta por Coutinho e Berg ao fluxo televisivo, ao mesmo tempo em que chama a atenção do espectador para a disparidade entre imagens habitualmente encadeadas na continuidade, como a ficção e a publicidade, diz-nos também, pelo

intermédio do mesmo corte seco, que esses objetos díspares estão intimamente relacionados no encadeamento televisivo. Em termos econômicos, um não existe sem o outro. Trata-se mesmo de um tipo de justaposição característico das grades de programação das televisões abertas.

Segundo Benjamin, “a interrupção não se destina a provocar uma excitação, e sim a exercer uma função organizadora. Ela imobiliza os acontecimentos e com isso obriga o espectador a tomar uma posição quanto à ação” (1987, p. 133). É o que acontece com o espectador diante do corte brusco acima analisado. Esse tipo de corte faz com que a distância intrínseca entre um diálogo de ficção e uma publicidade seja percebida. E, ao perceber o gesto da montagem, o olhar do espectador, agora prevenido, pode responder à convocação de sua inteligência com uma análise daquilo que vê. Compreendemos melhor o que diz Comolli sobre a “opacidade do gesto criador” (2008, p. 192). Enquanto não percebemos esse gesto, “preferimos fazer como se o mundo nos fosse dado de pleno direito e de boa vontade, translúcido e leve, desprovido de ambiguidades, livre da servidão do trabalho da linguagem e do jogo da relação, sem montagem e desmontagem” (*Ibid.*). O corte abrupto em *Um dia na vida* funciona, nesse sentido, como um rasgo na opacidade da linguagem televisiva.

O estranhamento, tal como formulado por Viktor Chklovski (1976) e, mais tarde, colocado em prática por Brecht, ao misturar ficção e informações históricas na cena teatral, remete, sempre, à uma singularização do corriqueiro, que substitui o reconhecimento de algo familiar por um olhar renovado. O “método de singularização” de Chklovski (*op. cit.*, p. 46) remete à individuação do objeto sobre o qual é aplicada uma mudança semântica específica. Nesse sentido, a montagem de Coutinho, ao condensar em um mesmo objeto audiovisual imagens anteriormente dispersas e independentes umas das outras, singularizando a TV, produz um estranhamento. E é talvez por isso que seu filme nos restitui “a experiência da primeira vez que vimos televisão, sem a inocência da primeira vez” (LEANDRO, 2012, p. 12).

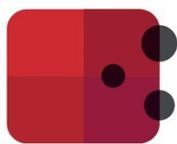
Vejamus uma outra sequência de *Um dia na vida*, montada com cortes bruscos e que nos oferece mais um exemplo do valor didático desse tipo de interrupção (Figura 6). Entre 37min45s e 45min32s, sucedem-se imagens de *A Tarde é Sua* (RedeTV!), *Alma Gêmea* (Globo), uma publicidade do ministério cristão Transforme seu Mundo (sem emissora identificada), e do programa *Márcia* (Bandeirantes). Entre o primeiro e o segundo programa, um casal faz publicidade de implantes dentários: “a Imbra existe para deixar o seu sorriso ainda mais bonito” (*Um dia na vida*, 2010). O anúncio é interrompido, em corte brusco. Em seguida, a telenovela *Alma Gêmea* mostra uma conversa entre um casal numa plantação. Assim como em *Paraíso*, aqui também a cena é cortada abruptamente, no ápice da curva dramática, num close da mulher diante do

homem. Segue-se a publicidade cristã, que termina igualmente em um corte brusco. “Você vai escutar agora alguns depoimentos de pessoas que tiveram o seu mundo transformado através do programa Transforme seu Mundo”, anuncia a locutora. Ao invés de ouvirmos os depoimentos, a montagem nos joga direto para o programa *Mércia*.



Figura 6: fotogramas de uma nova sequência montada em corte brusco.
Fonte: *Um dia na vida* (Eduardo Coutinho, 2010).

Sem efeitos de transição entre os materiais citados e sem alterar sua edição interna, *Um dia na vida* – apenas por meio do corte seco e, às vezes, brusco, como na sequência acima – convoca, em silêncio, a inteligência do espectador. O que vemos é e não é uma imagem da TV. A linguagem do trecho citado é a mesma da televisão, à qual estamos habituados. Mas o corte brusco entre os programas, ao chamar nossa atenção, identifica-nos enquanto telespectadores e designa, para nós, um ponto de observação do fluxo televisivo. Como diria Comolli (2008), nos tornamos nós mesmos sujeitos de



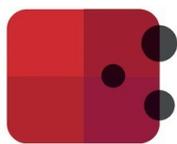
uma *mise-en-abyme*¹⁰. Não somos mais “espectadores diante de espetáculos”, mas “espectadores tomados pelos espetáculos” (*op. cit.*, p. 190-191). A montagem de Coutinho e Berg nos faz perceber nosso próprio papel nas imagens da TV. E face ao incômodo causado pela percepção de nossa própria presença no filme, não nos resta outra alternativa a não ser a de atender ao apelo discreto da montagem e analisar, finalmente, as imagens.

O último programa de televisão retomado em *Um dia na vida*, entre 01h32min27s e 01h34min50s de filme, é o *Fala que eu te escuto*, da Record (Figura 7). A sonorização das imagens do programa inclui, na mixagem, uma música gospel, cuja letra é estampada na tela, em meio a imagens de astros de Hollywood e a imagens evocadoras de religiosidade ou misticismo, como a de uma pomba branca voando. Em torno de uma mesa, dois homens, de cabeça baixa, compenetrados, diante de dois copos d’água. Um deles diz tratar-se de um momento ecumênico, no qual toda e qualquer religião é aceita. Dirige-se aos viciados em jogos, abençoando a água dos copos, para curar os adictos.



Figura 7: fotogramas do *Fala que eu te escuto*.
Fonte: *Um dia na vida* (Eduardo Coutinho, 2010).

¹⁰ Para Comolli, “a dominação do espetáculo produz uma *mise-en-abyme* generalizada de nossas representações, mas, sobretudo, através delas, de nossas relações” (2008, p. 190).



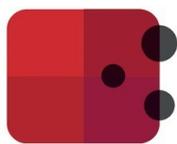
Segue-se um plano silencioso e fechado do copo, em *slow motion*. Esse plano é, na verdade, uma construção da montagem, um dos raros momentos em que o filme interfere na edição interna de um programa. O close do copo d'água, de pouco mais de um segundo originalmente, teve sua velocidade desacelerada pela montagem, como Coutinho (2013) informaria, mais tarde, num debate. O plano é, como já dissemos, silencioso, embora na televisão não haja silêncio: “não [se] pode ficar mais do que dois segundos em silêncio... isso quando tem algum...” (*op. cit.*, p. 73). Exceto, é claro, no caso de filmes programados, que não são retomados em *Um dia na vida*. Aqui, o momento de silêncio vem justamente após uma prece pela cura. Ao remontarem o plano para o encerramento do filme, com a dilatação de sua duração e com o silêncio, Coutinho e Berg inscrevem o estranhamento na forma habitual da televisão, mais afeita à rapidez e ao barulho.

Do fluxo ao arquivo

Sobre o fazer fílmico, Coutinho costumava dizer: “eu não gosto da palavra ‘profundo’. Eu odeio. Eu espero que [o meu filme] seja bem superficial” (*Eduardo Coutinho, 7 de outubro*, 2013). Por isso, em vez do aprofundamento de um tema, com entrevistados especialistas no assunto, ele sempre preferiu a delimitação de um dispositivo de captura das coisas ditas por pessoas desconhecidas¹¹. Nele alicerçado, o cineasta se colocou, por inteiro, à espreita do estilo de seus personagens, à escuta não de um conteúdo, mas do que chamava de “estética da fala” (AVELLAR, 2000). Esse dispositivo, utilizado por Coutinho na filmagem de pessoas, pode não ser tão evidente em *Um dia na vida*, pois, aqui, ele não filma ninguém, nenhuma entrevista. Como vimos, o método de filmagem se limitou à colocação de uma câmera no tripé, de um ponto de vista frontal, diante de um aparelho televisor, para, assim, registrar a programação de maneira ininterrupta, durante um certo tempo. Mas para que percebêssemos o fluxo televisivo enquanto tal, rápido e barulhento, foi preciso instalar o espectador na superfície das imagens da televisão, sem voz *over* ou qualquer efeito visual ou sonoro que pudesse alterar a forma original.

Para transformar o fluxo em arquivo, ou seja, em matéria apropriável, foi preciso adotar o princípio da não intervenção na forma dos programas. Mais do que montar as

¹¹ Segundo Consuelo Lins, o termo “dispositivo” era usado por Coutinho “para se referir a seus procedimentos de filmagem. Em outros momentos ele chamou a isso de ‘prisão’, indicando as formas de abordagem de um determinado universo” (2012, p. 101). Para o realizador, a criação de um dispositivo era sempre fundamental para a concepção de um projeto de documentário.



imagens da TV, era preciso mostrar a própria montagem da TV, em ação. Como vimos, não há, no filme, nenhuma narrativa que unifique os programas citados, nenhuma tese ou opinião sobre a televisão, nenhum um arco dramático. Coutinho nos aproxima de uma série de fragmentos, distintos uns dos outros e entrecortados, que, para formarem uma imagem geral da televisão brasileira, precisam ser remontados na cabeça do espectador, em uma espécie de montagem palindrômica *à la* Debord¹².

Um dia na vida é um filme anônimo, sem créditos finais ou ficha técnica. O próprio lugar dessa obra no contexto da produção cinematográfica brasileira parece ainda indefinido. Trata-se, afinal, como diz Eduardo Valente, de “um dia qualquer na TV, segundo visto e registrado por Eduardo Coutinho” (2010). Para o cineasta, *Um dia na vida* “tem a ver com artes plásticas, não tem nada a ver com vídeo-arte, ao contrário. É um filme conceitual” (COUTINHO, 2013, p. 60). E, como vimos, o gesto de montagem verdadeiramente artístico da realização reside no deslocamento espaço-temporal das imagens da televisão: do fluxo televisivo ao arquivo audiovisual, finalmente exposto, expropriado, disponível. Segundo Inácio Araújo, ao nos depararmos com deslocamentos dessa natureza, “nos damos conta de que a TV é um mundo de horror. Será verdade? Será essa a verdade? Será esse deslocamento uma injustiça? Eis coisas que Coutinho sequer comenta. Ele apenas mostra” (2010).

Hoje, o espectador pode ter acesso a *Um dia na vida* a partir do computador, do celular ou da televisão de sua casa¹³, ao que Coutinho se opunha. Para ele (2013), o filme deveria ser mostrado em sala de cinema. Com efeito, em condições ideais de projeção, no cinema, *Um dia na vida* proporciona um deslocamento das imagens, mas, também, do próprio espectador (BEAKLINI, 2023). No entanto, mesmo sem a distribuição em salas, a obra segue chamando a atenção para a violência do fluxo contínuo da mídia televisiva. Não queremos com isso dizer, de forma alguma, que as experiências espectatoriais cinematográficas ou domésticas se equivalem. Mas a eficácia do gesto de montagem do filme se mantém intacta na versão em vídeo disponível nas redes. Mais próximo de um manifesto do que de um filme, *Um dia na vida* cristaliza, com sua montagem radical, as imagens liquefeitas da televisão, criando a possibilidade de projeção para algo até então destinado a desaparecer na difusão. É assim que o filme intervém no fluxo televisivo, oferecendo suas imagens como um

¹² A circularidade de sentidos é exercitada de forma literal em todos filmes e no pensamento teórico de Debord. O título do filme *In girum imus nocte et consummimur igni – Giramos na noite e somos consumidos pelo fogo* (1978) é um palíndromo. E na montagem do filme *A sociedade do espetáculo* (1973), embora o autor retome, de forma aleatória, diversos fragmentos do livro de mesmo nome, a tese central da obra escrita aparece, ali, ainda mais robusta.

¹³ Como relata a jornalista e documentarista Flavia Guerra, o filme foi disponibilizado na internet no início de 2014 e, embora tenha sido prontamente apagado, “já estava disponível para *download*” (2014).



material de arquivo a ser, finalmente, apropriado pelo espectador.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Image et mémoire**. Paris: Éditions Hoëbeke, 1998.

ARAÚJO, Inácio. O filme-coisa de Coutinho. **Blog do Inácio Araújo**, 02 nov. 2010. Disponível em: <https://inacio-a.blogosfera.uol.com.br/2010/11/02/o-filme-coisa-de-coutinho-2/>. Acesso em: 04 jan. 2023.

AVELLAR, José Carlos. A palavra que provoca a imagem e o vazio no quintal. Conversa com Eduardo Coutinho. **Revista Cinemais**, Rio de Janeiro, n. 22, p. 31-71, mar.-abr. 2000.

BAUDRILLARD, Jean. **A Sociedade de Consumo**. Lisboa: Edições 70, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. **Telemorfose**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

BEAKLINI, Renato. **Do fluxo ao arquivo**: uma análise da técnica do desvio na montagem de *Um dia na vida*. 2023. 101p. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social, habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11422/20044>. Acesso em: 01 dez. 2023.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: Magia e técnica, arte e política. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BOWLER, Kate. **Blessed**: a history of the American prosperity gospel. Oxford: Oxford University Press, 2013.

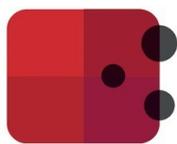
CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da Literatura**: Formalistas Russos. 3. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976. p. 39-56.

CHRISTIAN, Hérica. Aprovada venda de horário na programação das emissoras de rádio e TV comerciais. **Rádio Senado**, 21 jun. 2022. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/radio/1/noticia/2022/06/21/aprovada-venda-de-horario-na-programacao-das-emissoras-de-radio-e-tv-comerciais>. Acesso em: 06 nov. 2022.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COUTINHO, Eduardo. De frente com Gabi. [Entrevista concedida a] Marília Gabriela. **De frente com Gabi**. São Paulo: SBT, 2002. Disponível em: <https://youtu.be/VhKPsqQnM2U>. Acesso em: 04 dez. 2022.

COUTINHO, Eduardo. Transcrição da participação de Coutinho no Cinerama (ECO/UFRJ) – 23/08/2011. In: DIAS, Julia Santos Rodrigues. **A representação da mulher na televisão brasileira**: uma análise a partir do filme “Um dia na vida” de Eduardo Coutinho. 2013. 87p. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social, habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de



Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. p. 54-82.

COUTINHO, Eduardo. Registro da participação de Coutinho na 1ª Mostra Joaquim Venâncio – 08/09/2011. In: Mostra Joaquim Venâncio. 1ª Mostra Joaquim Venâncio (08/09/2011) - Debate com Eduardo Coutinho. **YouTube**, 12 jun. 2013. Disponível em: <https://youtu.be/26zNONmLnck?feature=shared>. Acesso em: 01 dez. 2023.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**: Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DEBORD, Guy. Nota sobre o emprego de filmes roubados. **Revista Laika**, São Paulo, n. 6, p. 1-2, 2014. Originalmente publicado em 1999 [1978].

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil. Mode d'emploi du détournement. **Les Lèvres Nues**, Bruxelas, n. 8, p. 2-9, 1956. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2014-n117-inter01492/72291ac.pdf>. Acesso em: 01 out. 2022.

DESVENDANDO a publicidade infantil. **Criança e consumo**, 03 jul. 2020. Disponível em: <https://criancaeconsumo.org.br/noticias/desvendando-a-publicidade-infantil/>. Acesso em: 16 nov. 2022.

EDUARDO COUTINHO, 7 de outubro. Direção de Carlos Nader. Já Filmes: Brasil, 2013. (71min.), son., color.

GUERRA, Flavia. Documentário exclusivo de Eduardo Coutinho cai na internet. **Estadão**, 03 fev. 2014. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,documentario-exclusivo-de-eduardo-coutinho-cai-na-internet,1126333>. Acesso em: 14 out. 2022.

HURLEMENTS EN Faveur de Sade. Direção de Guy Debord. Films Lettristes: França, 1952. (64min.), son., P&B.

LEANDRO, Anita. Desvios de Imagens. **E-Compós**, Brasília, n. 1, p. 1-17, 2012.

LINS, Consuelo. Do espectador crítico ao espectador-montador: *Um Dia na Vida*, de Eduardo Coutinho. **Devires**, Belo Horizonte, n. 2, p. 132-138, 2010.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

STYCER, Mauricio. Horário de igrejas é igual a publicidade e três canais burlam lei, diz MPF. **Splash UOL**, 09 dez. 2019. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/colunas/mauricio-stycer/2019/12/09/horario-de-igrejas-e-igual-a-publicidade-e-tres-canais-burlam-lei-diz-mpf.htm>. Acesso em: 06 nov. 2022.

UM DIA na vida. Direção: Eduardo Coutinho. Montagem: Eduardo Coutinho e Jordana Berg. Vídeo Filmes: Brasil, 2010. (95min.), son., color.

VALENTE, Eduardo. Uma noite no cinema. **Revista Cinética**, out. 2010. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/umdiavida.htm>. Acesso em: 04 jan. 2023.

ZANIN, Luiz. O ready-made de Eduardo Coutinho. **Estadão**, 30 out. 2010. Disponível



em: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/o-ready-made-de-eduardo-coutinho/>. Acesso em: 04 jan. 2023.

Recebido em: 30/06/2023. Rodada 1: Revisora A 05/10/2023. Revisora B 24/09/2023. Aprovado em: 03/11/2023.

Informações sobre coautoria:

Concepção e desenho do estudo:

Renato Beaklini e Anita Leandro.

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:

Renato Beaklini e Anita Leandro.

Redação do manuscrito:

Renato Beaklini e Anita Leandro.

Informações sobre o artigo:

Resultado de projeto de pesquisa:

Uma análise preliminar do filme de Coutinho foi desenvolvida na monografia "*Do fluxo ao arquivo: uma análise da técnica do desvio na montagem de Um dia na vida*", de Renato Beaklini (ECO-UFRJ, orientação: Anita Leandro, 2023). O desvio de imagens em *Um dia na vida* também foi aproximado da técnica de composição de Guy Debord no âmbito do projeto de pesquisa de Anita Leandro, "Palavra, arquivo e memória" (PPGCOM-UFRJ), dando origem ao artigo "Desvios de imagens" (LEANDRO, 2012), supracitado.

Fontes de financiamento:

Bolsa de Monitoria da UFRJ (Renato Beaklini).

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.