



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
RADIALISMO

**DO FLUXO AO ARQUIVO:
UMA ANÁLISE DA TÉCNICA DO DESVIO NA MONTAGEM
DE *UM DIA NA VIDA***

RENATO BEAKLINI

Rio de Janeiro

2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
RADIALISMO

**DO FLUXO AO ARQUIVO:
UMA ANÁLISE DA TÉCNICA DO DESVIO NA MONTAGEM
DE *UM DIA NA VIDA***

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social – Radialismo.

RENATO BEAKLINI

Orientadora: Profa. Dra. Anita Matilde Silva Leandro

Rio de Janeiro
2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B366	<p>Beaklini, Renato</p> <p>Do fluxo ao arquivo: uma análise da técnica do desvio na montagem de Um dia na vida / Renato Beaklini Taborda França. – Rio de Janeiro, 2023.</p> <p>101 f.</p> <p>Orientadora: Anita Matilde Silva Leandro</p> <p>Monografia (graduação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Habilitação Radialismo, Rio de Janeiro, 2023.</p> <p>1. Documentário. 2. Cinema e linguagem. 3. Televisão. I. Leandro, Anita Matilde Silva. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.</p> <p>CDD: 070.18</p>
------	---

Elaborada por: Érica dos Santos Resende CRB-7/5105

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Do fluxo ao arquivo: uma análise da técnica do desvio na montagem de *Um dia na vida***, elaborada por Renato Beaklini Taborda França.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia 14/02/2023

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profª. Dra. Anita Matilde Silva Leandro
Doutora em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Université Sorbonne
Nouvelle – Paris 3
Departamento de Expressão e Linguagens (DEL) – ECO/UFRJ

Profª. Dra. Maria Guiomar Pessôa de Almeida Ramos
Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes – USP
Departamento de Expressão e Linguagens (DEL) – ECO/UFRJ

Prof. Dr. Ivan Capeller
Doutor em Comunicação pelo Instituto de Arte e Comunicação Social – UFF
Departamento de Expressão e Linguagens (DEL) – ECO/UFRJ

Rio de Janeiro

2023

Aos meus pais, que me ensinam todos os dias o
que é cinema.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Jorge e Rose, à minha irmã, Mariana, e à minha avó, Glorinha, por estarem ao meu lado, literal e figuradamente, e por me aguentarem ao longo dos últimos meses.

À minha tia, Adriana, e ao meu primo, Pedro Paulo, que além de fontes de afeto, são fontes de inspiração e suporte quando o assunto é a carreira acadêmica.

Ao meu amor, Julia, que sempre soube o que me dizer. Se consegui passar incólume pelo processo de escrita, foi graças às suas palavras e atitudes de carinho incondicional.

Ao Bruno e à Yasmin, amigos que levo da faculdade para o resto de minha vida.

Aos meus amigos André, Bernardo, Daniel, Douglas e Pedro, por estarem presentes, de diferentes maneiras, no decurso de minha graduação e para além dela.

À Teresa, pela parceria desde os primeiros momentos que passei na ECO. Em meio a uma realidade tão complexa e desafiadora quanto a do ensino superior público, cada conselho e amparo seus eram como portas que se abriam diante de mim.

À Luíza, fonte de apoio e conselhos em um momento tão delicado quanto a conclusão de curso. Sem você, ainda estaria redigindo o meu projeto.

À Guiomar e ao Ivan, por todos os ensinamentos e trocas. Nada mais gratificante do que encerrar essa etapa de minha formação com ambos em minha banca examinadora.

À Anita, por ter me despertado o interesse na montagem. Nossa parceria de tanto tempo na disciplina de Edição marcou tão profundamente a minha experiência na ECO que meu trabalho de conclusão de curso só poderia versar sobre um assunto.

A todos e todas, a minha mais sincera gratidão. Os últimos meses foram muito mais custosos do que eu poderia imaginar, e se eu consegui chegar até aqui, foi graças a cada um de vocês. Todos os citados me ajudaram a lidar com as minhas frustrações e incertezas, presenteando-me com ânimo e determinação para prosseguir. Novamente, obrigado.

Já se pegou vendo TV, bebendo exatamente o mesmo produto que estão anunciando na TV? Estão curtindo voleibol, jet ski, garotas de biquíni... e eu estou parado lá, pensando, “vai ver estou colocando gelo demais no meu”

(Jerry Seinfeld)

*enquanto
o espectador do cinema era atraído
o espectador da televisão é repellido
mas dá para criar
uma lembrança
com essa história*

(Jean-Luc Godard)

BEAKLINI, Renato. **Do fluxo ao arquivo: uma análise da técnica do desvio na montagem de *Um dia na vida***. Orientadora: Anita Matilde Silva Leandro. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social – Radialismo). Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2023.

RESUMO

Esta monografia objetiva analisar a montagem do filme *Um dia na vida* (Eduardo Coutinho, 2010), com foco no modo como o documentarista brasileiro se apropria das imagens da televisão aberta brasileira para criticá-las. Para isso, inicialmente, buscamos uma contextualização que abarcasse três frentes: o modo como as imagens foram desviadas, a posição que o filme ocupa em relação à filmografia de Coutinho e o panorama da teledifusão brasileira. Em seguida, analisamos o conteúdo do longa-metragem, realizando um breve apontamento sobre a linguagem televisiva, somado a um exame de seus temas mais presentes. Por último, inspecionamos a forma do filme. A partir de um estudo da técnica de composição de Coutinho, avaliamos a montagem da obra e a experiência cinematográfica que ela suscita. Assim, o presente trabalho ressalta a preeminência do processo de montagem na produção da matéria fílmica em *Um dia na vida*. Veremos que, ao causar estranhamento no espectador, a montagem desta obra distancia as imagens de sua origem televisiva para atribuir-lhes um sentido outro.

Palavras-chave: montagem; desvio de imagens; estranhamento; televisão; cinema documentário.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Frames da sequência inicial	18
Figura 2 – Frames da sequência de <i>Tom & Jerry</i>	41
Figura 3 – Frames da sequência de <i>Dia Dia</i>	42
Figura 4 – Frames da sequência de <i>Balanço Geral</i>	44
Figura 5 – Frames da sequência do <i>Jornal Hoje</i>	45
Figura 6 – Frames de sequência de <i>A Tarde é Sua</i>	47
Figura 7 – Frames da sequência de <i>Márcia</i>	48
Figura 8 – Frames da sequência de <i>Geraldo Brasil</i>	49
Figura 9 – Frames da sequência de <i>Brasil Urgente</i>	50
Figura 10 – Frames da sequência da programação da CNT	53
Figura 11 – Frames da sequência do ministério cristão Transforme seu Mundo	54
Figura 12 – Frames da sequência da pregação de Silas Malafaia	55
Figura 13 – Frames da sequência	57
Figura 14 – Frames dos anúncios do Portal da Transparência e do livro <i>Jornal Nacional: modo de fazer</i>	59
Figura 15 – Frames da sequência de publicidade infantil	60
Figura 16 – Frames da sequência do anúncio do Cálcio Ósteo D Fin Série Gold	62
Figura 17 – Frames da sequência do anúncio do <i>Lift'n'Shape</i>	63
Figura 18 – Frames da sequência dos comerciais da Ortobom e da TecPix	64
Figura 19 – Frames da sequência de oferecimento de brindes nos dois anúncios supracitados	65
Figura 20 – Frames da sequência do anúncio da nova linha do sabonete Lux	66
Figura 21 – Frames da sequência de cortes secos supracitada, no SBT	76
Figura 22 – Frames da sequência supracitada, produzida na montagem	77
Figura 23 – Frames da sequência supracitada, também produzida na montagem	79
Figura 24 – Frames da sequência da telenovela <i>Paraíso</i>	83

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 O LUGAR DE <i>UM DIA NA VIDA</i>: UM FILME ENTRE ARQUIVO, CINEMA E TELEVISÃO	17
2.1 A técnica do desvio: de Debord a Coutinho	17
2.2 O outro na filmografia de Coutinho	23
2.3 Panorama televisivo brasileiro: estruturas e rupturas	28
3 O CONTEÚDO DE <i>UM DIA NA VIDA</i>	35
3.1 A linguagem televisiva como sistema fechado	35
3.2 Banalidade da violência, violência da banalidade	40
3.3 A fé como instrumento mercadológico	52
3.4 Publicidade: base e pináculo da linguagem televisiva	58
4 A FORMA DE <i>UM DIA NA VIDA</i>	68
4.1 O desvio como técnica antiespetacular	68
4.2 A preeminência da montagem em <i>Um dia na vida</i>	74
4.3 Cinema: forma, pedagogia e resistência	85
5 CONCLUSÃO	94
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98

1 INTRODUÇÃO

A televisão ocupa um espaço privilegiado no cotidiano brasileiro. Adquirindo status de onipresença ao longo das mais de sete décadas no país, o aparelho televisor se atualiza para preservar a sua hegemonia midiática. É nesse contexto que, em 2010, Eduardo Coutinho lança um filme misterioso, filme que, inclusive, não possuía título, até a organização da 34ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo demandar um, para que o longa-metragem pudesse ser anunciado no catálogo do evento. Trata-se de *Um dia na vida*, obra composta em sua totalidade por um sem-número de trechos da programação televisiva aberta brasileira. Programas educativos, desenhos animados, telejornais, publicidades...

À época da exibição, o filme gerou debate em função do seu lugar no cinema. Qual seria o espaço, no universo artístico, ocupado pelo longa-metragem de Coutinho, visto que o filme era composto por um compilado de imagens televisivas? Em seu gesto de deslocamento, tratava-se de uma proposta mais próxima das artes plásticas do que do cinema propriamente dito. Ainda assim, era um filme, projetado em sala de cinema, com a programação da TV em seu conteúdo. Afinal, o que diferenciaria a obra da televisão propriamente dita?

Primeiramente, essa diferença está no próprio fato de imagens antes reservadas ao televisor serem agora projetadas em uma tela de cinema. Em segundo lugar, essa distinção está na maneira como as imagens foram organizadas dentro do filme. Isto é, por mais que o longa simule a linguagem televisiva, não se trata de uma simples reprodução: a obra foi montada. Tal foi a premissa do presente trabalho: analisar, de modo minucioso, a montagem de *Um dia na vida*. Veremos como, a partir da interferência no material original, Eduardo Coutinho e Jordana Berg, montadores do filme, conseguiram trazer para o primeiro plano a própria estética televisiva.

A principal hipótese que delinearemos, nesse sentido, é a de que, a partir da montagem, *Um Dia na Vida* consegue reproduzir, no cinema, a estética audiovisual televisiva brasileira. Mais do que isso, depreenderemos que Coutinho consegue articular na obra uma crítica contundente à linguagem televisiva – e não apesar da ausência, no filme, de qualquer tipo de comentário referente às imagens, mas precisamente por isso. Não se trata propriamente, nesta pesquisa, de contrapormos a televisão ao cinema, mas de entendermos a diferença entre essas duas mídias a partir da montagem de Coutinho e Berg. Trata-se, portanto, de atestar a preeminência da montagem enquanto ferramenta de rearranjo imagético e sonoro, uma ferramenta de produção de conhecimento.

No filme de Coutinho, as imagens televisivas ocupam um lugar privilegiado, determinante para a edificação de uma análise das mesmas. Essa análise tem como horizonte o imaginário social brasileiro, formado de maneira simbiótica entre telespectador e mídia televisiva aberta. A potência de *Um dia na vida* se encontra justamente no fato de ser constituído integralmente por imagens e sons veiculados originalmente em outro meio de massa. Coutinho parece conceber o cinema como espaço e meio privilegiado para o reemprego crítico de tais imagens.

Veremos que a montagem do filme articula uma dicotomia entre mostrar e desconstruir a programação da televisão aberta brasileira. Buscaremos apontar também o papel imprescindível do recorte da obra, em que 19h de material bruto são reduzidas a um produto final de 95min. Não se objetivará, portanto, um panorama sociológico totalizante daquilo que o telespectador brasileiro consome, mas uma consideração acerca da forma como se constitui tal consumo, em termos audiovisuais.

Buscaremos compreender, também, a configuração das temporalidades respectivas da televisão e do cinema, de modo a apontar particularidades espectatoriais de cada meio. Essas particularidades se referem tanto à linguagem – a forma das mídias – quanto à experiência espetatorial – o espaço físico e as condições de expressão de cada mídia. Supomos que, por meio de uma reconfiguração na forma e duração das imagens, Coutinho consegue mostrar como operam boa parte das imagens televisivas e como tais imagens requerem um engajamento específico do espectador.

Da mesma forma, veremos como a incompletude – a incapacidade de se resumir toda uma programação televisiva em pouco menos de duas horas – é fundamental para entender a potencialidade de *Um dia na vida*, cujo subtítulo é “material gravado como pesquisa para um filme futuro”. Analisaremos o próprio método de pesquisa de Coutinho e como ele se traduz em forma fílmica. A questão é como uma mudança estrutural nas imagens originais, em termos de montagem, pode gerar uma nova temporalidade, e, portanto, uma reflexão quanto ao próprio caráter das imagens tomadas de matéria de estudo.

Coutinho é um dos documentaristas brasileiros mais célebres e estudados no país, é verdade, mas consideramos que o longa aqui abordado ocupa um lugar diferenciado na filmografia do cineasta, em termos de registro estético e de produção, devido ao desvio de imagens televisivas. À vista disso, articular as visões supracitadas significa, em último caso, desenvolver um pensamento minucioso sobre a linguagem da televisão aberta. Mais do que isso, desenvolver um pensamento minucioso sobre as circunstâncias que a televisão refrata e

reflete, a capacidade do cinema de elucidar tais circunstâncias por meio da montagem e o valor da linguagem cinematográfica para transformar essas inúmeras circunstâncias em uma linguagem estruturada.

Trata-se, também, de entendermos a importância, no Brasil, da televisão aberta. Mesmo com a multiplicidade de dispositivos com suporte para visualização de vídeo e a inventividade dos serviços de *streaming* e sua metodologia sob demanda, o meio televisivo permanece estável, em termos mercadológicos e estéticos. Por isso, propomos uma análise que contemple a relevância da TV e, portanto, a relevância de se pensar sobre ela de maneira metódica, a partir de *Um dia na vida*.

Para compormos a nossa análise, dividiremos o presente trabalho em três capítulos de desenvolvimento. No primeiro deles, intitulado “O lugar de *Um dia na vida*: um filme entre arquivo, cinema e televisão”, a fim de descrevermos uma conjuntura, realizaremos um exame tripartite do filme de Coutinho. Em princípio, traçaremos um paralelo entre o gesto do realizador brasileiro em *Um dia na vida* e o entendimento do teórico Guy Debord sobre a reutilização crítica de imagens do espetáculo. Esse paralelo foi originalmente estabelecido pela pesquisadora Anita Leandro, justamente pela profusão de semelhanças encontradas entre as ideias de Coutinho e de Debord, no que se refere à feitura do longa-metragem de 2010.

Ainda no primeiro capítulo, buscaremos analisar *Um dia na vida* no âmbito da filmografia de Coutinho. Se a obra pode ser considerada destoante em relação ao restante da produção do documentarista brasileiro, pela sua diferença em termos de produção e de abordagem, discutiremos a questão, alicerçados no pensamento do próprio Coutinho e da pesquisadora Consuelo Lins. Além disso, intentaremos traçar um paralelo também entre *Um dia na vida* e as imagens televisivas que veicula. Neste tópico, traçaremos um panorama da mídia televisiva no Brasil, no que se refere às condições legais e infraestruturais do meio no país.

No segundo capítulo, intitulado “O conteúdo de *Um dia na vida*”, o foco será dado ao conteúdo do filme. Isto é, no conteúdo veiculado pelas imagens televisivas trabalhadas na montagem por Coutinho e sua montadora Jordana Berg. Introdutoriamente, para analisarmos a linguagem televisiva, utilizaremos autores como os teóricos da comunicação Muniz Sodré, Raquel Paiva e o filósofo Jean Baudrillard. A partir de um parecer calcado na estética da programação televisiva, mas também no modo como tais imagens são geradas – e a que estrutura de poder respondem –, partiremos para o longa-metragem propriamente dito.

Por conseguinte, as imagens utilizadas no filme serão perscrutadas, tendo como cerne

os temas que abrangem. Novamente em uma divisão tripartite, analisaremos os programas relacionados aos temas que enfatizamos, baseados em uma seleção em tópicos empreendida pelo próprio Coutinho: programas focados na violência da imagem, programas focados em pregação religiosa e programas publicitários. Não se trata de reduzir a televisão aos três temas abordados, mas de entender o papel do trio no que se refere à totalidade da programação da mídia televisiva. Isto é, abordaremos aqui o predomínio dessas temáticas, suas características estéticas e como – e porque – elas possuem interseções de linguagem.

No terceiro e último capítulo, intitulado “A forma de *Um dia na vida*”, trataremos da forma do filme. Isto significa, tanto a forma televisiva, sobre a qual já teremos nos debruçado superficialmente no capítulo anterior e, mais especificamente, a forma fílmica, elaborada por Coutinho e Berg na montagem. Para tal, retornaremos ao pensamento de Debord, mais especificamente, ao entendimento do teórico sobre a reutilização crítica de imagens, considerando a sua análise do contexto atual do capitalismo.

Em seguida, trabalharemos a montagem de *Um dia na vida*, ou seja, a forma como Coutinho e Berg manuseiam as imagens originais da televisão. Neste tópico, empregaremos os conceitos de montagem do ensaísta Walter Benjamin, do filósofo Gilles Deleuze e do cineasta Dziga Vertov. Assim, com base em tais autores, poderemos demonstrar não só o valor que a montagem desempenha no filme de Coutinho, mas como tal valor é construído, tecnicamente, pela dupla de montadores.

Finalmente, com base nos resultados da análise do filme de Coutinho, ampliaremos a discussão para o campo do cinema, em geral, visto como espaço e experiência. Utilizaremos, para tal, o discernimento do teórico do cinema Jean-Louis Comolli sobre a experiência cinematográfica e, especialmente, sobre a experiência cinematográfica como oposição à experiência midiática cotidiana contemporânea.

O método do trabalho se baseia na análise fílmica, numa abordagem estética. Produziremos, ao longo da monografia, uma análise da articulação feita no filme de Coutinho entre o conteúdo audiovisual, isto é, os programas televisivos, seus conteúdos e formatos, e a forma como tal conteúdo é disposto, por meio da montagem. Mais do que isso, uma análise das interseções entre os conteúdos e forma, já que, como veremos, muitas vezes os dois se tornam indiscerníveis no campo audiovisual.

Dessa forma, traçaremos no decurso da monografia um panorama que nos permita compreender, estruturalmente, o processo de montagem de *Um dia na vida*. Em outros termos, trata-se de entendermos como se configura a linguagem e a estética televisivas no filme e quais

são os efeitos dessa configuração. Assim, abriremos margem para uma discussão mais ampla sobre o papel crítico do cinema e sobre os tipos de experiências espectatoriais aos quais somos expostos.

2 O LUGAR DE *UM DIA NA VIDA*: UM FILME ENTRE ARQUIVO, CINEMA E TELEVISÃO

No presente capítulo, objetivamos analisar *Um dia na vida* (Eduardo Coutinho, 2010) sob três perspectivas distintas, mas complementares: em relação à técnica do desvio, à luz de Debord e Wolman (1956), procedimento artístico sobre o qual o filme é fundado; à filmografia de Coutinho, seu autor; e ao próprio universo televisivo brasileiro, de onde provêm as imagens que o filme emprega. Dessa forma, a partir de tal juízo, buscamos entender de modo contextualizado o gesto cinematográfico de Coutinho na obra de 2010: um gesto singular, cujo produto final se encontra entre arquivo, cinema e televisão.

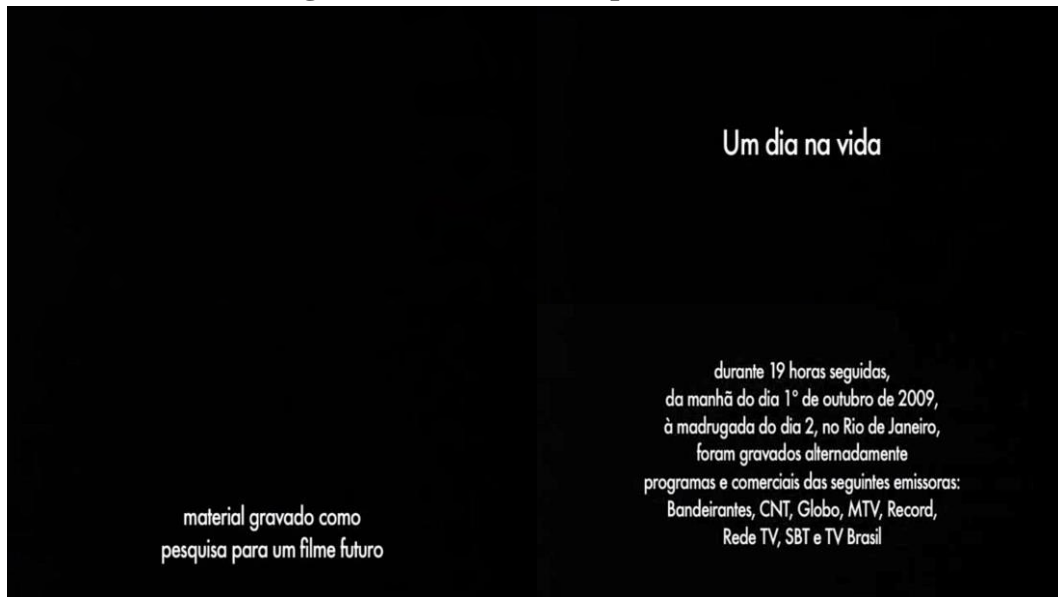
2.1 A técnica do desvio: de Debord a Coutinho

Um dia na vida (Eduardo Coutinho, 2010) é um filme brasileiro construído a partir da montagem de uma seleção de trechos da programação televisiva aberta do país, incluindo os comerciais. Dezenove horas de conteúdo gravado entre a manhã do dia 1º de outubro de 2009 e a madrugada do dia 2 foram reduzidas a 1h35min, tempo de duração final do documentário de Coutinho. O recorte empreendido pelo realizador e pela montadora Jordana Berg respeita o princípio organizacional básico de montagem original dos programas, limitando-se a cortar na duração, sem alterar a edição interna dos trechos citados. Além disso, respeita também a ordem cronológica da grade de horário da televisão, começando com os programas matinais e terminando com os noturnos. Isto é, a obra foi pensada como uma compilação da programação televisiva aberta do país, mais especificamente, uma síntese do que seria um dia na vida de quem assiste a televisão o dia todo.

Apresentado com o subtítulo “material gravado como pesquisa para um filme futuro”, *Um dia na vida* anuncia que retoma imagens das emissoras Bandeirantes, CNT, Globo, MTV, Record, RedeTV!, SBT e TV Brasil. No entanto, após essa breve explanação, na abertura do filme, a obra não conta com mais nenhum outro tipo de cartela ou legenda informativa sobre as imagens utilizadas – nem mesmo créditos finais –, salvo os horários em que alguns dos trechos foram veiculados em seus respectivos canais. A montagem encadeia, indiscriminadamente, imagens de todas as emissoras, sem identificar de onde elas vêm, havendo distinção dos canais supracitados somente quando os logotipos das emissoras estão presentes nas imagens originais. Os programas se sucedem sem coesão aparente, tal como ocorre na televisão: um comercial do

Partido Comunista Brasileiro (PCB), por exemplo, pode ser seguido de uma chamada do *Jornal Nacional*.

Figura 1 – Frames da sequência inicial



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

Esse filme se apresenta, então, à luz pesquisadora Anita Leandro, como um objeto “inclassificável e anônimo” (2012, p. 9). *Um dia na vida* limita-se a “expor a estética da televisão de maneira direta, como matéria a ser apropriada por outros, num ‘filme futuro’” (LEANDRO, 2012, p. 9). Tal gesto de Coutinho reorganiza as imagens televisivas, sem, no entanto, mudar a estética das emissoras, já que a montagem original dos trechos é respeitada na maior parte da obra. Trata-se de uma organização que não intervém na edição interna dos programas, limitando-se o cineasta a efetuar cortes secos na duração dos mesmos. Há, pois, um respeito, em termos formais, à montagem inicial das imagens, o que ressalta o aspecto de resumo da programação televisiva do país, uma espécie de “arquivo” de um dia na vida de um telespectador.

Um dia na vida será aqui abordado sob a perspectiva do “desvio” das imagens televisivas. É assim que Guy Debord e Gil Wolman (1956, p. 2, tradução nossa)¹ nomeiam essa prática de retomada das imagens do espetáculo. Segundo os autores franceses, em face do tempo histórico em que a arte não pode mais ser considerada uma atividade superior, “só a

¹ No original, “détournement”.

renovação extremista tem uma justificativa histórica” (p. 2, tradução nossa)². À vista disso, o desvio se apresenta como forma de intervenção sobre o material existente – no caso, audiovisual – de modo a afastá-lo de seu sentido primeiro. Todavia, tal intervenção se estabelece sem que se faça interferências significativas no material retomado. A mudança de sentido se dá, assim, a partir de um desvio de função e de significação de imagens já existentes, sobre as quais se empreende o esforço artístico. Sobre a técnica proposta por Debord e Wolman, Leandro diz o seguinte:

O desvio é definido por eles como uma espécie de paródia séria, na qual a acumulação de elementos desviados, longe de querer suscitar a indignação ou o riso, remetendo a uma ideia de obra original, marca, ao contrário, a indiferença em relação a um original vazio de sentido e esquecido (2012, p. 6).

A técnica de composição fílmica de Coutinho em *Um dia na vida*, como identifica Leandro (2012), vai retomar justamente o desvio tal como formulado pela dupla situacionista³. Porque embora o realizador brasileiro não emita nenhum comentário em seu filme, ao contrário de Debord em quase toda a sua obra, *Um dia na vida* contém, mesmo assim, uma crítica implícita da televisão. Sua montagem acaba por desnaturalizar “essa televisão que tornou-se um fim em si mesma e que se reproduz de maneira tautológica em cada uma de suas imagens, ao ponto de confundir-se com a imagem de um país inteiro” (LEANDRO, 2012, p. 10). Ao condensar imagens anteriormente dispersas e independentes em um mesmo objeto audiovisual, o filme de Coutinho gera uma sensação de estranhamento no espectador.

O estranhamento é aqui entendido em congruência com a noção de Viktor Chklovski (1976), que abarca uma sensação considerada basilar na arte: a de singularizar o que é cotidiano, substituir o reconhecimento por um olhar renovado. Denominado de “método de singularização” (p. 46) pelo formalista russo, esse procedimento busca individualizar o objeto sobre o qual é aplicada uma mudança semântica específica. Se a automatização “engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo à guerra” (CHKLOVSKI, 1976, p. 44), cabe ao estranhamento⁴, sensação humana tão básica, por meio da arte, o papel de fazer o sujeito – antes mesmo de sequer ser capaz de questionar, fase seguinte – perceber os entes da realidade.

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

³ O Situacionismo foi um movimento político e artístico europeu que propunha o “retorno à espontaneidade criadora e à pesquisa experimental de valores populares e coletivos” (LEANDRO, 2012, p. 1).

⁴ A noção de estranhamento também foi teorizada pelo dramaturgo Bertolt Brecht e norteou seu método de composição da cena teatral. O teatro, para Brecht, “tem de fazer que o público fique assombrado, o que conseguirá, se utilizar uma técnica que o distancie de tudo que é familiar” (1978, p. 117).

Desse modo, o empreendimento artístico primeiro de Coutinho em *Um dia na vida* consiste justamente em fazer o espectador perceber a linguagem televisiva. O método de singularização do cineasta seria, então, o de condensar a programação da televisão aberta brasileira em um filme; de modo a ressaltar não mais um programa específico ou outro, como seria em uma experiência usual de quem está diante do televisor, mas a totalidade do que constitui a mídia abordada. E, a partir dessa condensação, fazer perceber, realmente, a forma televisiva: “o filme nos restitui a experiência da primeira vez que vimos televisão, sem a inocência da primeira vez” (LEANDRO, 2012, p. 12).

Nesse sentido, é válido abordar o conceito de “tempo espetacular” tal como é proposto por Debord (2013, p. 107). O tempo da produção capitalista, segundo essa teoria, seria responsável por uma alienação fundamental no espectador: a alienação temporal (DEBORD, 2013). Para o cineasta francês, o “tempo geral do não desenvolvimento humano existe também sob o aspecto complementar de um *tempo consumível*, que volta para a vida cotidiana da sociedade, a partir dessa produção específica, como um tempo *pseudocíclico*” (p. 103). O situacionista conclui que o “tempo de consumo das imagens, meio de ligação de todas as mercadorias, é o campo inseparável em que se exercem plenamente os instrumentos do espetáculo” (p. 105). Assim, os momentos de lazer e férias, por exemplo, dos quais a televisão é parte integrante, apresentam-se como “o momento da vida real, cujo retorno cíclico deve ser aguardado” (DEBORD, 2013, p. 106), mas que, em verdade, revelam-se “apenas como a vida mais *realmente espetacular*” (p. 106, grifo do autor).

Assim, na contramão desse “tempo-mercadoria” (DEBORD, 2013, p. 103) ao qual a sociedade está submetida, o desvio, ao suscitar o estranhamento no espectador, singulariza o que era antes corriqueiro, banal, atribuindo um novo significado ao objeto desviado. Em continuidade com o pensamento de Debord (2013), pode-se pensar que, já que o espectador possui consciência apenas desse presente perpétuo em que vive, um desvio de imagens eficaz serviria como importante ferramenta histórica. Se “o tempo pseudocíclico consumível é o tempo espetacular, tanto como tempo do consumo das imagens, em sentido restrito, como imagem do consumo do tempo, em toda a sua extensão” (DEBORD, 2013, p. 105), cabe ao desvio restaurar a consciência do tempo no espectador, como algo exterior ao ciclo espetacular do consumo.

Mais do que isso, ainda segundo Debord, no tempo espetacular, “os pseudoacontecimentos que se sucedem na dramatização espetacular não foram vividos por aqueles que lhes assistem” (2013, p. 107), assim, “esse vivido individual da vida cotidiana

separada fica sem linguagem, sem conceito, sem acesso crítico a seu próprio passado, não registrado em lugar algum” (p. 107). Trata-se, isto posto, de entender que a mídia – aqui, mais especificamente, a televisão – acaba por funcionar como um agrupamento de signos voltados somente para a sua própria reincidência como signo, e não mais para o seu significado real (BAUDRILLARD, 1991). Preso nesse “*presente estranho*” (DEBORD, 2013, p. 109, grifo do autor), o espectador estaria encerrado em um tipo específico de alienação, no qual vive subtraído da consciência do tempo. Continua Debord:

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte (2013, p. 24).

Assim sendo, o desvio surge como resistência ao espetáculo. *Um dia na vida* surge como resistência à televisão, exemplo patente do espetáculo. Resistência de significado e de forma, já que a montagem respeita o conteúdo veiculado pela TV, ao mesmo tempo em que expõe o formato original das imagens. O desvio no filme de Coutinho, em termos de operação estética, segue o que Bazin entende como o “papel totalmente negativo” (2018, p. 105) da montagem, isto é, o de “eliminação inevitável numa realidade abundante demais” (p. 5). Trata-se de decompor para unir, uma espécie de indiferença técnica na qual o espectador desempenha um papel fundante: diante do filme, cabe a ele reconhecer as imagens às quais se expõe diariamente – e refletir sobre elas.

Nesse sentido, é profícuo se debruçar ainda mais sobre o desvio empreendido por Coutinho e a montadora do filme, Jordana Berg, agora, sob a perspectiva dos efeitos de tal técnica de composição fílmica na compreensão espectral. Debord e Wolman afirmam que “o desvio se torna menos efetivo à medida que se aproxima de uma resposta racional. [...] Quanto mais o caráter racional da resposta é aparente, mais ela se confunde com o espírito banal da réplica, que também usa as próprias palavras do oponente para atacá-lo” (1956, p. 4, tradução nossa)⁵. Então, seria correto depreender que o desvio tal como aplicado em *Um dia na vida* é, à luz do situacionismo, sobretudo eficaz.

⁵ No original, “le détournement est d’autant moins opérant qu’il s’approche d’une réplique rationnelle. [...] Plus le caractère rationnel de la réplique est apparent, plus elle se confond avec le banal esprit de répartie, pour lequel il s’agit également de faire servir les paroles de l’adversaire contre lui”.

Podemos sustentar, então, que a obra de Coutinho se apresenta como um exercício lúdico, no qual o espectador pressuposto pelo filme, o telespectador, coloca-se diante de imagens múltiplas: programas educativos, de variedades, policiais, femininos, religiosos, novelas, telejornais, comerciais, propaganda política, telecursos, desenhos animados... E, no interior de cada uma dessas diferentes peças audiovisuais da TV, encontra temas reincidentes: violência; machismo; religião, proeminentemente, o cristianismo; e o “grotesco chocante” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 117), categoria que aposta no rebaixamento agressivo de padrões e valores em busca de audiência. E, a tal espectador pressuposto, o filme atribui uma responsabilidade fundante, segundo Lins, a de ser um “espectador-montador, que tem que se virar para criar uma visão própria do que experimentou” (2010, p. 137).

Isso porque, em termos fílmicos, *Um dia na vida* é uma experiência completamente singular para o telespectador que a obra pressupõe. Ao passar de um registro audiovisual a outro, a obra “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, p. 10). Mesmo que *Um dia na vida* não seja mais exibido em uma sala de cinema, já que, por questões de direitos autorais e de imagem, sua circulação foi limitada, e hoje seu acesso se deva à internet (GUERRA, 2012)⁶, o procedimento formal de Coutinho perdura, na medida em que resume a programação televisiva.

O gesto de mudar de canal, por exemplo, não só habitual como basilar da atividade de assistir à televisão, é inexequível: o cineasta já o realiza, obrigando o espectador “a suportar um concentrado de imagens com sequência e duração determinadas com menos liberdade” (LINS, 2010, p. 135). A partir dessa recusa de liberdade do espectador, Coutinho remodela a experiência de assistir à televisão, imprimindo o signo da impossibilidade a uma série de ações supostamente marcadas por uma liberdade interativa, como a escolha entre as diversas opções de canais e de programas distintos uns dos outros ou o ato definitivo de se levantar e parar de assistir ao que está passando na tela. Transpostas para um espaço de cinema, essas imagens persistem, mas sobre um formato outro, o de longa-metragem, a partir do qual se estabelecem conexões com base na edição.

Nessa perspectiva, é justamente na montagem, a partir do desvio das imagens televisivas, que vai se encontrar a especificidade cinematográfica do filme de Coutinho. Como afirma Leandro, a montagem da obra de Coutinho é “mais próxima de um manifesto do que de

⁶ Embora também possa ser exibido em mostras, festivais, cineclubes, cinematecas e afins, o acesso ao filme ficou facilitado desde que foi publicado na plataforma *YouTube*.

um filme” (2012, p. 10), pois “cria a possibilidade de projeção para algo até então destinado a desaparecer na difusão” (p. 10), o que ressalta também a função de registro histórico do longa-metragem. Registro histórico audiovisual, mais especificamente, na medida em que *Um dia na vida* traz “a televisão de volta para o espaço social, como um objeto, enfim, apropriável” (LEANDRO, 2012, p. 12). Assim, o filme “politiza as imagens da televisão e torna, finalmente, público, um espaço ilicitamente privatizado” (p. 12).

Dado que a cobrança de preços elevados pelos direitos de imagem impede a programação televisiva de ser apropriada por outrem, apesar das emissoras serem concessões públicas, o cidadão brasileiro se encontra, como formula Lins, diante de uma “arbitrariedade sem par” (2010, p. 137), como a de não poder converter o material audiovisual que constitui a história brasileira desde a década de 60 em arquivo público. O que Coutinho articula, então, é um gesto acima de tudo historicamente relevante. Propriamente, o gesto de tornar o conteúdo televisivo disponível ao público, na forma de um pequeno acervo de um dia de programação resumido, e de inscrever as particularidades formais da TV na historiografia audiovisual brasileira.

2.2 O outro na filmografia de Coutinho

Por mais distinto do restante da produção de Coutinho que *Um dia na vida* possa parecer, há, como constata Lins (2012), um traço comum que percorre a filmografia do cineasta desde que dirigiu *Theodorico, o Imperador do Sertão* (1978)⁷: o deslocamento em direção ao mundo, em geral, e ao outro⁸, particularmente. Trata-se não de uma estética específica, mas de um gesto de interação no qual se objetiva tentar compreender o outro – sem que necessariamente se concorde com ele, como afirma o sociólogo Pierre Bourdieu (2008), frequentemente evocado por Coutinho em suas entrevistas. O fundamental desse gesto é, contudo, a possibilidade de se colocar no lugar do outro sem que isso signifique anular a diferença entre as duas partes. *Um dia na vida* entra aqui, então, como esse objeto não tão estranho na filmografia do cineasta brasileiro, que vai buscar se aproximar de um personagem outro: a televisão.

⁷ O documentário foi originalmente exibido na televisão, à época, como episódio do *Globo Repórter* (LINS, 2012).

⁸ No filme de 1978, o outro é Theodorico Bezerra, “integrante da elite rural brasileira, fazendeiro e político” (LINS, 2012, p. 22). No documentário, o latifundiário se interpõe repetidamente entre Coutinho e os empregados da fazenda, de forma a tolher a fala dos camponeses, e é essa a relação que o realizador brasileiro acaba por colocar no centro do média-metragem.

Um dia na vida pode representar, então, uma prática que vai radicalizar o gesto supracitado de Coutinho. Se em boa parte de sua filmografia um dos métodos mais proeminentes é o da entrevista, aqui o protagonismo é dado à própria televisão brasileira. O realizador afirma, sobre o fazer documentário, que “não adianta forjar um mundo. É a incapacidade de olhar o real e negociar com o real, a incapacidade de ver o outro, de aceitar o outro no que ele tem de ambíguo, o que limita o alcance do filme” (LINS, 2012, p. 83)⁹. A ambiguidade da televisão surge, então, não como componente limitante, mas como estatuto fundante de *Um dia na vida*, assim como ocorre com qualquer outro entrevistado do cineasta.

Se a entrevista é uma prática que traz à tona uma das questões mais fundamentais do cinema, o outro (COMOLLI, 2008), a questão que primeiramente aparece em *Um dia na vida* é a de como fazer surgir esse outro na televisão, já que, evidentemente, é impossível entrevistar um aparelho televisor. Antes mesmo desse tópico, a questão é quem é o outro quando o objeto analisado é a televisão. É evidente que, a princípio, a personagem estudada é a própria TV, em sua totalidade aparentemente incongruente. Ao mesmo tempo, de forma mais complexa, surge o verdadeiro personagem, aquele que vai ser responsável não só pela interpretação do que se passa, como também o que efetivamente dá razão à existência da televisão: o telespectador. O desvio que Coutinho empreende objetiva, então, a alteridade: é sintomático que o método encontrado pelo realizador para trazer o telespectador à tona seja justamente o de simular a forma como esse outro assiste à televisão.

Até porque, vale ressaltar, Coutinho considera seu trabalho na televisão uma escola expressiva, não por qualquer idealização de seu passado, mas porque foi como contratado do *Globo Repórter*, entre 1975 e 1984, que compreendeu o seu próprio interesse pelo documentário (LINS, 2012). Dado que iniciou sua carreira como roteirista e cineasta de ficção, foi a partir do emprego no programa jornalístico que o realizador brasileiro entrou, efetivamente, em contato com entrevistados, o outro do documentário. Se o teórico do cinema Jean-Louis Comolli julga que “o outro se encarna [...], antes de tudo, nos filmes” (2008, p. 125), o movimento empreendido por Coutinho no decurso de sua carreira foi, em verdade, o de se debruçar cada vez mais sobre o outro, de projeto em projeto.

Assim, o retorno à televisão em *Um dia na vida*, agora utilizada como matéria fílmica, mostra-se como uma tentativa de reaproximação crítica a esse meio tão heterogêneo. Quando Coutinho trabalhava no *Globo Repórter*, por mais que houvesse regras e diretrizes,

⁹ Em *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*, Consuelo Lins apresenta transcrições da fala de Eduardo Coutinho provenientes de diálogos que os dois tiveram ao longo da realização do livro.

experimentar em termos de linguagem, nesse programa, era, ainda, uma possibilidade (LINS, 2012) – cenário bem mais restrito à época de feitura de *Um dia na vida*, como se percebe no longa, e que perdura até hoje. Nessa reaproximação da televisão, o documentarista brasileiro vai se apropriar de um procedimento de composição bastante específico, o de filmar a tela da televisão, para mudar seu objeto fílmico habitual e primordial, a fala das pessoas entrevistadas por ele, para as falas provenientes da televisão. Sobre esse procedimento de composição:

“Dispositivo” é um termo que Coutinho começou a usar 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. Para o diretor, o crucial em um projeto de documentário é a criação de um dispositivo, e não o tema do filme ou a elaboração de um roteiro – o que, aliás, ele se recusa terminantemente a fazer. O dispositivo é criado antes do filme e pode ser: “Filmar dez anos, filmar só gente de costas, enfim, pode ser um dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário” (LINS, 2012, p. 101).

Nesse seguimento, portanto, é correto afirmar que a obra não se afasta tanto quanto pode parecer, à primeira vista, do restante da filmografia de Coutinho. Isso porque, tendo o cineasta delimitado o dispositivo de *Um dia na vida*, o outro continua sendo a prioridade, um ente a ser alcançado, mas não necessariamente entendido. Agora, não mais com a pessoa enquanto objeto fílmico – seja por entrevistas, performances, ficções –, mas como objeto virtual – virtual aqui enquanto não presente na matéria fílmica – a ser pensado. Não à toa, o documentarista brasileiro considerava fundamental, mais até do que a própria existência do filme, a exibição do longa seguida de debate, o que chamava de “gesto” (DIAS, 2013, p. 59)¹⁰. O movimento em direção ao outro se completava, portanto, no momento em que o debate após a sessão era realizado.

No entanto, por questões de direitos autorais e de imagem, *Um dia na vida* não foi exibido oficialmente em cinemas para além de seu lançamento, ocorrido na 34^a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em 2010¹¹. De forma extraoficial, todavia, o filme foi projetado em diversas escolas, faculdades, cinematecas e cineclubes, em sessões acompanhadas por um debate com o realizador ou a montadora (LEANDRO, 2012). O fundamental para Coutinho, portanto, era conversar sobre o filme, o que não deixa de ser, em suma, conversar sobre a própria televisão brasileira (DIAS, 2013). Tratava-se de disponibilizar um espaço como escolas, faculdades, centros culturais, e as condições propícias para a exibição do filme: a presença do diretor e um público minimamente curioso com o que acabara de ver.

¹⁰ Em sua Monografia, Julia Santos Rodrigues Dias apresenta uma transcrição da fala de Eduardo Coutinho no Cinerama Cineclube (ECO/UFRJ), ocorrida no dia 23 de agosto de 2011.

¹¹ Informação disponível em <<http://43.mostra.org/br/filme/287-Um-Dia-Na-Vida>>. Acesso em: 23 out. 2022.

Se o realizador brasileiro (COUTINHO, 2012) acredita que o papel preponderante do outro no documentário – e na vida – é o de justificar a própria existência, e que o papel dele, portanto, é o de dar chance para o outro se legitimar diante da câmera, o gesto implícito em *Um dia na vida*, mais do que puramente criticar a programação televisiva do país, é o de tentar entender o telespectador. Um gesto de tentativa de aproximação em relação a esse espectador, em função do elo simbiótico intrincado entre a televisão e o telespectador. Isso não significa dizer, porém, que a obra não se posiciona diante de tais imagens, visto que Coutinho adota postura nitidamente crítica perante o conteúdo televisivo (DIAS, 2013), ou que não haja uma discussão possível sobre a conotação da programação. Pelo contrário, significa dizer, na prática, que o longa surge como ato um pouco mais complexo do que pode em princípio parecer.

A questão, no procedimento fílmico de Coutinho, consiste em adotar uma escuta proeminentemente ativa, cujo fim é deixar o outro se expressar (LINS, 2012). Não se trata, entretanto, de assumir uma postura passiva diante do sujeito entrevistado, mas de se colocar como interlocutor nessa realidade que é, segundo o realizador, inexoravelmente marcada pela necessidade das pessoas de justificarem as suas próprias existências (COUTINHO, 2012). Na hipótese de o documentarista João Moreira Salles estar correto quando comenta que “nenhum cineasta tratou o efêmero com tanto desvelo [quanto Coutinho]” (LINS, 2012, p. 7), pode-se afirmar que, mais do que cuidado, o diretor de *Um dia na vida* imprimiu uma notória dedicação a suas produções, no sentido de buscar um momento, por mais breve que fosse, em que o outro pudesse se legitimar.

Assim, o grande desafio cinematográfico de Coutinho poderia ser resumido no questionamento de Comolli: “como reduzir o medo, ritualizar o outro de forma a mantê-lo? Caos da pulsão/ritualização do ato. Desejo de colocar em cena, de limitar, de colocar em forma, com a esperança de que o outro poderá dar a sua medida” (2008, p. 88). Trata-se de retratar o outro sem limitá-lo ou dotá-lo de características previamente desejáveis. Representar o outro de forma a apresentá-lo, deixar que fale sem que se exclua toda a dubiedade e contradições do sujeito filmado (LINS, 2012): como vai se ver nos capítulos seguintes, em *Um dia na vida*, a própria televisão se apresenta ao espectador, sem que haja interferência na montagem interna dos programas e qualquer julgamento de valor. Para Coutinho, o sujeito fílmico nunca está dado de antemão, mas apresenta-se e, efetivamente, é um ente em transformação, por causa e apesar da filmagem, cabendo ao cineasta, no caso, a ele próprio, a tarefa de transformar isso em filme. Como diz a pesquisadora Consuelo Lins, sobre o conjunto da obra do cineasta:

O cinema de Coutinho se encarrega de trazer à tona um “concentrado” do que ocorre na nossa existência cotidiana, de cuja dimensão nem sempre nos damos conta. É no contato com o mundo, com o outro, que as ideias vão tomando forma. Os pensamentos não estão prontos para serem expressos, mas confusos e informes, sem lógica nem unicidade, e o que os organiza é o “exterior”, uma situação de interação social (2012, p. 109).

Nessa perspectiva, é notável constatar que, distintamente do que ocorre na maioria da produção de Coutinho, em *Um dia na vida*, essa “situação de interação social” descrita por Lins ocorre somente após a exibição do filme, na discussão que ele acaba por suscitar sobre a televisão brasileira – o que não exclui ou diminui, definitivamente, a preeminência de tal fator exterior e social. O sentido só é possível a partir justamente da interpretação do outro, o espectador do filme, que precisa se colocar em pé de igualdade com o outro suposto pela obra, o telespectador. Não se trata de igualar as demais produções de Coutinho ao filme de 2010, mas de encontrar traços comuns em sua filmografia, ao longo de sua trajetória como realizador.

Por esse ângulo, o lugar de *Um dia na vida* no cinema documentário brasileiro é privilegiado, na medida em que se mostra como uma análise direta da programação televisiva brasileira. Se um filme como *Cabra marcado para morrer* (1984) é historicamente relevante por retratar fatos reais da ditadura militar brasileira, partindo da história de certos personagens e movimentos sociais, *Um dia na vida* se prova relevante por reunir e transformar em documento audiovisual o que antes poderia passar despercebido e tinha tudo para se perder no fluxo contínuo da televisão, em termos de registro imagético e de conteúdo. O que se observa é a importância do material fílmico para reunir o que antes estava disperso, sendo o fundamental fazer surgir a memória no presente (LINS, 2012).

Apesar de *Cabra marcado para morrer* ter “um lugar à parte, tamanha a importância que assume no cinema brasileiro” (LINS, 2012, p. 31)¹², o paralelo é traçado propositalmente. Mesmo em uma obra cujo resultado final Coutinho denomina, abertamente, de “coisa” (DIAS, 2013, p. 58), que só foi exibida em sessões clandestinas desde sua finalização (LINS, 2010) – ao contrário do filme de 1984, que percorreu festivais internacionais e recebeu prêmios (LINS, 2012) –, há, em *Um dia na vida*, um investimento no mesmo gênero de composição. Trata-se de fazer surgir a história no efêmero, no presente. O retrato do presente de *Um dia na vida* não exclui, portanto, uma história: assim como acontece no restante da filmografia do cineasta, trata-se, aqui, de filmar para imprimir à memória individual uma dimensão social (LINS, 2012).

¹² Um dos primeiros documentários produzidos sobre a ditadura militar brasileira, trata-se de “um filme que imprime mudanças decisivas nas relações entre o documentário, a política e a história do Brasil, retomando uma certa visão de cinema político, que busca mudar o mundo, típica da década de 1960, para deslocá-la e apontar outros caminhos” (LINS, 2012, p. 32).

Fundamentalmente, trata-se, para Coutinho, de abordar o outro – em *Um dia na vida*, mais do que a televisão, o próprio telespectador – de forma a tentar, senão entendê-lo, ao menos aproximá-lo do espectador. O enfoque do documentarista é no dispositivo estabelecido e nos efeitos que ele gera no momento da filmagem: em *Um dia na vida*, a redução do fluxo contínuo da TV em longa-metragem. Se o realizador afirmou, após a realização de *Peões* (2004), sobre o seu futuro projeto, o filme que ele gostaria de fazer, que “não existe o ‘filme da minha vida’” (LINS, 2012, p. 191), é correto depreendermos que, ao contrário de uma asserção definitiva, *Um dia na vida* é só mais um movimento cinematográfico em direção ao outro.

2.3 Panorama televisivo brasileiro: estruturas e rupturas

No Brasil, o aparelho televisor está presente em 95,5% dos domicílios particulares (IBGE, 2022), o que mostra a importância de se refletir sobre os impactos de tal fato¹³. A implicação aqui analisada, em conformidade com as questões trazidas por *Um dia na vida*, incide sobre a programação veiculada pela televisão. Se, no país, a radiodifusão se estabelece legalmente por meio de concessão pública (BRASIL, 1995), o que é veiculado nessas mídias responde – ao menos idealmente, já que a legislação que dispõe sobre o tema é dispersa, dada a falta de um marco legal único – ao interesse público. O gesto questionador de Coutinho é o de deixar a programação se mostrar, de modo a explicitar a que tipo de imagens tantos brasileiros estão sendo expostos diariamente, mediante concessões públicas.

A reflexão do realizador se mostra válida tanto pela presença maciça dos aparelhos de televisão quanto pelas características da programação exibida. Trata-se, pois, de uma reflexão quantitativa e qualitativa, simultaneamente. À época de produção de *Um dia na vida*, Coutinho denominava de “regra do jogo” (DIAS, 2013, p. 55), o que também poderia se enquadrar no que chama de dispositivo, gravar somente os programas que foram originalmente feitos para a televisão – o que excluía filmes, por exemplo –, reforçando tal entendimento de reflexão. Além disso, gravar 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)” (VALENTE, 2010). A noção basilar à época de gravação já era clara: abarcava realizar um registro da programação exclusivamente televisiva.

¹³ Para fins de comparação, a internet é utilizada em 90% dos domicílios do país, segundo a mesma pesquisa (IBGE, 2022). O aparelho mais utilizado para o acesso à rede é o telefone móvel celular (presente em 99,5% das moradias), seguido pela televisão (44,4%), microcomputador (42,2%) e *tablet* (9,9%).

O realizador brasileiro afirma, em relação ao momento de captura das imagens em *Um dia na vida*:

A regra [para escolher em qual canal a televisão ficaria enquanto a câmera rodava] era a seguinte: “muda para tal [canal], muda para tal [canal]”, como [decidir]? Ou porque a gente sabia que tinha o programa [passando na hora] – ah, esse vale a pena ter ou não – ou simplesmente tinha um [programa] que estava rodando e que estava gravando e os outros estavam mudos. Pegando uma coisa perdia a outra. Então, de repente, nem era eu que dizia troca [de canal] naquela hora. Alguém dizia “vai para lá, não sei o que” e fazia. Foi até bastante democrático, até demais, porque foi uma esculhambação. “Muda [de canal], muda [de canal]”, sabe? (DIAS, 2013, p. 54).

Nesse sentido, o esforço de realização se deu, então, no sentido de pensar em como montar um material bruto tão extenso, de 19 horas, em um longa-metragem. A feitura de *Um dia na vida* respeita a cronologia dos programas e resguarda ao máximo a montagem original de cada programa gravado. As exceções são momentos específicos, nos quais intervenções foram feitas por motivos que iam desde repetições – a publicidade infantil foi resumida em um mesmo bloco – até um momento que poderia passar despercebido – um momento de silêncio, ao final do filme, ao qual foi adicionado um efeito de câmera lenta (DIAS, 2013).

Assim, é possível afirmar que *Um dia na vida* constitui um exercício formal de “reciclagem exógena” (BRENEZ; CHODOROV, 2014, p. 3), um “reemprego *in se*” (p. 2), isto é, em si, de materiais audiovisuais. Trata-se de um tipo específico de registro que oscila entre a citação e a convocação das imagens originais. Elas são reempregadas tendo como base a tentativa de manutenção da integridade de duração e formato iniciais. A única particularidade do filme de Coutinho, nessa lógica, é que a programação foi capturada “por uma câmera que poderia ser de vigilância, ao longo de 19 horas” (LINS, 2010, p. 135): a televisão foi filmada em plano fixo, o que aproxima o material ao *found footage*.

Found footage é entendido aqui de acordo com a classificação das diferentes formas de retomada de materiais de arquivo no cinema, proposta por Brenez e Chodorov, como uma “reciclagem exógena” (2014, p. 3), ou seja, aquela que “confere autonomia às imagens, privilegia a intervenção material sobre a película e se adere a novos locais (por exemplo, às camadas de emulsão) e a novas formas de montagem” (p. 3). Embora a filmagem da televisão em plano fixo realizada por Coutinho não tenha sofrido intervenção material e já tivesse sido pensada com fins de compor uma obra (DIAS, 2013) – e mesmo que não se trate, assim, de imagens encontradas ao acaso, ou reutilizadas por outrem a partir do momento em que são capturadas –, não deixam de ser notáveis as interseções com o conceito de *found footage* elaborado pela dupla de teóricos do cinema.

A opção pela reciclagem exógena, na forma de citação das imagens da TV, entre aspas, vem justamente de uma pronta recusa de Coutinho em fazer uma paródia sobre o material bruto (DIAS, 2013). Tal decisão se deu porque o realizador entendeu, após a montagem, que as imagens originais bastavam e que toda tentativa de adição de sentido, por meio de acréscimo de comentários, seria “absolutamente ridícula” (p. 58). É, justamente, o que defendem Debord e Wolman no *Manual do desvio*¹⁴: “as distorções introduzidas nos elementos desviados devem ser as mais simples possíveis, já que o impacto de um desvio é diretamente proporcional à memória consciente ou semiconsciente dos contextos originais dos elementos” (1956, p. 4, tradução nossa)¹⁵. O documentarista gostaria, originalmente, de utilizar as imagens da televisão como “pesquisa para um filme futuro” (UM DIA ..., 2010), mas o material se mostrou, no decorrer das exibições fora dos circuitos comerciais que o diretor realizava, completo por si só, enquanto filme (DIAS, 2013).

À vista disso, a aposta de Coutinho é mais ligada a uma tentativa de aproximação do espectador televisivo, em um primeiro momento, do que propriamente a uma crítica à programação (DIAS, 2013). Assim, a abordagem de Coutinho se aproxima da dos acadêmicos Muniz Sodré e Raquel Paiva, no sentido de entender que, no contexto televisivo, “a audiência [...] não é vítima, e sim cúmplice passivo de um *ethos* a que se habituou” (2014, p. 121). A figura do telespectador surge, então, como paralela à das emissoras, e, no meio dessas linhas paralelas, a própria programação, que é executada a partir do que ambas as partes querem ver. Trata-se, pois, de uma simbiose complexa, na qual o espectador não é ente passivo.

A partir de um *ethos* de praça pública¹⁶, a televisão procura oferecer um espetáculo que diverte e integra o espectador ao mesmo tempo, o que, no Brasil, como em outros países em desenvolvimento, significou cair “por inteiro nas malhas do comércio e da publicidade” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 101). Desse modo, ainda segundo Sodré e Paiva (2014), é significativo lembrar que foi durante a ditadura militar brasileira que a expansão televisiva se deu plenamente, como plano de governo¹⁷: “a repressão à liberdade de expressão, tanto nos

¹⁴ No original, “mode d’emploi du détournement”.

¹⁵ No original, “les déformations introduites dans les éléments détournés doivent tendre à se simplifier à l’extrême, la principale force d’un détournement étant fonction directe de sa reconnaissance, consciente ou trouble, par la mémoire”.

¹⁶ A visão da praça pública como feira livre de expressões múltiplas da cultura popular é de Bakhtin (1987).

¹⁷ Sodré e Paiva afirmam que “primeiro, estatais como a Eletrobrás e a Embratel [...] eletrificaram e interligaram por sistemas de micro-ondas o território nacional, criando as condições para a existência de uma rede nacional de televisão” (2014, p. 103). Posteriormente, “implantou-se em termos definitivos a indústria eletrônica, ao mesmo tempo em que se estabelecia um programa de crédito direto ao consumidor, que permitiu a ampliação das vendas de receptores” (p. 104).

espaços públicos e nas universidades quanto na imprensa, abriu espaço para o entretenimento vinculado ao mercado de consumo e à tevê” (p. 104). Tratava-se de uma conjuntura em que “se davam as mãos militares, empresários e tecnoburocratas” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 104). A televisão surgiu, à época, como “dispositivo de articulação de um espaço público nacional” (p. 107), ao passo que uniformizava, como meio do consumo de massa, diferentes estratos de público e categorias sociais.

Nessa lógica, ao realizar *Um dia na vida*, Coutinho propõe, enfim, pensar e repensar o espaço da teledifusão na vida do telespectador brasileiro. Ao retomar novamente os métodos e procedimentos do documentarista, é possível notar também o tema da visibilidade como imprescindível. Isto é, a questão de como as pessoas se veem e se constroem a partir de passagens e imagens de seu passado (EDUARDO ..., 2013). Se a televisão surge como meio hegemônico no Brasil, é correto depreender que a mídia em questão integra o passado de parte considerável da população brasileira. Assim, a televisão e seu público terminam sempre se confundindo entre si, em termos semióticos (SODRÉ; PAIVA, 2014), o que mostra como é importante pensar sobre essa lógica de visibilidade e pertencimento no país. Confirmam Lins e o próprio Coutinho, sobre *Theodorico, o Imperador do Sertão* (1978), especificamente, e sobre a coerência dos dispositivos do realizador, no geral:

O perturbador é justamente encontrar no latifundiário, no ditador, no monstro, aquilo que o aproxima de nós. “A complexidade, para mim, está nisso”, diz Coutinho, “e não na outra frase, ‘de perto ninguém é normal’. ‘De perto todo mundo é normal’ é tentar encontrar as semelhanças por baixo da diferença” (LINS, 2012, p. 23).

Se em *Theodorico* o essencial é encontrar esses traços comuns entre o espectador e o personagem-título, integrante da elite rural brasileira, o essencial em *Um dia na vida* é tentar encontrar traços em comum entre o espectador e o telespectador. A questão da visibilidade surge em *Um dia na vida*, então, de forma similar ao predicado debordiano: “o que aparece é bom, o que é bom aparece” (DEBORD, 2013, p. 16-17). O filme estabelece um conflito tenso, mas vivo, com o fluxo de imagens da televisão, de modo a apresentar o documentário como forma desviada de representação dessas mesmas imagens. É, no entanto, um conflito necessário, já que “é dessa falta de controle do cineasta diante de uma realidade, desse risco de o filme simplesmente não acontecer, que seu documentário tira força, graça e sua condição de invenção” (LINS, 2012, p. 102). O risco da impossibilidade do filme é decorrência, em *Um dia na vida*, da própria estrutura do espetáculo, que “se apresenta como uma enorme positividade, indiscutível e inacessível” (DEBORD, 2013, p. 16).

Trata-se de entender a “partilha forçada”, como denomina Baudrillard (2004, p. 24), essa cumplicidade automática do espectador para com a estética audiovisual dominante. O filósofo francês afirma que “é este o objetivo mais claro da operação [televisual]: a servilidade das vítimas, mas a servilidade voluntária, a das vítimas que gozam com o mal que se lhes faz, com a vergonha que se lhes impõe” (p. 24-25). Vítimas, aqui, como uma forma irônica de Baudrillard para se referir à consciência espectral, mais especificamente, ao telespectador que assiste à TV – como o pressuposto por *Um dia na vida*, que assiste à televisão o dia inteiro. Baudrillard prossegue, afirmando que “se tudo termina em visibilidade [...], o ponto crucial [da operação televisual] entretanto é conseguir fazer dessa perda de todo o espaço simbólico, dessa forma extrema de desencantamento da vida um objeto de contemplação, de sideração e de desejo perverso” (p. 25).

Ao mesmo tempo, trata-se de uma questão propriamente crítica frente à realidade social; crítica que, na maioria das vezes, na filmografia de Coutinho, não é acompanhada de uma possibilidade concreta de resolução (LINS, 2012). Isto é, em conversa com a pesquisadora Consuelo Lins, Coutinho reitera que “esse troço é essencial: evitar de todas as formas resolver a sociedade nos filmes. O cinema não vai resolver o social” (p. 55). Em *Um dia na vida*, a conjuntura não é diferente. O objeto específico, a televisão, pode ser analisado, nesse sentido, como o que Debord chama de “mercadoria espetacular” (2013, p. 105): blocos de tempo consumíveis, que o capitalismo, em seu desenvolvimento, orienta-se para vender. E, embora a mercadoria espetacular seja vendida como tempo real usufruído pelo espectador, o que se apresenta é o espetáculo, mais especificamente, o tempo espetacular, que é aquele que já foi “transformado [irremediavelmente] pela indústria” (DEBORD, 2013, p. 104, grifo do autor).

O desvio das imagens televisivas surge, em Coutinho, como tentativa de restabelecimento da consciência do tempo para o espectador. Tentativa de, assim como no cerne do método de singularização de Chklovski (1976), fazer o espectador perceber, a partir de uma experiência audiovisual outra, a do cinema, aquilo que consome cotidianamente. O desvio, nessa direção, opera às margens da sociedade do espetáculo, utilizando-se de suas ferramentas para denunciá-la (DEBORD; WOLMAN, 1956). Tal denúncia em *Um dia na vida* é esclarecida pelas impressões do realizador após as exposições (DIAS, 2013), mas também pelas próprias imagens veiculadas, como veremos mais adiante. Vale lembrar que as sessões semiclandestinas do filme eram marcadas por discussões vívidas sobre a programação televisiva (LEANDRO, 2012).

Ainda assim, é interessante notar que, embora a concepção original de Coutinho, a de que o filme precisava ser passado em um cinema, acompanhado de debate (DIAS, 2013), não seja mais realizada¹⁸, a potência do longa continua intacta. Mesmo sem a projeção em uma sala de cinema, o condensado de material televisivo em uma hora e meia de filme continua a ressaltar um contexto que escapa do telespectador: a violência do fluxo contínuo da mídia televisiva. Não se trata de afirmar que a obra tem uma função, nem que as experiências espectatoriais de *Um dia na vida* no cinema ou na internet são as mesmas. O que ocorre, em suma, é que o gesto criador do documentarista se mantém na versão em vídeo disponível nas redes: ele desvia o fluxo imagético da televisão, de forma a fazer com o que o espectador pense nele isolado de sua própria ininterruptão habitual, quando exibido em um aparelho televisor.

Assim sendo, o gesto de desvio presente em *Um dia na vida* acaba prevalecendo em relação à maneira como o filme é exibido. Até porque, na filmografia de Coutinho, contrária à lógica da abundância – de informação, de transparência, de impudor – e da visibilidade absoluta, há uma aposta em uma dimensão ética das imagens que captura (LINS, 2012). Em suma, para Coutinho, nem tudo deve e nem tudo pode ser representado sem que se pense nas propriedades da representação (LINS, 2012). Na produção do documentarista, majoritariamente focada em entrevistas, fica claro o prisma ético, o que evidencia a importância de mencionar o mesmo prisma em *Um dia na vida*.

Isso porque, em contraste com o restante da filmografia do realizador, em *Um dia na vida*, o que se apresentava como primordial para Coutinho era o que considerava uma “batalha perdida” (DIAS, 2013, p. 61): a questão do plágio. Tema complexo, do ponto de vista legal, o plágio era caro ao documentarista à época de feitura do longa. Tratava-se, para ele, de uma ferramenta criativa necessária, embora financeiramente inviável para o artista (DIAS, 2013). A abordagem de Coutinho em relação ao plágio em muito se assemelha, dessa forma, ao axioma debordiano segundo o qual “o mundo já foi filmado. Trata-se, agora, de transformá-lo” (LA SOCIÉTÉ ..., 1973)¹⁹. Constatamos nesse projeto de Coutinho, então, a mesma abordagem criativa de Debord, ao querer se apropriar do que já existe.

A criação cinematográfica a partir de material de outrem, algo inédito na carreira de Coutinho, prova-se coerente com a crítica que faz à legislação brasileira, no que diz respeito aos direitos de imagem e o plágio, mais especificamente (DIAS, 2013). Para o documentarista,

¹⁸ Eduardo Coutinho faleceu em 2014, mas mesmo antes disso a frequência das exibições seguidas de debate de *Um dia na vida* já havia diminuído consideravelmente, principalmente em função das outras produções do cineasta.

¹⁹ No original, “le monde est déjà filmé. Il s’agit maintenant de le transformer”.

trata-se de dois movimentos: ao mesmo tempo que a lei dos direitos autorais deve ser alterada, caso não queira representar o fim da cultura, a jurisprudência em relação às concessões públicas deveria ser revista (DIAS, 2013). Para criar, então, uma “TV pública, realmente” (p. 78), seria necessária uma organização da sociedade civil. Se o espetáculo “não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 2013, p. 14), torna-se notória a necessidade de se pensar as imagens às quais o espectador é exposto. Tal é o gesto de Coutinho em *Um dia na vida*. Vejamos o alerta de Comolli sobre essa questão:

E a avalanche sem fim de imagens e de sons apenas provoca a submersão da própria possibilidade do olhar e da escuta: o *turn over* da mercadoria espetacular não deixa o menor tempo e não permite o menor trabalho, que são necessários para simplesmente constituir um objeto de percepção e de pensamento. O cinema resiste a esse enfraquecimento perceptivo. Ver e ouvir são uma produção, um trabalho, dos dois lados da tela. Sem esse trabalho de uma parte e de outra, toda escuta é impossível e toda palavra vã, estaremos no terreno da banalidade da televisão (2008, p. 121).

Assim, é necessário, na análise do universo televisivo, “medir a profundidade da abjeção e nela mergulhar, tapando o nariz, para que cada instante de busca de oxigênio seja uma respiração crítica” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 137). A partir do procedimento técnico de *Um dia na vida*, é possível afirmar que para Coutinho, assim como para Sodr e e Paiva (2014),   impossível construir uma crítica alheia, isto  , externa,   televisão como meio midiático hegemônico: para se analisar a m dia,   necessário se debruçar sobre ela. E se, para o cineasta brasileiro (EDUARDO ..., 2013), “tudo   um mistério. Nenhuma questão está resolvida, está dada... E isso   maravilhoso. Tudo está para ser descoberto”, o seu filme de 2010  , antes de tudo, uma experimenta o audiovisual sobre os tipos de visualidades às quais o espectador está submetido na experiência contemporânea.

Dessa forma, entendendo-se o contexto histórico e social e as aspira es de Coutinho na realiza o de *Um dia na vida*, podemos abordar a obra com maior segurança. Ao tomarmos como base o pressuposto de Bakhtin (1990) de que a psicologia do corpo social precisa ser analisada de duas perspectivas distintas – primeiro, sob perspectiva do conteúdo, para posteriormente se passar para os tipos e formas de discurso por meio dos quais os temas tomam forma –,   pertinente percorrer dire o semelhante ao analisarmos o filme de 2010. Aqui, será analisado o conteúdo do filme – a programa o televisiva veiculada no longa – e sua forma – a composi o audiovisual. Analisaremos tanto o conteúdo e a forma da televisão, quanto aquilo que a montagem de Coutinho e Berg privilegia.

3 O CONTEÚDO DE *UM DIA NA VIDA*

O presente capítulo se propõe a descrever e analisar o conteúdo veiculado em *Um dia na vida*, em suma, o conteúdo da televisão, depois do recorte feito pelo cineasta e sua montadora. Para tal, será feita uma descrição prévia das particularidades da linguagem televisiva e da conjuntura estética específica desse meio, para então se focar no conteúdo propriamente dito das imagens veiculadas no filme. Foi utilizada, como base para o capítulo, a classificação das imagens de televisão feita por Coutinho, que contempla as diferentes temáticas abordadas no filme e resume o recorte do cineasta no material televisivo: “programas de bundas, de pastores e de pedofilia” (LEANDRO, 2012, p. 11).

3.1 A linguagem televisiva como sistema fechado

A programação exibida em *Um dia na vida* apresenta uma variedade aparente de temas e formatos televisivos, como já abordado. À luz de Baudrillard, podemos dizer que desde os programas educativos até à imagem mais abjeta, mais grotesca, há, na televisão, uma “desarticulação do real em signos sucessivos e equivalentes” (1995, p. 128). Segundo o filósofo francês (1995), a TV é uma tautologia formal que apresenta, como função básica, a continuidade, na qual uma mensagem aponta sempre para a mensagem seguinte, em um circuito de infinita redução e interpretação do mundo. Mais especificamente, sustenta-se, na televisão, uma mensagem imperativa, uma “*mensagem de consumo da mensagem*” (BAUDRILLARD, 1995, p. 129, grifo do autor), que valoriza a informação como mercadoria e o conteúdo como signo, que não tange mais à realidade exterior, mas à realidade já transformada pela televisão.

Uma hipótese de Baudrillard (1991), em relação à informação, é a de que ela própria devora os seus conteúdos, tendo em vista que não mais comunica, mas “*esgota-se na encenação da comunicação*” (p. 105, grifo do autor). Ao mesmo tempo, dissolve o social e seu sentido em um modelo comunicacional: “um único *modelo*, cuja eficácia é *imediata*, gera simultaneamente a mensagem, o *medium* e o ‘real’” (BAUDRILLARD, 1991, p. 108, grifo do autor). Deste modo, não haveria mais geração de sentido; senão a geração de um sentido especificamente televisivo, como expõe Coutinho: “por isso a força que ela [a televisão] tem... é que ela se alimenta dela própria, ela se vende o tempo inteiro... a televisão precisa vender, esse é o problema... [...] ela é autodevorante, no seguinte sentido, se não passou na televisão, a coisa não existe” (DIAS, 2013, p. 68).

O conteúdo da mídia televisiva, então, surge não como as imagens que transmite, propriamente, mas como “os novos modos de relação e de percepção que impõe” (BAUDRILLARD, 1995, p. 129). Novos modos esses, no entanto, que não são exclusivos de tal mídia, mas canalizados por meio dela: o “duplo virtual da realidade” (BAUDRILLARD, 2004, p. 21) já é o modelo hegemônico, na medida em que, sistematicamente, “a imagem do acontecimento faz-se passar por sua realidade” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 109). Se o “‘real’ informativo do fato é”, pois, “o espetáculo oferecido pelos *mass media*” (SODRÉ, 2005, p. 117), trata-se de uma violação ética ao acesso do espectador à sua própria realidade, violação esta empreendida, como supracitado, com o consentimento da audiência.

Assim, como avaliam Sodr e e Paiva, “a televisão impõe-se como o entretenimento hegemônico, com todos seus modos de ocultar e distorcer a realidade vivida” (2014, p. 117). Se a realidade já está imperiosamente demarcada pelos estatutos do espetáculo (DEBORD, 2013), falar sobre televisão   falar sobre, justamente, como operam essas relações de poder que ocultam e distorcem a realidade vivida. E falar sobre os conteúdos veiculados em tal m dia   falar sobre como tal m dia   estruturada. O sistema televisivo se situa, pois, em conjunto com os espectadores, em um mundo definitivamente especular, conduzido e operado pelo código cultural do mercado (SODR E; PAIVA, 2014). Continuam Sodr e e Paiva:

  precisamente isto o *medium*: o espelho como prótese do mundo. O que efetivamente consome o espectador de tevê   o ato de ver, de espiar, de satisfazer-se escopicamente. O que se poderia chamar de “desejo audiovisual”   esse movimento de espiar o mundo ou suas imagens, somente pela pulsão de olhar, independentemente dos conteúdos ou dos significados. A mirada concentra-se sobre o chocante na televisão do mesmo modo que sobre o malabarista de feira pública ou sobre o acidente na beira da estrada (2014, p. 126-127).

Ainda no entender de Sodr e e de Paiva,   precisamente por isso que as pessoas “‘olham’ mais do que ‘veem alguma coisa’ na televisão” (2014, p. 127). Ao retomarmos *Um dia na vida*, fica perceptível que se trata de um tipo de imagem que Coutinho gostaria de desconstruir, a partir da conversão da televisão em cinema. Isto significa ter, como objetivo primeiro da matéria fílmica, uma reflexão que articule a forma e o conteúdo televisivos. O espectador, alicerçado pelo filme, agora pode “ver alguma coisa” na televisão, mais do que simplesmente “olhar”. Se Coutinho acredita que a televisão “mudou a linguagem brasileira, para o bem e para o mal” (DIAS, 2013, p. 64), cabe ao desvio empreendido em sua obra fazer perceber tal mudança de linguagem.

Nesse sentido, a inquieta o de Coutinho concerne, mais do que propriamente   constitui o da programan o televisiva, ao modelo de visibilidade e consumo por ela

propagado. O documentarista expõe a sua convicção de que a televisão “não é um demônio” (DIAS, 2013, p. 64), trazendo também um questionamento sobre o meio: “veio para ficar por que o mundo é perverso? A televisão é perversa?” (p. 64), que reflete também um entendimento de elo complexo entre audiência e mídia, e, mais especificamente, entre sociedade e representação. Isto é, criticar a televisão é, de certa forma, um exercício de crítica à própria sociedade: “aos poucos, 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).

Além de que, mesmo que se considere a intensificação irreversível dos novos hábitos de se assistir à televisão, em função dos serviços de *streaming* e da pluralidade de aparelhos com suporte de visualização de vídeo, o costume já tradicional de assistir à mídia em tempo real segue liderando os índices de consumo (PADIGLIONE, 2020). Em suma, mesmo podendo hoje ver televisão quando e onde quiser, o espectador ainda prefere o que se denomina TV linear, aquela que não é vista sob demanda, mas na hora em que é transmitida por determinado canal (PADIGLIONE, 2020). Dados da Kantar IBOPE Media (2022) indicam que 79% do tempo dedicado ao vídeo dentro de casa é relativo justamente às emissoras de televisão lineares.

Ademais, sendo o tempo médio individual de consumo de televisão linear 5h37min por dia (KANTAR IBOPE MEDIA, 2022), fica nítido o destaque que esse tipo de mídia continua assumindo. Ainda quanto aos resultados da pesquisa da Kantar IBOPE Media (2022), outras duas informações requerem destaque: 72% da audiência afirmam que gostam de relaxar assistindo à televisão, ao passo que 59% da audiência confiam na mídia para fins informativos. Os números indicam espectadores que, embora aparentemente variados, depositam igualmente no aparelho televisor sentimentos complexos que variam entre o entretenimento e a crença. Sob a égide do olhar, “os *media* carregam consigo o sentido e o contra-sentido [...], segundo uma lógica absolutamente moebiana e circular – e está bem assim” (BAUDRILLARD, 1991, p. 110).

Consequentemente, a televisão se apresenta, até agora, como imbatível (SODRÉ; PAIVA, 2014). Tanto pela sua presença massiva quanto pela eficácia que apresenta na captação do olhar, a TV segue firme no cenário cultural brasileiro. E se, como afirma Baudrillard, “a cultura já não se produz para durar” (1995, p. 106), a pujança do meio televisivo se encontra na exata medida em que está sempre se atualizando diante do contexto e das adversidades. Até por isso, é oportuno ressaltar que a televisão não é um meio único, no sentido de manter os atributos

técnicos e culturais idênticos ao longo do tempo. Pelo contrário, trata-se de uma mídia cujo desenvolvimento técnico e semiótico é inteligível (SODRÉ; PAIVA, 2014).

O gesto de Coutinho em *Um dia na vida* continua, mais do que notável, atual, justamente por destacar aspectos formais da televisão que se conservam ao longo dos anos. Pode-se dizer que algumas estruturas mudaram parcialmente, como vamos abordar mais à frente, mas a reduzida parcela de mudanças só salienta como, fundamentalmente, o ordenamento permanece. Permanece porque a sociedade se encontra decisivamente demarcada pelo tempo espetacular, no qual o passado domina o presente e, embora se sucedam transformações, elas são vividas apenas ilusoriamente (DEBORD, 2013). Apenas ilusoriamente porque o espectador se encontra diante da “*presença real* da falsidade garantida pela organização da aparência” (DEBORD, 2013, p. 140, grifo do autor).

Por isso, a televisão se manifesta enquanto exemplo axiomático do espetáculo, posto que coincide, mercadológica e estruturalmente, com a noção debordiana do “tempo irreversível unificado” (DEBORD, 2013, p. 101), enquanto produto midiático atrelado ao mercado mundial e, portanto, ao espetáculo mundial. Quando Coutinho afirma que “a televisão vai continuar, o mundo vai acabar e a televisão vai continuar passando” (DIAS, 2013, p. 69), é possivelmente em razão do próprio tempo da produção econômica, que, recortado em segmentos abstratos análogos, surge por todos os lugares como o mesmo dia (DEBORD, 2013). Ainda segundo Debord, surge como o mesmo dia porque é o “tempo da produção econômica que transforma a sociedade, de modo permanente e absoluto” (2013, p. 98); o que torna o passado e, conseqüentemente, a história, presentes, mas sempre de forma superficial.

Assim, na medida em que “cristaliza as imagens liquefeitas da televisão” (LEANDRO, 2012, p. 10), *Um dia na vida* intenta, enquanto obra audiovisual, distinguir tais características sociais suscitadas pelo tempo espetacular. Isso para que o telespectador, que compõe parcela numerosa da população, possa ter a oportunidade de se deparar com a forma televisiva propriamente dita. Se a televisão, como a sociedade espetacular, atrela indissociavelmente a existência à aparência – ou, melhor, à aparição – (DEBORD, 2013), é possível assegurar que o estatuto das imagens veiculadas no meio é significativo. Tal é o gesto do filme de 2010: uma reforma espacial – da televisão ao cinema – e uma reforma temporal – do infinito imponderável do fluxo televisivo à duração limitada do longa-metragem.

O gesto questionador de Coutinho, por conseguinte, pode ser comparado à fala de Comolli: “esta a pergunta que eu fazia: como incitar o espectador em direção a um sentimento de horror e de revolta lógica diante das monstruosidades cotidianas [...], sem fazê-lo deleitar-

se nem com o horror, nem com sua denúncia espetacular?” (2008, p. 131). Embora o cineasta e crítico francês se refira ao partido de extrema-direita francês Reagrupamento Nacional (antigo Frente Nacional)²⁰, não deixa de abordar o ato de filmar um ente ao qual se opunha, um “inimigo” (p. 123). Ação semelhante à empreendida por Coutinho em *Um dia na vida*, ao considerar seu parecer negativo a respeito da mídia abordada (DIAS, 2013). A conclusão do realizador brasileiro, em consonância com a do francês (2008), é a de não humanizar o inimigo, mas deixar que se mostre.

Como dito acima, o conteúdo de *Um dia na vida* será abordado no presente capítulo considerando a divisão do longa-metragem empreendida pelo próprio Coutinho. Esta classificação, no entanto, será por nós aprofundada, para alcançar maior abrangência temática. Nas imagens de “bunda” (LEANDRO, 2012, p. 11), serão analisadas não só cenas pornográficas, mas também cenas violentas, grotescas; nas imagens de “pastor” (p. 11), referência a cenas de cunho religioso; e nas imagens de “pedofilia” (p. 11), não somente cenas de publicidade infantil, mas também cenas publicitárias. Analisaremos a programação cujo foco é a violência plástica das imagens, como é o caso de programas policiais e programas que expõe o corpo feminino como objeto de desejo e vulgaridade; a programação religiosa, preponderantemente, de cunho de pregação evangélica; e os anúncios publicitários, mais especificamente, aqueles destinados à população infantil.

É importante frisar que tal abordagem não busca uma visão totalizante da obra, mas uma análise que privilegie os pontos aqui destacados. Ou seja: não se trata de dizer que a televisão se resume à categorização de Coutinho, mas que a televisão é, sim, definitivamente demarcada por ela. Até porque, como abordaremos, há interseções nítidas entre os tipos de programação supracitados: eles serão utilizados como base de análise, e não como componentes limitantes. Por isso, a análise do conteúdo de tal meio, aqui, vai seguir o predicado crítico de Sontag (2020), no que concerne à dissolução das ponderações sobre o conteúdo nas ponderações sobre a forma: é a articulação entre os dois que nos interessa. Poderemos, portanto, a partir da análise elaborada, salientar como, embora aparentemente distintas, as categorias elaboradas por Coutinho apontam em uma mesma direção: a da espetacularização da vida na televisão.

²⁰ No original, “Rassemblement National”, antigo “Front National”.

3.2 Banalidade da violência, violência da banalidade

Em *Um dia na vida*, aos 4min55s de exibição²¹, Tom, da animação *Tom & Jerry*, no SBT, surge no ecrã. Na ação que segue, o gato sente atração física por uma gata – atração física literal, na medida em que é atraído como se a fêmea fosse um imã –, vai até ela e a coloca em uma cadeira de balanço. Na brincadeira que se segue, eventualmente a gata encontra outro felino e abandona Tom, que termina a cena sendo preso em um guarda-sol pelo outro gato. E, no decorrer do trecho, Jerry observa, comentando o que vê. Talvez Coutinho não tenha adicionado tal cena no início do filme com tamanha consciência de seu poder de síntese, mas o trecho da série animada resume alguns dos temas primordiais da obra. Trata-se de uma passagem violenta, sobretudo, já que Tom é agredido psicologicamente pela gata e fisicamente pelo outro felino; concomitantemente, apresenta toda uma lógica do olhar, que não deixa de ser violenta: Tom se encontra bestializado diante da presença do corpo da fêmea, enquanto Jerry é cúmplice passivo de toda a brutalidade da cena, ao contemplá-la sem nada fazer.

²¹ Programa originalmente exibido às 7h, como indicado no canto superior esquerdo do quadro.

Figura 2 – Frames da sequência de Tom & Jerry



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

A violência está presente na ação, no conteúdo dramático da cena; ao mesmo tempo em que está presente no enquadramento narrativo, na forma animada do trecho. Tematicamente, em *Um dia na vida*, a agressividade é tão recorrente quanto a lógica do olhar do espectador, que se bestializa diante do corpo da fêmea antropomorfizada, abordado como objeto. Assim, esse olhar do espectador também se banaliza diante da atrocidade. Não se trata simplesmente, no entanto, de um voyeurismo freudiano, mas de uma coesão – definitivamente escopofílica – entre a frivolidade televisiva e a existência frívola da audiência perante a mídia (SODRÉ; PAIVA, 2014). Significa, pois, atestar um “movimento de *banalização* que, sob a diversão furta-cor do espetáculo, domina mundialmente a sociedade moderna” (DEBORD, 2013, p. 39, grifo do autor). A banalização sintetiza a trivialidade, de forma a encerrá-la em um circuito fechado e plenamente controlável (BAUDRILLARD, 2004).

Após a exibição de *Tom & Jerry*, o próximo momento propriamente violento vai ser encontrado no programa de variedades *Dia Dia*, da Bandeirantes, aos 13min11s²². Nele, o cirurgião plástico conhecido como Dr. Robert Rey discorre longamente sobre o corpo feminino – utilizando-o, literalmente, como manequim –, procedimentos estéticos e meios para decidir se uma mulher é ou não uma “semideusa” (UM DIA ..., 2010). O discurso empregado muito se assemelha à definição do que Baudrillard chama de “consumo médico” (1995, p. 132): o abrandamento do limite entre a busca embasada pela saúde e a compulsão consumidora, em uma relação demarcada pelo signo do fetiche. Ao “consumo médico”, o filósofo correlaciona a própria comunicação de massas, tendo em vista que ambos produzem mensagens sistematicamente, não com base no mundo, mas com base no próprio funcionamento do meio.

Figura 3 – Frames da sequência de *Dia Dia*



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

²² Originalmente exibido às 9h5min, como indicado no início do trecho, à esquerda do quadro.

Nessa contiguidade, em *Dia Dia*, bem como em *Tom & Jerry*, o corpo feminino é abordado a partir de dois vieses igualmente negativos: o do “mito da Mulher” (BAUDRILLARD, 1995, p. 96) e o do atual “mito da beleza” (WOLF, 1992, p. 12). Enquanto o primeiro argumenta que a mídia utiliza a mulher como “modelo coletivo e cultural de complacência” (BAUDRILLARD, 1995, p. 96), o segundo expõe que há em curso uma reação agressiva ao feminismo, cujo efeito é a utilização de imagens da beleza feminina como “arma política contra a evolução da mulher” (WOLF, 1992, p. 12). Ambos os mitos defendem que são criados modelos femininos socialmente desejáveis, a partir dos quais é pressuposta uma “feminilidade funcional” (BAUDRILLARD, 1995, p. 97). Se, na animação hollywoodiana, o feminino – uma gata antropomorfizada – é objeto de desejo e manipulação, no programa brasileiro de cirurgia estética ela é objeto de prazer passível de supostas correções e melhorias, ditadas por códigos e dogmas alheios à sua individualidade.

As imagens do feminino são marcadas, então, por mais de um tipo de violência. A violência primeira é a de ordem psicológica, ao se imputar à mulher um valor que depende diretamente de um padrão físico culturalmente imposto (WOLF, 1992). Outro tipo de violência é de caráter mercadológico: em nome de uma suposta liberdade no mundo espetacular, caberia à mulher a necessidade de se satisfazer; isto é, não se trata mais de rigor e imposição sociais, mas de condescendência e cuidado narcisista consigo mesma (BAUDRILLARD, 1995). Trata-se do fenômeno infeliz que Baudrillard, sardonicamente, assim descreve: “a mulher empenhou-se na gratificação própria unicamente para melhor entrar como objeto de competição na concorrência masculina” (1995, p. 98). Tal é a distorção empreendida pela infinita propagação reacionária de imagens que representam o ideal feminino em voga, parte de um temor político que tem como preceito frear as transformações das relações entre os gêneros (WOLF, 1992).

Por outro lado, um tipo distinto de violência amplamente presente em *Um dia na vida* é a da violência explícita, exposta em programas como *Balanço Geral*, da Record, a partir dos 26min43s de filme²³. Imagens de câmeras de vigilância – que expõem crimes de agressão, assaltos e afins – são utilizadas como base para a narração do apresentador, Wagner Montes, um expoente conservador clássico do “populismo penal midiático” (GOMES; ALMEIDA, 2013, p. 99). Isto é, um jornalista justiceiro, defensor da moralidade social e pública, que simplifica o combate à criminalidade de tal forma que as soluções derivam, reiteradamente, do binômio punição severa e edição de leis penais mais rígidas. Trata-se, de outra forma, de

²³ Originalmente exibido às 12h30min, como indicado no canto superior esquerdo do quadro.

“jornalistas-policiais, peritos notórios em ‘fatos da sociedade’ e em ‘terrorismo’” (DEBORD, 2013, p. 221). Em prol do dogma da ordem social, tais apresentadores dividem os cidadãos entre idôneos e criminosos: o diferente, o outro, é inimigo (GOMES; ALMEIDA, 2013).

Figura 4 – Frames da sequência de *Balanco Geral*



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

Tal tipo de imagem violenta, a da violência explícita, no entanto, apresenta-se – assim como no caso das imagens do feminino – diversificada: nem sempre há a figura do jornalista justiceiro para comentar as gravações. No programa anteriormente comentado, *Dia Dia*, por exemplo, antes da entrada de Dr. Rey, três notícias que envolvem crimes²⁴ são encadeadas, em menos de um minuto, com uma narração descritiva – que não deixa de ser eticamente problemática, na medida em que julga e condena. Já no *Jornal Hoje*, da Globo, que vem

²⁴ A primeira sobre tráfico de drogas em São Manuel (SP), a segunda sobre uma quadrilha de assaltantes em Osasco (SP) e a última com foco em uma mulher baleada em confronto policial – descrito como “tiroteio entre a polícia e bandidos” (UM DIA ..., 2010) – em São Paulo (SP).

imediatamente após *Balanço Geral*, aos 31min33s de filme²⁵, uma notícia sobre o assassinato de uma criança de seis anos e outra sobre o julgamento de um assassinato distinto são seguidas por uma reportagem sobre a Semana de Moda de Milão. Tal passagem, no mínimo brusca, é anunciada pela âncora Sandra Annenberg, que muda de semblante e olha diretamente para a câmera: “vamos relaxar um pouco agora?” (UM DIA ..., 2010). Afirma Coutinho, a respeito da referida situação:

[...] foi uma sorte que a gente deu, porque é um jornal comportado, muito mais do que os outros, nisso não há a menor discussão, e [que] toma cuidado com as coisas, mas eu consegui uma coisa maravilhosa que é [...] “morreram milhões de pessoas num ataque a bombas e etc.”... Ah, tá, “vamos relaxar um pouco”? Isso não dá, deve ter levado uma bronca, espero que não tenha demitido ela. Mas não foi montado, se fosse montado pela gente nos matariam... (DIAS, 2013, p. 71).

Figura 5 – Frames da sequência do *Jornal Hoje*



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

²⁵ Originalmente exibido às 13h25min, como indicado no canto superior esquerdo do quadro.

Concerne, portanto, a uma equivalência de todas as ordens, uma intercalação sistemática quem impõe o esquema do consumo (BAUDRILLARD, 1995). A chamada por “relaxamento” do espectador é, em termos de montagem, um corte estruturalmente desarmonioso que precisa ser compensado por palavras doces. A questão, como avalia Baudrillard (1995), é que a montagem da televisão é assim conscientemente: intercala temas díspares, igualando-os. Caso se prove necessário uma costura na edição, um momento como o supracitado se torna a solução paliativa para amenizar a desproporção temática expressa. O que o espectador consome, portanto, não é a imagem ou o espetáculo em si, mas a “virtualidade da sucessão de todos os espetáculos possíveis – e a certeza de que a lei de sucessão e de corte dos programas fará que nada corra o risco de emergir a não ser como espetáculo e signo entre outros” (BAUDRILLARD, 1995, p. 128). Trata-se, ainda conforme a concepção do filósofo francês, de uma codificação singular das mensagens, que se apresenta como uma codificação semelhante pela integridade da mídia abordada: como resume, “a crueldade é a mesma por toda parte” (2004, p. 33). Continua, sobre o tema, Baudrillard:

[...] esse telecentrismo se desdobra num juízo moral e político implícito implacável: subentende que as massas não têm essencialmente necessidades nem desejo de sentido ou de informação – querem apenas signos e imagens; o que a televisão lhes fornece em profusão, só reintegrando o universo real, com soberano desprezo, mesmo bem camuflado, sob a forma de *reality show* ou de TV-calçada, isto é, sob a forma de autocomentário universal e de roteiro falsificado, apropriando-se das questões e das respostas (2011, p. 143).

Concomitantemente, tanto o *Balanço Geral* quanto o *Jornal Hoje* são amostras, por mais díspares que sejam, de como a violência explícita e a violência de gênero²⁶ podem se correlacionar. No programa da Record, enquanto condena um homem que agride fisicamente a namorada, diante de imagens do crime, o apresentador diz: “o homem, por ser mais forte, em algumas situações, é [suficiente] segurar pelo braço. A mulher pode tentar [se desvencilhar], está nervosa... Segura pelo braço, não deixa ela fazer nada” (UM DIA ..., 2010). Tal fala tenta abrandar o que é, igualmente, um ato de agressão à mulher, perpetuando a violência. Ao passo que, no programa da Globo, seguidas as notícias propriamente violentas, exhibe-se uma reportagem sobre um dos desfiles de moda mais célebres do mercado: une-se a venda do modelo feminino em tendência (WOLF, 1992) à funcionalidade feminina (BAUDRILLARD, 1995).

²⁶ Conceito aqui apresentado tal como abordado na cartilha *Você não está sozinha*: guia para entender a violência de gênero (2021), publicado pelo Sesc e pela Fundação de População das Nações Unidas (UNFPA). Disponível em: <<https://www.sesc.com.br/multimedia/publicacoes/voce-nao-esta-sozinha/>>. Acesso em: 04 nov. 2022.

Discursivamente, por meio da montagem original dos trechos, percebe-se uma mensagem que oscila entre a indiferença, conformação e, evidentemente, incentivo ao consumo.

Outros dois exemplos manifestos do mito da beleza, segundo a conceituação proposta por Wolf (1992), são *A Tarde é Sua*, da Rede TV, e o *Márcia*, da Bandeirantes. No primeiro, aos 39min16s de filme²⁷, uma matéria sobre, nas palavras da repórter, “um mito, uma tradição: a eterna disputa – ‘saudável’²⁸, lógico – entre loiras e morenas” (UM DIA ..., 2010). A reportagem que segue delinea comparações entre diversas personalidades loiras e morenas, elencando características físicas e habilidades relacionadas ao corpo, como canto e dança, de cada uma delas. No segundo, aos 45min32s²⁹, o seguimento *Espelho Meu* apresenta uma série de “transformações radicais”, a partir de procedimentos estéticos e cirúrgicos, de mulheres “insatisfeitas com a sua aparência”, como é o caso de Solange, que se acha a “mais feia do mundo” (UM DIA ..., 2010). Em suma, enquanto a mulher moderna exprime cada vez mais a sua individualidade, a mídia define e vende a beleza como “inerte, atemporal e genérica” (WOLF, 1992, p. 21). Como conclui Wolf, na medida em que esses padrões estéticos femininos são sistematicamente impostos, “hoje, o que dói é a beleza” (1992, p. 291).

Figura 6 – Frames de sequência de *A Tarde é Sua*



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

²⁷ Originalmente exibido às 14h30min, como indicado aos 37min45s no canto superior esquerdo do quadro.

²⁸ Nesse momento de sua fala, a apresentadora faz um gesto de abrir aspas com a mão esquerda.

²⁹ Originalmente exibido às 15h50min, como indicado no canto superior direito do quadro.

Figura 7 – Frames da sequência de *Mércia*



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

Além disso, evidentemente, há uma exposição do corpo da mulher como, mais do que objeto de consumo, mercadoria. Essa característica imagética violenta atinge maior barbaridade no programa *Geraldo Brasil*, da Record, exibido aos 58min25s³⁰. No programa de conteúdo supostamente jornalístico, as modelos Danielle Souza e Mirella Santos são ensinadas por um especialista a caçar caranguejos em um mangue. As duas estão com traje de banho e a decupagem privilegia tal circunstância, mais do que a continuidade narrativa. Na maior parte do tempo, o caranguejo sequer está presente no quadro, embora esteja presente na cena. O absurdo do programa é que ele revela que, como enunciou Baudrillard (2004), quando tudo é visível, não há mais nada para ver. Diz o filósofo francês, sobre esse tipo de obscenidade televisiva:

Trata-se de voyeurismo pornô? Não. Sexo existe por toda parte, mas não é isto o que as pessoas querem. O que elas querem profundamente é o espetáculo da banalidade, que é hoje a verdadeira pornografia, a verdadeira obscenidade – a da nulidade, da

³⁰ Originalmente exibido às 18h10min, como indicado no canto superior direito do quadro.

insignificância e da platitudo. [...] Na hora em que a tevê e a mídia tornam-se cada vez menos capazes de dar conta dos acontecimentos (insuportáveis) do mundo, elas descobrem a vida cotidiana, a banalidade existencial como o acontecimento mais assassino, como a atualidade mais violenta, como o lugar mesmo do crime perfeito (2004, p. 21-22).

Figura 8 – Frames da sequência de *Geraldo Brasil*



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

No caso supracitado, então, um espetáculo banal, duas mulheres aprendendo a capturar caranguejos em um mangue, transforma-se em pornografia, devido à objetificação dos corpos femininos. Assim, à luz de Baudrillard, “não se trata mais de tornar as coisas visíveis a um olho externo, e sim de torná-las transparentes a si mesmas” (2004, p. 22). E a transparência dos objetos representados pela televisão, em última instância, remete de forma meticulosa à banalidade. Como resume o filósofo francês, sob a perspectiva do telespectador, “fazer-se nulo para ser visto e considerado como nulo é a última proteção contra a necessidade de existir e a obrigação de ser si mesmo” (2004, p. 23). A questão, aqui, é que a contemplação da banalidade reduz o corpo feminino a objeto de prazer e mercadoria.

Sob outra perspectiva, pode-se encontrar o ápice do outro tipo de imagem violenta aqui abordada, a de caráter explícito, no programa *Brasil Urgente*, da Bandeirantes, aos 56min40s de filme³¹. Uma gravação em tempo real, partindo de um helicóptero, apresenta em ângulo zenital o trabalho de bombeiros na tentativa de reanimar um homem baleado. Enquanto isso, nos estúdios da TV, diante dessas imagens, o âncora José Luiz Datena, em *voice over*, tenta adivinhar o que está acontecendo. O exercício de adivinhação do apresentador reforça o entendimento de Debord de que os “boatos da mídia e da polícia adquirem de imediato, ou, na pior hipótese, depois de terem sido repetidos três ou quatro vezes, o peso indiscutível de provas históricas seculares” (2013, p. 210).

Figura 9 – Frames da sequência de *Brasil Urgente*



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

Não se trata, assim, da figura do jornalista presente no local dos fatos, que apura o que está havendo, mas de um jornalista justiceiro que coloca a totalidade da população para encarnar o papel de vítima, na tentativa de comover o espectador, reforçando, assim, estereótipos e estigmas sobre a moralidade social (GOMES; ALMEIDA, 2013, p. 99). Ao mesmo tempo, Datena também intenta comover o espectador a partir de uma narrativa heroica que cria: iguala a vítima ao espectador e coloca o que chama de “os heróis da cidade, do SAMU³², do corpo de

³¹ Originalmente exibido às 18h, como indicado no canto superior direito do quadro.

³² Sigla para Serviço de Atendimento Móvel de Urgência.

bombeiros” (UM DIA ..., 2010) como salvadores. Como comenta Debord, “não é um terror reinante qualquer que impõe tais explicações da mídia. Ao contrário, é a existência pacífica de tais explicações que deve causar terror” (2013, p. 220). Baudrillard comenta esse tipo de imagem violenta recorrente:

[...] paralelamente à multiplicação desses espetáculos de violência cresce a incerteza quanto à realidade do que se dá a ver. Será que isso aconteceu ou não? Quanto mais se avança na orgia da imagem e do olhar, menos nisso se pode crer. A visão “em tempo real” só faz aumentar a irrealidade da coisa. Os dois paroxismos, o da violência da imagem e o do descrédito da imagem, crescem conforme a mesma função exponencial. O que faz com que as pessoas estejam continuamente destinadas à decepção (e cada vez mais, evidentemente, com as imagens sintéticas), mas relançadas por essa mesma decepção. Pois essa incerteza profunda (estratégica, política – mas quem lucra com ela?) está em grande parte na demanda insaciável desse tipo de espetáculo (2004, p. 50-51).

À vista disso, torna-se evidente que a supremacia dos meios de comunicação e, mais especificamente, da televisão, deriva da estratégia que esta última adota de fazer com que as imagens que produz sejam mais reais do que a própria realidade do espectador, demarcada por individualidade e fragmentação (JAGUARIBE, 2007). Como resume Baudrillard, “as imagens da TV pretendem ser a metalinguagem de um mundo ausente” (1995, p. 130). Isto é, em uma sociedade na qual o sujeito apresenta “anseio pelo real” (JAGUARIBE, 2007, p. 36), o que a mídia oferece são os códigos interpretativos com os quais esse sujeito vai poder delimitar o mundo e elaborar sua própria narrativa. Por isso que, ao se constatar a profusão de imagens de caráter violento no meio televisivo, fica inequívoca a adversidade social que se apresenta: “a separação que a tevê alimenta cria o homem indignado e ressentido” (LEANDRO, 2012, p. 12).

Essa adversidade é agravada quando se considera os desígnios mercadológicos: é, justamente, na cultura de massa que se desenvolvem as indústrias das dietas, dos cosméticos, da cirurgia plástica estética, da pornografia, corroboradas pelo valor dado a ansiedades inconscientes. A partir da cultura de massa, tais indústrias fortificam o esquema de consumo de modos cada vez mais lucrativos (WOLF, 1992). Igualmente, o discurso criminológico, desde que foi apoderado pela mídia, tornou-se um negócio rentável e lucrativo, obtendo presença iterativa na televisão (GOMES; ALMEIDA, 2013). Sintomático é o caso de Wallace Souza, exposto no *Jornal Nacional*, exibido às 1h09min42s de filme³³. O deputado estadual foi cassado por ser o principal suspeito de comandar uma quadrilha cujos assassinatos eram apresentados em seu próprio programa, o *Canal Livre*. Assim, fica claro porque as imagens não só violentas

³³ Originalmente exibido às 20h15min, como indicado no canto superior esquerdo da tela.

por si próprias, mas que efetivamente violentam o espectador, estética e psicologicamente, tornam-se tão hegemônicas quanto o próprio meio em que são veiculadas.

3.3 A fé como instrumento mercadológico

Se, a priori, as imagens de cunho violento são incorporadas à programação televisiva organicamente, em razão do potencial de captação do olhar – e, conseqüentemente, de vantagem econômica – que suscitam (SODRÉ; PAIVA, 2014), a imagem de natureza religiosa dispõe de um panorama diverso. Tais imagens são, em sua maioria, veiculadas em blocos de horário vendidos pelas emissoras, concessões públicas, às igrejas (DIAS, 2013). O Ministério Público Federal (MPF) considera tal vendagem uma ação comercial similar à vendagem de espaço publicitário, o que limitaria a 25% da programação o total abalizado para comercialização (STYCER, 2019). Logo, se há na programação da mídia televisiva a preponderância de conteúdos que buscam atrair audiência, para que assim sejam captados anunciantes (ANCINE, 2015), no caso do conteúdo religioso, trata-se do caminho inverso: tal como ocorre com a publicidade, as congregações religiosas pagam por espaço na grade da TV.

As disputas judiciais sobre tal conteúdo ocorrem até hoje (STYCER, 2019), tratando-se de um tema recorrente. À época de lançamento de *Um dia na vida*, as três emissoras com maior percentual de vendagem de horários para igrejas, em ordem decrescente, eram RedeTV!, Record e Bandeirantes (FELTRIN, 2011)³⁴. Atualmente, embora as porcentagens de venda tenham aumentado, a ordem segue sendo a mesma, o que ocasiona disputas recorrentes entre os canais e o MPF (STYCER, 2019). No entanto, foi recentemente aprovado no Senado Federal um projeto que atualiza o Código Brasileiro de Telecomunicações de 1962, de forma a permitir a vendagem de horário das emissoras para produções independentes (CHRISTIAN, 2022). A aprovação pode representar, na prática, o encerramento das ações do MPF no que se refere às vendas de espaço para igrejas, dado que agora tais vendas se enquadrariam na nova categoria elaborada: o que significa, enfim, que se renovou a existência da atividade.

Para além das questões legais envolvidas, encontra-se, notoriamente, o tema das imagens de cunho religioso propriamente ditas. Em *Um dia na vida*, o primeiro conteúdo que surge, nesse seguimento, é a publicidade de uma “credencial de registro como teólogo” (UM DIA ..., 2010), seguida de um culto, aos 23min10s de exibição³⁵. Parte da programação da CNT,

³⁴ Excluindo-se as emissoras então consideradas propriamente “religiosas”, como era o caso da CNT, presente em *Um dia na vida*, com cerca de 36% da programação vendida a igrejas (FELTRIN, 2011).

³⁵ Originalmente exibido às 12h03min, como indicado no canto superior esquerdo do quadro, no decorrer do culto.

o programa de culto *Posso crer no amanhã?* é apresentado pelo pastor Miguel Ângelo, fundador e presidente da igreja evangélica Cristo Vive: Missão Apostólica da Graça de Deus³⁶. Na pregação, o apresentador-pastor enfoca seu discurso na promoção da própria igreja e na discordância acerca da conduta de outras igrejas evangélicas – casos da Igreja Internacional da Graça de Deus, a que se refere como “R. R. Soares” (UM DIA ..., 2010), seu fundador, da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) e da Igreja Apostólica Renascer em Cristo.

Figura 10 – Frames da sequência da programação da CNT



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

Nesse sentido, trata-se, à luz da acadêmica canadense Kate Bowler (2013), de um discurso arquetípico de televangelismo, no qual o teor do pregador cristão no meio televisivo é majoritariamente emocional, buscando a adesão do espectador por meio da comoção. A figura do televangelista vai intentar a aproximação da audiência, ainda segundo a acadêmica (2013), por meio de instrução, argumentação, bajulação ou mesmo súplica: sobretudo, olhando diretamente para a câmera. Desde o surgimento do fenômeno, nos Estados Unidos, o televangelismo se prova, com excelência, como um negócio rentável: mais do que propriamente evangelizar, que também é um objetivo alcançado com razoável sucesso, a potência discursiva desse tipo de abordagem se encontra na capacidade que possui de cativar, gerando um hábito de consumo a partir de uma intimidade fabricada (BOWLER, 2013).

³⁶ Informações adicionais disponíveis em: <<https://igrejacristovive.com.br/>>. Acesso em: 07 nov. 2022.

Ao retomarmos, por esse ângulo, *Um dia na vida*, o segundo programa com teor religioso, exibido aos 43min46s³⁷, não tem o nome revelado, tampouco a emissora em que é veiculado. A atração é uma publicidade do ministério cristão Transforme seu Mundo. Embora não se apresente, à primeira vista, como um televangelista, já que está sentado em um espaço presumivelmente residencial, o apresentador e fundador do ministério³⁸, Altomir Rangel, satisfaz, discursivamente, a maior parte dos preceitos que caracterizam tal tipo de figura. Em sua fala, genérica e apelativa, afirma que o cidadão pode “ser como um submarino” (UM DIA ..., 2010): viver em um mundo assolado por horrores, mas não se tornar um sujeito horrível. Após a alocução, uma transição atravessa a tela, apresentando agora uma mulher, em pé, no canto direito do quadro. A apresentadora diz que, para se transformar, o espectador deve “contribuir [financeiramente] com essa conta que aparece aí” (UM DIA ..., 2010)³⁹. Em seguida, anuncia um clipe com depoimentos de quem já contribuiu, mas um corte seco a interrompe.

Figura 11 – Frames da sequência do ministério cristão Transforme seu Mundo



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

³⁷ Originalmente exibido às 15h15min, como indicado no canto superior esquerdo do quadro.

³⁸ Informações adicionais disponíveis em: <<https://www.youtube.com/c/AltomirRangelCunha>>. Acesso em: 08 nov. 2022.

³⁹ As informações completas da conta foram retiradas do quadro na montagem.

A interrupção, como ficará mais inteligível no decorrer do presente trabalho, foi obra de Coutinho, e não do material original. Todavia, tal fato de montagem não exclui o apelo psicológico do programa. A questão continua sendo emocional: um voto de confiança é solicitado ao espectador, de forma a conquistá-lo em definitivo. Essa conquista é exemplificada aos 50min51s de exibição⁴⁰, em um programa sem título e emissora identificados, no qual o pastor Silas Malafaia, líder do ministério Vitória em Cristo da Assembleia de Deus⁴¹, reconta o episódio bíblico de David e Golias. A narrativa já é publicamente conhecida, porém, o que o televangelista empreende é uma renovação na forma de contá-la: apelando para encenações, jocosidade e interação com o público, Malafaia não confere outro sentido ao episódio, mas o renova formalmente. Trata-se de um enfoque propriamente narrativo, mas de uma narração contrária à conceituação de Benjamin sobre o termo (1987), na qual intercambiar experiências é o termo-chave.

Figura 12 – Frames da sequência da pregação de Silas Malafaia



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

Enquanto Benjamin (1987) vincula a figura do narrador à tradição, à ancestralidade e à transmissão oral, o televangelismo espetacular mercadológico não apresenta qualquer vínculo ao passado, salvo quando há algum ganho almejado. Revela-se sintomático que tanto Miguel

⁴⁰ Originalmente exibido às 16h10min, como indicado no canto superior direito do quadro.

⁴¹ Informações adicionais disponíveis em: <<https://www.vitoriaemcristo.org/>>. Acesso em: 08 nov. 2022.

Ângelo, da Cristo Vive, quanto Silas Malafaia, da Vitória em Cristo, apostem no imaginário popular em momentos muito específicos no que se refere às suas pregações: ambos aglutinam ao discurso religioso canções populares⁴², arrebatando risos dos fiéis nos dois casos. Trata-se de uma estratégia simples, mas eficiente – como comprovado pela reação da plateia – para que a atenção seja mantida e a mensagem, passada. O televangelista é, primordialmente, um líder carismático, e não um narrador.

O objetivo primeiro da figura do televangelista não é propriamente perpetuar a história oral – no caso religioso, os episódios bíblicos –, mas cativar fiéis. São menos narradores, à luz de Benjamin (1987), do que comerciantes de lições de moral. Ao perpetuarem, diante das câmeras, pregação após pregação, ensinamentos de cunho moral, vinculam uma suposta superioridade de princípios às suas próprias igrejas, já que parte significativa dos televangelistas é formada justamente por fundadores das congregações que divulgam. Os cristãos protestantes que compõem o grupo de televangelistas estão menos interessados na história da religião do que no tempo presente: a doutrina que pregam está relacionada a mudanças na atualidade, focadas no sujeito, e não na coletividade (BOWLER, 2013). Sobre as religiões procedentes do judaísmo, Debord diz o seguinte:

Essas religiões nasceram no solo da história e nele se estabeleceram. Mesmo assim, elas se mantêm em oposição radical à história. A religião semi-histórica estabelece um ponto de partida qualitativo no tempo, o nascimento de Cristo [...], mas seu tempo irreversível [...] é de fato invertido no pensamento religioso como uma *contagem regressiva*: a espera, no tempo que encurta, do acesso ao outro mundo de verdade, a espera do Juízo final (2013, p. 94, grifo do autor).

À vista disso, torna-se indispensável comentar o último programa de cunho religioso – e também o último programa, no geral – exibido em *Um dia na vida*, às 01h32min27s⁴³ de filme, cujo nome e emissora não são identificados. A única informação disponível é uma inscrição gráfica na parte inferior do quadro, que anuncia, no início do trecho: “prepare seu copo com água... É momento de oração” (UM DIA ..., 2010). O programa que segue apresenta uma montagem que mescla uma música gospel, cuja letra é estampada na tela, com imagens de astros de Hollywood sem conexão entre si e imagens de cunho propriamente religioso, como a de uma pomba branca voando. Na sequência, dois homens surgem diante de uma mesa, com as cabeças abaixadas. Cada um mantém um copo de água à sua frente, e um deles começa um discurso. Ele ressalta que se trata de um momento ecumênico, no qual toda e qualquer religião

⁴² Enquanto o primeiro canta um trecho de *Eu sou terrível*, composta por Roberto Carlos e Erasmo Carlos, o segundo canta um excerto de *Eu não sou cachorro não*, de Waldick Soriano.

⁴³ Originalmente exibido às 01h30min da madrugada, como indicado no canto superior esquerdo do quadro.

é aceita, dirigindo-se aos viciados em jogos, abençoando o copo de água para que possibilite a cura dos adictos.

Figura 13 – Frames da sequência



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

O que se sucede é um primeiro plano do copo, juntamente com um momento de silêncio. No entanto, trata-se de um momento produzido na montagem. Tal plano tinha, originalmente, pouco mais de um segundo, que foi posto em câmera lenta na montagem (DIAS, 2013). Não é sem fundamento, logo, o que Coutinho afirma sobre o que considera o axioma da televisão: “não pode ficar mais do que dois segundos em silêncio... isso quando tem algum... claro, exceto algum filme, por isso eu não coloquei filme [na montagem final de *Um dia na vida*]” (p. 73). O realizador brasileiro produz, então, um efeito ironicamente cômico para o encerramento da obra, um momento de silêncio justamente após uma oração que preza pela espera da cura. O que é produzido pela escolha de montagem destacada é, mais do que um simples silêncio, um

intervalo; uma quebra no fluxo televisivo hegemônico que substitui o tempo espetacular pela consciência do tempo – temas que serão aprofundados no próximo capítulo.

Evidentemente, essa *mise-en-scène* da espera, da fronteira, do intervalo, da respiração dos seres, dos corpos e das palavras, assim como todo o sistema de formas suscitadas pela necessidade de *respeitar* a palavra filmada, não triturá-la, picá-la, manipulá-la, comprimi-la, são recusados pela lógica da informação-mercadoria dominante nas mídias (COMOLLI, 2008, p. 119, grifo do autor).

Dessa forma, o falatório dos televangelistas, embora emocionalmente eficaz aos fiéis, reproduz os mesmos preceitos de consumo do restante da programação televisiva. A ausência de silêncio é, na mesma medida, uma tentativa de conceber a ausência também de reflexão. Tal tentativa fica ainda mais nítida quando abarcamos na análise, igualmente, os problemas legais que cercam a veiculação de programação religiosa (STYCER, 2019), majoritariamente evangélica, que compra diferentes blocos de programação em busca de presença massiva no meio televisivo. Se a televisão surge, logo, como ativo social e político relevante, geradora de consensos e hegemonias (SODRÉ; PAIVA, 2014), Coutinho é coerente quando reitera que “realmente, hoje, sem dúvida, do fascismo que nos cerca, o mais perigoso é o evangélico...” (DIAS, 2013, p. 62).

3.4 Publicidade: base e pináculo da linguagem televisiva

Por último, em termos de conteúdos reincidentes em *Um dia na vida*, analisaremos a seguir as imagens de publicidade. O primeiro comercial presente no filme, aos 4min25s⁴⁴, na TV Brasil, é do Portal da Transparência. Trata-se de propaganda de um serviço governamental, da Controladoria-Geral da União (CGU), no qual o cidadão pode conferir como são alocados os recursos públicos, ou seja, uma exceção em relação ao restante dos comerciais que aparecem no filme. Isso porque a maioria da publicidade disposta na obra é focada ou na própria televisão, como no caso de chamadas de programas, ou em produtos industriais, como brinquedos. Há, também, uma interseção entre esses dois tipos de publicidade, como no caso do anúncio do livro *Jornal Nacional: modo de fazer*, aos 35min14s de filme⁴⁵. Trata-se do anúncio de um produto, o livro em si, e do próprio *Jornal Nacional*, um programa, que é tema do livro anunciado.

⁴⁴ Originalmente exibido por volta das 06h50min, como indicado no canto superior esquerdo do quadro durante o telecurso *I am going to study – Inglês*, que marca o início da sequência.

⁴⁵ Originalmente exibido por volta das 13h25min, como indicado no canto superior esquerdo do quadro durante o *Jornal Hoje*, que marca o início da sequência.

Figura 14 – Frames dos anúncios do Portal da Transparência e do livro *Jornal Nacional: modo de fazer*



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

Já os três comerciais seguintes em *Um dia na vida*, justapostos, a partir dos 6min09s, apresentam um fio condutor: são voltados para o público infantil. As emissoras e os horários não são revelados, mas pela posição dos anúncios em relação à programação anterior e posterior, sabe-se que foram veiculados no período da manhã, entre às 7h e às 8h13min⁴⁶. Coutinho afirma, no entanto, que o bloco foi produzido na montagem, para unificar o que chama de “pedofilia – anúncio para criança com criança” (DIAS, 2013, p. 55). Trata-se, enfim, de dois comerciais do dia das crianças – da C&A e da Riachuelo – e de um comercial da boneca “*Little Mommy Banheirinho*”. Embora só os dois primeiros comerciais sejam com meninos e meninas – no último, a protagonista é feminina, apenas –, nos três anúncios a distinção entre gêneros é clara: os brinquedos de garotos e garotas são distintos. Principalmente no terceiro anúncio, no qual uma garota guia uma boneca pela sua rotina matinal de higiene, então, pode-se retomar o conceito de “feminilidade funcional” (BAUDRILLARD, 1995, p. 97): cabe à mulher, sozinha, desde pequena, o papel de cuidar da criança e saber lidar com suas necessidades básicas.

⁴⁶ O programa anterior, *Tom & Jerry*, da SBT, foi originalmente exibido às 7h. Ao passo que o programa posterior, *Mais Você*, da Globo, foi originalmente exibido às 8h13min.

Figura 15 – Frames da sequência de publicidade infantil



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

É importante destacar que, hoje, a publicidade infantil é ilegal no Brasil⁴⁷. Ou seja: atualmente, o bloco de programação produzido na montagem de *Um dia na vida* não seria mais possível, já que, na teoria, não há mais publicidade voltada para crianças na televisão – ou em qualquer outra mídia. Na teoria porque, embora haja uma proibição em relação aos anúncios que tenham a infância como público-alvo, como os presentes no filme, com crianças e para crianças, a publicidade ainda pode, eventual e indiretamente, atingir os mais novos.

Isso ocorre porque se vive, hoje, sob o preceito da “absorção de todos os modos de expressões virtuais no da publicidade” (BAUDRILLARD, 1991, p. 113). No espetáculo e, mais

⁴⁷ Desde 2014, a partir da Resolução nº 163/2014 do Conselho Nacional dos Direitos da Criança e do Adolescente (CONANDA), há a unificação das outras resoluções legais já em vigência, como resume o Programa Criança e Consumo (2020). Assim, o Superior Tribunal de Justiça reforça a proibição da publicidade voltada para crianças em cada novo caso que é apresentado (CRIANÇA E CONSUMO, 2020).

especificamente, na televisão, as mensagens se voltam sobre si mesmas (BAUDRILLARD, 1995), o que se exemplifica em *Um dia na vida* pelo fato de que a maioria dos programas, para além dos anúncios de produtos, anunciam outros programas. Não só a publicidade, mas a integridade da programação se volta sobre si mesma. O anúncio do livro *Jornal Nacional: modo de fazer*, já citado, é um exemplo sintomático do tipo de mensagem que a televisão passa, a todo momento: mais do que manter o espectador em frente à TV, trata-se de fazê-lo consumir também quando não é telespectador.

Mais especificamente, a publicidade se confunde com a programação televisiva: as duas são linguagens tautológicas, na medida em que, “ao falar de qualquer objeto, os glorifica virtualmente a todos” (BAUDRILLARD, 1995, p. 131). Trata-se da unificação social pelo consumo, na qual “cada produto específico, que deve representar a esperança de um atalho fulgurante para enfim aceder à terra prometida do consumo total, é apresentado cerimoniosamente como a singularidade decisiva” (DEBORD, 2013, p. 46). Nesse sentido, um anúncio exemplar exibido em *Um dia na vida* é o do suplemento vitamínico Cálcio Ósteo D Fin Série Gold, aos 18min40s de filme⁴⁸.

A propaganda alterna, em sua montagem, etapas da produção do medicamento com efeitos visuais que ressaltam a qualidade do produto. Há um plano específico, computadorizado, no qual um martelo quebra os produtos concorrentes, enquanto o Cálcio Ósteo D Fin permanece intacto. O produto apresenta o slogan “descubra como tornar-se mais jovem” (UM DIA ..., 2010), o que sugere ao suplemento a ideia de um produto completo, cujo objetivo de suprir algumas necessidades vitamínicas é, na verdade, secundário em relação ao fato de que ele torna o usuário mais jovem. Tornar-se mais jovem, então, aparece como mais um signo do consumo que a televisão apregoa ao longo de sua programação: é o que Debord chama de “capital-juventude” (2013, p. 109).

⁴⁸ Originalmente exibido às 10h, como indicado no canto superior esquerdo do quadro.

Figura 16 – Frames da sequência do anúncio do Cálcio Ósteo D Fin Série Gold



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

Justamente por ser uma linguagem instantânea e sem profundidade, a publicidade acaba agindo em coesão com o espetáculo, mediando as relações sociais a partir de uma lógica de consumo. À vista disso, o anúncio do Cálcio Ósteo D Fin é muito similar ao do *Lift'n'Shape*, no qual são intercalados vários planos de mulheres colocando uma cinta, exibido na RedeTV! aos 20min58s de filme⁴⁹. Ambos conotam a uma resolução paliativa – um suplemento vitamínico e uma cinta modeladora, respectivamente – a reputação de cura decisiva dos problemas do telespectador. Se o primeiro produto torna o consumidor “jovem”, o segundo opera um “milagre” em seu corpo (UM DIA ..., 2010). Assim, fica evidente que “o consumidor real torna-se consumidor de ilusões. A mercadoria é essa ilusão efetivamente real, e o espetáculo é sua manifestação geral” (DEBORD, 2013, p. 33). Ainda segundo Debord, “nos

⁴⁹ Originalmente exibido às 10h35min, como indicado no canto superior esquerdo do quadro.

bombardeios publicitários [...], é nitidamente proibido envelhecer. [...] Essa ausência social da morte é idêntica à ausência social da vida” (p. 109). Trata-se, novamente, de alienação.

Figura 17 – Frames da sequência do anúncio do *Lift'n'Shape*



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

Outro aspecto fundamental na publicidade, tal como apresentada em *Um dia na vida*, é a questão do tempo. Isto é, o tipo de ação que a publicidade solicita ao telespectador costuma ser inadiável e urgente. Dois exemplos sintomáticos presentes no filme são os das propagandas da Ortobom e da TecPix. A primeira foi exibida na Globo, aos 34min59s⁵⁰ de obra, e a segunda, em emissora não identificada, às 01h03min42s de filme⁵¹. O “grande aniversário Ortobom” (UM DIA ..., 2010) anuncia uma série de ofertas da marca, que só valem ao longo do mês de outubro, ressaltando a diminuição dos preços e a alta quantidade de parcelas possíveis na compra. Já o anúncio da TecPix, câmera multifunções da marca TecnoMania, enfatiza que o produto precisa ser adquirido dentro dos próximos cinco minutos, caso contrário, seu preço promocional “volta ao normal” (UM DIA ..., 2010). Trata-se de, mais do que uma forma comunicacional que tem como base o presente, uma forma comunicacional que só é possível no presente.

⁵⁰ Originalmente exibida por volta das 13h25min, como indicado no canto superior esquerdo do quadro durante o *Jornal Hoje*, que marca o início da sequência.

⁵¹ Originalmente exibida entre às 18h23min e às 18h50min – indicado no canto superior esquerdo do quadro –, visto que o programa anterior à propaganda, a telenovela *Paraíso*, foi difundida no primeiro horário, enquanto o programa posterior, o telejornal *RJ TV*, foi exibido no segundo horário. Ambos os programas são da Globo.

Figura 18 – Frames da sequência dos comerciais da Ortobom e da TecPix



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

O tempo da propaganda é o tempo da urgência: caso uma ação não seja tomada nos próximos minutos, tudo pode mudar: “você tem cinco minutos para ligar, porque depois volta o preço normal” (UM DIA ..., 2010). Os preços aumentam, o número de parcelas diminui, o juro se intensifica. Como se a urgência não bastasse, ainda há o oferecimento de brindes ao telespectador que comprar o mais rápido possível, o que serve de incentivo à ação imediata. Dois exemplos são os anúncios anteriormente citados da “credencial de registro como teólogo” e da TecPix. Os dois prometem, respectivamente, que “se você ligar agora, eu vou te dar de presente esta linda Bíblia de estudo pentecostal, a mais usada do Brasil, e o CD ao vivo da cantora Vaneyse ‘*Creia em Deus*’” e que “ainda tem um presente surpresa para quem ligar agora”. Sobre esse mesmo tipo de ação imediata que vem incentivada pela oferta de brindes, comenta Debord:

Nos chaveiros-brindes, por exemplo, que não são comprados mas oferecidos junto com a venda de objetos de valor, ou que decorrem de intercâmbio em circuito próprio, é possível perceber a manifestação de uma entrega mística à transcendência da

mercadoria. [...] Como nos arroubos dos que entram em transe ou dos agraciados por milagres do velho fetichismo religioso, o fetichismo da mercadoria atinge momentos de excitação fervorosa (2013, p. 45).

Figura 19 – Frames da sequência de oferecimento de brindes nos dois anúncios supracitados



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

Nesse ponto, encontra-se a interseção entre o conteúdo religioso e o conteúdo publicitário em *Um dia na vida*: o objetivo de ambos de gerar fiéis entre os telespectadores. Igualmente fiéis à lógica do consumo. O conteúdo religioso opera por meio dos televangelistas da fé, “mestres da persuasão, capazes de inspirar as doações financeiras contínuas necessárias para manter suas igrejas elétricas” (BOWLER, 2013, p. 105, tradução nossa)⁵². A publicidade, por outro lado, faz com que o espectador acumule “*as indulgências da mercadoria*, sinal glorioso de sua presença real entre os fiéis. O homem reificado exhibe a prova de sua intimidade com a mercadoria” (DEBORD, 2013, p. 45, grifo do autor). O atributo da fidelidade surge entre os conteúdos religioso e publicitário, então, na medida em que ambos intentam, sistematicamente, cativar o telespectador.

Ainda nessa sequência, outro ponto relevante em *Um dia na vida* é a interseção entre a publicidade e o conteúdo violento em relação ao corpo feminino. Um exemplo significativo é

⁵² No original, “masters of persuasion, able to inspire the continuous financial donations required to maintain their electric churches”.

o anúncio do sabonete Lux, exibido às 01h12min57s de filme⁵³. Nele, a narração feminina anuncia a nova fórmula da linha de sabonetes hidratantes, que “deixa a sua pele tão macia e perfumada que ninguém vai resistir ao seu magnetismo” (UM DIA ..., 2010). Enquanto isso, o que se vê na sequência são diversos planos de homens sendo puxados por uma força invisível, que se revela ao final do comercial como sendo o “magnetismo” da protagonista do comercial. Ela sai de seu apartamento e os homens estão bestializados, sem poder de reação diante de sua beleza. Tal cena em muito lembra a primeira cena citada neste capítulo, oriunda da série animada *Tom & Jerry*, na qual Tom é magneticamente atraído pela felina. A mulher surge menos como objeto de desejo do que como objeto de consumo: trata-se, pois, de uma tônica da televisão.

Figura 20 – Frames da sequência do anúncio da nova linha do sabonete Lux



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

Voltado à lógica do consumo, o universo televisivo tem na publicidade a sua constante justamente por precisar se vender a todo tempo: “na tevê, o olhar é economicamente captado com vistas a uma rentabilidade de mercado, de natureza publicitária” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 127). Nessa perspectiva, afirma Baudrillard sobre a publicidade: “esta forma inarticulada, instantânea, sem passado, sem futuro, sem metamorfose possível, precisamente por ser a última,

⁵³ Originalmente exibido entre às 20h15min e às 20h45min – indicado no canto superior esquerdo do quadro –, visto que o programa anterior à propaganda, o *Jornal Nacional*, da Globo, foi exibido no primeiro horário, enquanto que o programa posterior, a telenovela *Bela, a feia*, da Record, foi exibida no segundo horário.

tem poder sobre todas as outras. Todas as formas atuais de atividade tendem para a publicidade, e na sua maior parte esgotam-se aí” (1991, p. 113). Na televisão, então, o perigo se encontra no fato de que, como postula o filósofo francês, todas as atividades, todos os programas, tendem à publicidade. Prosegue Baudrillard:

Não é tanto pelo fato de a valorização tonal publicitária sugerir que, no fundo, a história do mundo é indiferente e que só o investimento dos objetos de consumo possui real valor. Isso é secundário. A eficácia real é mais sutil: trata-se de impor pela sucessão sistemática das mensagens a *equivalência* da história e do “fait divers”, do acontecimento e do espetáculo, da informação e da publicidade ao *nível do signo*. Aqui reside o verdadeiro efeito do consumo, e não no discurso publicitário direto (1995, p. 128, grifo do autor).

O perigo da publicidade na televisão, tal como apresentado em *Um dia na vida* é, então, o de fazer equivaler todas as mensagens. E, ainda segundo o pensamento de Baudrillard (1995), mais especificamente, esse efeito de equivalência é produto da lógica do consumo, que é justamente o que rege o universo televisivo. E, na medida em que “cada *nova mentira* da publicidade é também *a confissão* da mentira anterior” (DEBORD, 2013, p. 47, grifo do autor), não há qualquer pudor, por parte dos detentores do poder sobre a programação televisiva e sobre os arranjos publicitários, de alteração dos preceitos tidos como anteriormente verdadeiros. Vide o caso da publicidade infantil: à época de produção do filme, tida como comum, mesmo que já ilegal (CRIANÇA E CONSUMO, 2020), hoje, com o fortalecimento da legislação, tornada obsoleta. Assim, “não é por acaso que a publicidade, modelo de consumo audiovisual, é uma espécie de lixeira da palavra” (COMOLLI, 2008, p. 120). Por representar uma lógica fundada no consumo, mais do que tautológica, a linguagem da televisão se prova, portanto, a-histórica.

Assim, torna-se evidente porque é somente aparente a diferenciação entre as categorias de imagens televisivas proposta por Coutinho. Trata-se, enfim, de imagens que se dobram sobre os mesmos preceitos espetaculares. Imagens que, embora superficialmente distintas, vão apontar para os mesmos propósitos mercadológicos de manutenção do consumo. Comenta Debord, sobre o contexto imagético espetacular: “o espetáculo, como organização social da paralisia da história e da memória, do abandono da história que se erige sobre a base do tempo histórico, é a falsa consciência do tempo” (2013, p. 108). No próximo capítulo, portanto, vamos nos debruçar sobre como Coutinho desconstrói, a partir da montagem de *Um dia na vida*, essa falsa consciência do tempo propagada pela televisão.

4 A FORMA DE *UM DIA NA VIDA*

O presente capítulo tem como objetivo descrever e aprofundar a análise da montagem em *Um dia na vida*. A partir da técnica do desvio, como elaborada por Debord e Wolman (1956), estudar também, de forma mais abrangente, o papel da montagem na sociedade espetacular, em termos audiovisuais e propriamente históricos. Podendo-se, assim, demonstrar porque em *Um dia na vida* a montagem é um fator preponderante, sem o qual o filme não seria possível. E encerrar, então, com foco no cinema propriamente dito, enquanto ferramenta artística potente de resistência à sociedade espetacular.

4.1 O desvio como técnica antiespetacular

A lógica fundada no consumo, embora primordial na televisão, não é dela exclusiva. Isso fica claro quando se debruça ainda mais sobre o conceito de espetáculo, sob a perspectiva de Debord (2013). Primeiramente, de acordo com o situacionista, “o espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade e como *instrumento de unificação*” (DEBORD, 2013, p. 14, grifo do autor). Trata-se, portanto, de um sistema intrincado e cujas formas de apresentação variam deliberadamente: confunde-se totalidade, parcela e resolução; síntese, tese e antítese; problema e solução. O espetáculo se evidencia como a forma atual do capitalismo, em termos sociais, na qual as relações se dão mediadas por imagens. Assim, essas imagens de poder presentes na mídia, mas também no mercado de trabalho e nas relações interpessoais, organizam-se de forma a alienar o espectador.

Assim como a lógica da mercadoria predomina sobre as diversas ambições concorrenciais de todos os comerciantes, ou como a lógica da guerra predomina sobre as frequentes modificações do armamento, também a rigorosa lógica do espetáculo comanda em toda parte as exuberantes e diversas extravagâncias da mídia (DEBORD, 2013, p. 171).

Alienar o espectador da consciência do tempo, como aqui já abordado, mas também das próprias formas de opressão do sistema capitalista. O espetáculo trata de defender o capitalismo dele mesmo, diante dos espectadores-consumidores. Isso ocorre porque “o espetáculo é o discurso ininterrupto que a ordem atual faz a respeito de si mesma, seu monólogo laudatório. É o autorretrato do poder na época de sua gestão totalitária das condições de existência” (DEBORD, 2013, p. 20). A televisão surge, logo, não como o espetáculo propriamente dito, mas como um de seus veículos mais potentes. A partir de um dispositivo que conta com um fluxo infinito de imagens e que, a priori, não conta com qualquer tipo de resposta – ressaltando

o aspecto de “monólogo laudatório” levantado por Debord –, a teledifusão se apresenta como uma ferramenta efetiva de manifestação do espetáculo.

E se “a linguagem do espetáculo é constituída de *sinais* da produção reinante, que são ao mesmo tempo a finalidade última dessa produção” (DEBORD, 2013, p. 15, grifo do autor), a televisão surge definitivamente como exemplo da sociedade espetacular. A publicidade veiculada na mídia televisiva, por exemplo, como já abordada no presente trabalho, é, simultaneamente, um sinal da produção capitalista reinante e a finalidade última dessa produção. Trata-se de um sistema tautológico: vender para continuar a poder vender. Não é à toa a presença massiva, como aqui já destacado, de comerciais em *Um dia na vida*: mesmo em programas não publicitários, como telejornais e telenovelas, há o interesse publicitário latente: do estilo de vida, no geral, do produto, mais especificamente, a televisão não hesita em se colocar como vendedor.

Como “o discurso apresentado no espetáculo não deixa espaço para resposta; ora, a lógica só se forma socialmente pelo diálogo” (DEBORD, 2013, p. 189), o gesto de Coutinho visa gerar diálogo a partir do desvio dessas imagens que fazem parte, originalmente, do monólogo do espetáculo. Se na época de estreia do filme, debates com o realizador eram comuns, hoje, permanece a potência de uma obra cuja substância é a matéria televisiva. Potência de permitir estudo e diálogo aprofundados sobre essa mídia, no Brasil definitivamente hegemônica (SODRÉ; PAIVA, 2014), a partir de uma interação direta, na qual as interferências sobre o material original foram mínimas. E mesmo que, mais de uma década depois, note-se algumas diferenças estruturais, como a saturação de programas grotescos, como *Geraldo Brasil* e *Márcia*⁵⁴, o fim da publicidade infantil e mudanças de linguagem provenientes majoritariamente de mudanças técnicas, a maior parte da programação televisiva permanece estruturalmente idêntica. Debord acrescenta, sobre as mudanças no espetáculo:

O que o espetáculo oferece como perpétuo é fundado na mudança, e deve mudar com sua base. O espetáculo é absolutamente dogmático e, ao mesmo tempo, não pode chegar a nenhum dogma sólido. Para ele, nada para; este é seu estado natural e, no entanto, o mais contrário à sua propensão (2013, p. 47).

⁵⁴ Embora o primeiro tenha retornado brevemente à Record em 2017, ambos os programas foram cancelados. *Geraldo Brasil*, em setembro de 2009, *Márcia*, em dezembro de 2010. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20091215190214/http://www.abril.com.br/blog/chiado/2009/11/30/%E2%80%9Cgeraldo-brasil%E2%80%9D-sai-do-ar-no-dia-18-de-dezembro-diz-jornal/>>; <<http://televisao.uol.com.br/colunas/flavio-ricco/2010/12/20/band-ja-tem-programa-para-substituir-marcia-goldschmidt.htm>>. Acesso em: 06 dez. 2022.

Assim, o desvio que Coutinho empreende em *Um dia na vida* intenta mostrar como, apesar das mudanças estruturais, a televisão continua a mesma, ao longo dos anos, em seus fundamentos espetaculares. Se “o desvio das imagens torna o passado novamente possível” (LEANDRO, 2012, p. 8), o gesto do realizador brasileiro é, sobretudo, de natureza histórica. A partir do condensado das imagens televisivas que Coutinho edifica, cria-se um movimento de esclarecimento em relação ao contexto de geração de tais imagens: o contexto axiomático da sociedade espetacular, que busca justamente o apagamento da história. Ainda mais ao se levar em conta o contexto televisivo, “aquilo de que o espetáculo deixa de falar durante três dias é como se não existisse. Ele fala então de outra coisa, e é isso que, a partir daí, afinal, existe. As consequências práticas, como se percebe, são imensas” (DEBORD, 2013, p. 182).

É preciso, portanto, entender como a relação entre a televisão e o telespectador se dá. Entender tal relação a partir dos efeitos que causam no espectador, sim, mas mais especificamente, a partir de que forma são concebidas tais imagens. Isso porque “o aspecto psicológico [...] interessa-nos menos que o que transparece na imagem para nela ser ao mesmo tempo consumido e recalcado: o mundo real, o acontecimento e a história” (BAUDRILLARD, 1995, p. 24). Isto é: o fato do caráter fundante da programação televisiva se encontrar alheio ao real. O acesso que a televisão oferece ao espectador não é, como é incessantemente alardeado, ao real, mas especificamente à realidade televisiva. Prossegue Baudrillard:

A televisão passa a girar em torno de si mesma, na própria órbita, e a detalhar à vontade as suas convulsões porque não é mais capaz de encontrar sentido no exterior, ultrapassar-se enquanto meio para encontrar o seu destino: produzir o mundo como informação e dar sentido a essa informação. Por ter usado e abusado do fato através das imagens, até se tornar suspeita de produzi-lo por inteiro, está virtualmente desconectada do mundo e involui no seu próprio universo como um significante vazio de sentido, buscando desesperadamente uma ética, na falta de credibilidade, e um estatuto moral, na falta de imaginação (2011, p. 141-142).

Por seu caráter tautológico e, simultaneamente, hegemônico, fica nítida a posição de Baudrillard: “o que a crítica mais radical, a mais delirante imaginação subversiva, o que nenhuma irrisão situacionista teria podido fazer... a televisão já fez” (2004, p. 42). Trata-se de um descolamento definitivo entre real e representação, a televisão enquanto uma mídia voltada para a sua própria reprodução e continuidade. Descolamento que esclarece, sob outra perspectiva, a questão da alienação do telespectador: é uma alienação, em última medida, do acesso ao real por parte do espectador. O desvio das imagens televisivas, tal como empreendido em *Um dia na vida*, faz perceber como, independentemente do ordenamento dos programas, na maior parte do tempo, a mensagem de consumo e repetição é a mesma.

No entendimento de Comolli, “o cidadão é menos solicitado a ser um espectador [...] do que [a] permanecer no seu lugar de consumidor, impotente até mesmo para compreender o programa do qual participa” (2008, p. 169). A partir de tal perspectiva, até o papel de espectador entra em cheque, perspectiva essa aprofundada pelo questionamento de Baudrillard: “a imersão do espectador torna-se convival, interativa. Apogeu ou fim do espectador?” (2011, p. 130). É como se, diante da televisão, como ressalta Sodré e Paiva (2014), o espectador fosse, menos do que um espectador, um mero consumidor de imagens.

O espetáculo suscita também outro tipo de aproximação do espectador em relação às imagens. A partir da desapareição do nexu estricto entre real e representação, ocorre também a desapareição do nexu estricto entre acesso ao real por meio da televisão e telespectador. Para além da lógica do consumo de imagens por parte do telespectador, trata-se do consumo de um universo propriamente televisivo, e não mais real, o que corrobora a alienação do telespectador. Para Baudrillard, o “ao vivo”, tão comum na televisão, é exemplo sintomático disso: “a excessiva proximidade do acontecimento e de sua difusão em tempo real cria a indemonstrabilidade, a virtualidade do acontecimento que lhe retira a dimensão histórica e o subtrai à memória” (2011, p. 129). É o apagamento da informação e, fundamentalmente, o apagamento da história, em detrimento da audiência: caso de programas aqui já citados, como *Balanço Geral* e *Brasil Urgente*. E, a partir da perspectiva do telespectador, constatar que “a história se apresenta aos homens como um fator estranho, como aquilo que eles não quiseram e aquilo contra o que eles pensavam estar protegidos” (DEBORD, 2013, p. 89).

Em suma, para Baudrillard, “a verdadeira catástrofe da televisão é essa profunda decepção quanto à função moderna da informação” (2011, p. 144). Caso o espectador busque um acesso ao real por meio da teledifusão, portanto, são requeridos uma atenção e um cuidado não habituais ao se assistir ao aparelho, na medida em que a mídia solicita uma concentração outra. Ou melhor, uma verdadeira falta de concentração. Ao que completa Comolli: “somente nossa cegueira e nossa surdez, provocadas e/ou escolhidas, podem explicar o fato de tomarmos as informações agenciadas por um jornal ou por um programa (televisual ou não) como a afirmação transparente do que aconteceu” (2008, p. 173). Não significa somente entendermos quais são os processos de concepção das imagens televisivas, voltados à lógica espetacular do consumo, mas também os processos pelos quais tais imagens se tornam palatáveis à grande audiência. E, mais do que simplesmente palatáveis, verdadeiras.

Um dia na vida busca questionar essas imagens. Questionar a forma como são concebidas, exibidas e absorvidas. E tal questionamento só poderia encontrar sua maior eficácia

no desvio, mecanismo debordiano que busca historicizar as imagens a partir de seu próprio preceito. Trata-se de utilizar o material de arquivo contra ele mesmo. No processo, o telespectador também não permanece impune: “a preguiça do espectador é a mesma de qualquer intelectual, do especialista formado às pressas, que vai sempre tentar esconder os limites restritos de seus conhecimentos através da repetição dogmática de algum ilógico argumento de autoridade” (DEBORD, 2013, p. 189). Claro que, alienado, o telespectador pressuposto por *Um dia na vida*, aquele que assiste à televisão o dia inteiro, só poderia ser reativo diante da realidade. Cabe ao filme tentar desconstruir essa percepção, erigindo uma nova visão em seu lugar.

A questão é que, como resume Comolli, “a dominação do espetáculo produz uma *mise-en-abyme* generalizada de nossas representações, mas, sobretudo, através delas, de nossas relações” (2008, p. 190). Como prevê Baudrillard (2011), trata-se do fim do espectador não pelo simples fim do que se vê, mas pela equivalência de todas as imagens. “O *zapping* quase involuntário do telespectador fazendo”, então, “eco ao *zapping* da TV sobre si mesma” (BAUDRILLARD, 2011, p. 143). O movimento é o da alienação da representação, para posterior alienação social: tal é o mecanismo do espetáculo, tal é o mecanismo de uma de suas mais potentes ferramentas, a televisão. Da mesma maneira, descreve Debord:

O governo do espetáculo, que no presente momento detém todos os meios para falsificar o conjunto da produção tanto quanto da percepção, é senhor absoluto das lembranças, assim como é senhor incontrolado dos projetos que modelam o mais longínquo futuro. Ele reina sozinho por toda parte e *executa seus juízos sumários* (2013, p. 174, grifo do autor).

Nesse sentido, o entendimento de Comolli (2008) acrescenta ao de Debord (2013) o que considera o desenvolvimento e subsequente declínio da sociedade espetacular. Ao mesmo tempo em que o espetáculo envolve e preenche o espectador, “da publicidade à informação, da mercadoria à política” (COMOLLI, 2008, p. 189), o espetáculo também “se contrai, se enfraquece, se repete, se esgota, mobiliza cada vez menos o desejo e o risco, seu próprio sucesso o banaliza, o estandardiza, o obriga a se recolocar em movimento. Mais espetáculo, mas mais indiferença. Nem sempre foi assim” (p. 189). E é a partir dessa perspectiva que o desvio vai se colocar como resistência, ao mostrar a fraqueza do espetáculo com base em seu próprio funcionamento. Ainda de acordo com o *Manual do desvio* de Debord e Wolman (1956), embora possível, nenhum comentário se mostra necessário: trata-se de deixar o inimigo se boicotar.

O desvio de imagens como empreendido por Coutinho em *Um dia na vida* consegue mostrar como, na televisão, a partir do entendimento de Sodr e e de Paiva (2014, p. 127), “a

realidade das imagens é descorporificada, sem profundidade simbólica”. Assim, fica claro, no filme, como, a partir dessa falta de profundidade simbólica, apenas o choque ocasionado pelo grotesco é capaz de excitar o olhar do espectador (SODRÉ; PAIVA, 2014). Questão que se complementa com a análise de Debord: “o que o espetáculo ensina e a ignorância dos espectadores são impropriamente considerados fatores antagônicos: na verdade, um nasce do outro” (2013, p. 188): trata-se, novamente, de uma embaraçada relação entre a televisão e os telespectadores.

Ao mesmo tempo, apresentar as imagens televisivas tal como elas originalmente se apresentam não constitui simples referência, na medida em que “o uso desviado é o contrário da citação, da autoridade sempre falsificada pelo simples fato de se ter tornado citação” (DEBORD, 2013, p. 134). O desvio, segundo o predicado debordiano, é a “linguagem fluida da anti-ideologia” (p. 134), já que faz parte de um tipo de comunicação que “sabe que não pode deter nenhuma garantia em si mesma e definitivamente” (p. 134). Trata-se de uma forma de ação que privilegia não somente a intervenção pela intervenção, mas a análise estética aberta de uma imagem a-histórica. A autonomia criativa é, então, questionada, e a mera “existência do teórico não é nada em si mesma. Só se pode conhecer sua verdadeira fidelidade pela ação histórica e pela *correção histórica* (p. 135, grifo do autor).

Assim, encontramos aqui a semelhança definitiva entre o desvio de Coutinho em *Um dia na vida* e os predicados de Debord (2013): ambos rejeitam a figura do autor, ao mesmo tempo em que sustentam a ideia de correção histórica. Trata-se de produzir uma transparência estética no objeto desviado, mas uma transparência crítica. Se o espetáculo se manifesta por “redes de vigilância-desinformação” (DEBORD, 2013, p. 225), cabe ao desvio a tarefa de inverter tais preceitos, fazendo com que o espectador veja como é construída, narrativa e formalmente, a história do espetáculo. E, concomitantemente, desconstruir a ideia inerente ao aparelho televisor de que o telespectador desfruta de uma liberdade fundamental – para trocar de canal, escolher o programa que quer assistir, simplesmente se levantar e ir embora. Sobre a suposta liberdade do espectador, desenvolve Debord:

A falsa escolha em meio à abundância espetacular, escolha que reside na justaposição de espetáculos concorrentes e solidários e na justaposição dos papéis (principalmente expressos e incorporados por objetos) que são ao mesmo tempo exclusivos e imbricados, desenvolve-se como luta de qualidades fantasmáticas destinadas a açular a adesão à banalidade quantitativa. Renascem assim falsas oposições arcaicas, regionalismos ou racismos encarregados de transfigurar em superioridade ontológica fantasmática a vulgaridade dos lugares hierárquicos no consumo. Recompõe-se a interminável série de confrontos ridículos, que mobilizam um interesse sublúdico, espécie de esporte eleitoral. Onde se instalou o consumo abundante, aparece entre os

papéis ilusórios, em primeiro plano, uma oposição espetacular entre a juventude e os adultos: porque não existe nenhum adulto, dono da própria vida, e a juventude, a mudança daquilo que existe, não é de modo algum propriedade desses homens que agora são jovens, mas sim do sistema econômico, o dinamismo do capitalismo. São as coisas que reinam e que são jovens; que se excluem e se substituem sozinhas (2013, p. 41-42, grifo do autor).

Dessa forma, visto que “é obviamente no reino do cinema que o desvio pode alcançar a sua maior eficácia e, para os que se preocupam com este aspecto, a sua maior beleza” (DEBORD; WOLMAN, 1956, p. 6, tradução nossa)⁵⁵, torna-se evidente não apenas a potência do gesto de Coutinho em *Um dia na vida*, mas também a necessidade de analisarmos ainda mais profundamente o procedimento de composição do documentarista. Mais precisamente, de que maneira é possível alterar tão profundamente o significado de um material audiovisual sem que nele se façam alterações notáveis. Ou, de outra forma, trata-se de entendermos a potência da montagem.

4.2 A preeminência da montagem em *Um dia na vida*

Ao abordarmos a forma em *Um dia na vida*, abordamos, simultaneamente, a forma televisiva e a forma fílmica. Mais especificamente, a maneira como Berg e Coutinho reconstroem, na montagem, a forma televisiva. Há, como aqui já constatamos, um interesse manifesto da dupla em respeitar a montagem original da televisão. Sendo assim, a primeira diferença real entre a forma do filme e a da televisão passa pelo recorte: se o material gravado dispunha de 19h, o longa-metragem dispõe de 1h35. A questão que permanece, então, é sobre qual foi o padrão do recorte empreendido pela dupla. Segundo Coutinho, o compromisso da montagem foi o de “nunca forçar um tipo de ligação, na montagem final, alguma ligação ideológica, no sentido mais evidente da palavra” (DIAS, 2013, p. 55). A esse respeito, embora o realizador quisesse “coisas que tivessem dimensão trágica, cômica” (p. 55), muitos conteúdos foram cortados da versão final “porque seria horror demais” (p. 55).

Como no desvio debordiano, o que Coutinho buscou, ao longo do processo de montagem de *Um dia na vida*, foi uma espécie de “anti-ideologia” (DEBORD, 2013, p. 134). Isto é, um produto audiovisual ideologicamente dúbio, à primeira vista, na medida em que o que transparece é a própria estética televisiva, e não uma crítica clara e manifesta a ela. Aí está a potência do desvio, como já vimos. Se Debord comenta, de modo pungente, que “a imbecilidade acha que tudo está claro quando a televisão mostra uma imagem bonita,

⁵⁵ No original, “c’est évidemment dans le cadre cinématographique que le détournement peut atteindre à sa plus grande efficacité, et sans doute, pour ceux que la chose préoccupe, à sa plus grande beauté”.

comentada com uma mentira atrevida” (2013, p. 214), trata-se, no processo de montagem de *Um dia na vida*, de esclarecer esse comentário para o espectador. Mais do que esclarecer, tentar demonstrar como, na televisão, por mais que a mudança de canais empreendida pela edição pressuponha diversidade – dos tipos de conteúdo, dos conteúdos em si, das formas audiovisuais dispostas –, o que vemos é um fluxo de repetição e consumo.

Assim, “ao mesmo tempo em que se entrega, a matéria do cinema documentário lhe escapa. É por isso que ele deve inventar formas que possibilitem apreensões daquilo que ainda não é cinematograficamente apreendido” (COMOLLI, 2008, p. 177). Não é à toa que Coutinho diz que “o roteiro é construído na edição. Ele 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” (2002). Em *Um dia na vida*, o documentarista elucida que “feitas as 19 horas [de gravação], o João [Moreira Salles] disse: ‘por que não montar? Fazer uma pré-edição deste material?’ Aí, a gente [Coutinho e Jordana Berg] fez” (DIAS, 2013, p. 56). O processo de edição de *Um dia na vida* durou, enfim, dois meses (DIAS, 2013).

A questão, então, é entender a preeminência da montagem em *Um dia na vida*. A televisão só aparece tal como é, no filme, em razão da forma como esse foi montado. Ou, dito de outra maneira, todas as discussões que o filme suscita só são possíveis em razão da forma como foi montado, especificamente. A partir da edição empreendida por Coutinho e Berg, “o fluxo de imagens [televisivas], concebido para que delas nos esqueçamos rápido, torna-se tangível, memoriável” (LEANDRO, 2012, p. 11). O resumo da programação televisiva só é possível em função de um cálculo formal criterioso, isto é, um conhecimento prévio sobre o material trabalhado. E o resultado desse resumo, *Um dia na vida*, só é presumivelmente simples em sua linguagem porque a sua montagem é eficiente na síntese do conteúdo formal televisivo.

Já que há, como postula Coutinho, “momentos [em] que você não precisa inventar nada para capturar uma verdade antropológica, filosófica e política muito maior” (LINS, 2012, p. 26), podemos dizer que *Um dia na vida* aposta, justamente, na simplicidade de sua proposta. O filme surge como uma obra que propõe sobretudo a perda da inocência do telespectador, a partir da reformulação da experiência espectral. A partir da transparência da técnica de composição de Coutinho, isto é, permanecendo a forma da televisão basicamente intacta, com poucas interferências do realizador sobre o material, resta a participação efetiva do espectador. É alicerçado nesse desvio das imagens televisivas que o documentarista articula sua crítica ao

espetáculo, sua análise das estruturas de poder televisuais no Brasil. Sobre o poder filmado, comenta Comolli:

A partir do momento em que se encarna e se representa, um poder se torna sua própria caricatura. Nem é preciso forçar o traço, ele se força por si próprio. A sombra se desloca ao mesmo tempo que a luz. [...] Uma luva pelo avesso. Podemos ver as costuras, a carcaça (2008, p. 126-127).

Todavia, como Coutinho “encarna e representa” esse poder que é a televisão brasileira? Como, especificamente, opera essa montagem embasada no respeito ao material original e na transparência formal? Como se pressupõe um personagem, o telespectador, e se simula a forma como ele assiste à televisão? Primeiro, a montagem obedece à montagem entre programas: se há um corte seco, por exemplo, reproduz-se o corte seco. Temos uma amostra numa sequência que se inicia aos 54min03s⁵⁶, que se passa, em sua integridade, no mesmo canal, o SBT. Trata-se de dois cortes secos entre as atrações, ou seja, uma sequência na qual a dupla de montadores não interveio⁵⁷. Em segundo lugar, a montagem obedece à montagem interna dos programas, seja como ela for. Um exemplo é o já citado caso do *Jornal Hoje*, em que duas notícias sobre assassinatos são seguidas por uma matéria que acompanha a Semana de Moda de Milão.

Figura 21 – Frames da sequência de cortes secos supracitada, no SBT



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

⁵⁶ Originalmente exibido por volta das 16h20min, como indicado no canto superior esquerdo do quadro, ao longo do trecho de *Casos de Família*.

⁵⁷ Os programas encadeados são, respectivamente: uma chamada do canal – “SBT: A TV mais feliz do Brasil” (UM DIA ..., 2010) –, um anúncio do concurso televisivo *Nada Além da Verdade*, e, finalmente, um trecho do programa de auditório *Casos de Família*, apresentado pela jornalista Christina Rocha.

No entanto, ainda assim, foram necessários cortes no material bruto filmado. E é aqui que, em conformidade com o pensamento debordiano (2013), o desvio de Coutinho e Berg alcança a maior eficácia. Isso porque os cortes empreendidos, modificações efetivas e conscientes no material, respeitam, da mesma maneira, o preceito estético-organizacional da linguagem televisiva. Exemplo sintomático é encontrado a partir de 01h50s de filme⁵⁸, na retomada de um trecho da telenovela *Paraíso*, da Globo, analisada mais à frente no presente capítulo. Na cena final do trecho, uma mulher que acabara de parir dialoga com seu par romântico. Após sua última fala, a personagem, em primeiro plano, fita o homem, com um largo sorriso. Uma trilha extradiegética, ao fundo, dura um par de segundos. Um corte seco, então, interrompe o momento de encenação de ternura, e o que se segue é um anúncio da câmera multifunções TecPix.

Figura 22 – Frames da sequência supracitada, produzida na montagem



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

O anúncio não foi difundido, originalmente, na Globo. Temos certeza de tal fato a partir do momento em que o programa exibido após a publicidade, o *RJ TV*, às 01h04min21s de filme⁵⁹, apresenta uma lacuna de horário desproporcional em relação à última atração veiculada na emissora, a telenovela *Paraíso*. Há uma lacuna de vinte e sete minutos entre o horário de

⁵⁸ Originalmente exibido às 18h23min, como exibido no canto superior esquerdo do quadro.

⁵⁹ Originalmente exibido às 18h50min, como exibido no canto superior esquerdo do quadro.

exibição original dos dois programas, embora o anúncio que os separa dure pouco mais de trinta segundos. Trata-se, portanto, de uma intervenção na montagem. E o momento escolhido por Coutinho e Berg para o corte é, justamente, após o clímax dramático da cena de *Paraíso*. Presumivelmente, o diálogo entre os personagens ali se encerra, a breve narrativa desenvolvida chega ao seu fechamento. No entanto, não temos certeza absoluta: não sabemos, de fato, se aquele é o fim da cena. O que nos interessa é que, na prática, aquele é o fim da cena em *Um dia na vida*. Trata-se de um final, propriamente, na medida em que é dado fechamento ao conflito construído, ao mesmo tempo, obtém-se a impressão de corte brusco.

Para consolidarmos o nosso ponto sobre os cortes secos no filme, traremos outros três exemplos que ocorrem a partir do já citado *A Tarde é Sua*, da RedeTV!. O final do programa de variedades, em *Um dia na vida*, dá-se por meio de um corte brusco, durante a fala de um anunciante: “a Imbra existe para deixar o seu sorriso ainda mais bonito” (UM DIA ..., 2010). O que se segue é a novela *Alma Gêmea*, da Globo, aos 41min29s de filme⁶⁰. O trecho apresenta como foco narrativo a conversa entre um casal, numa plantação. Assim como em *Paraíso*, a cena é cortada abruptamente após o seu clímax dramático, em um primeiro plano da mulher, também fitando o homem. E, então, surge a também já comentada publicidade do ministério cristão Transforme seu Mundo, sem emissora conhecida, que só vai se encerrar com um corte seco após a apresentadora anunciar: “você [telespectador] vai escutar agora alguns depoimentos de pessoas que tiveram o seu mundo transformado através do programa Transforme seu Mundo” (UM DIA ..., 2010). O corte seco é seguido do programa *Márcia*, da Bandeirantes, igualmente abordado.

⁶⁰ Originalmente exibida às 14h40, como indicado no canto superior esquerdo do quadro.

Figura 23 – Frames da sequência supracitada, também produzida na montagem



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

Os três cortes entre os programas supracitados, de emissoras distintas, foram feitos em *Um dia na vida* e mostram, de modo definitivo, o projeto estético do filme. Além de respeitar e reproduzir a linguagem televisiva, a montagem simula a ação de mudança de canal do telespectador. Todavia, não é uma mudança de canal aleatória, mas respaldada na própria curva dramática dos trechos. É como se o longa estivesse em um constante ciclo narrativo, no qual cada programa apresentado tivesse o seu início e fim respeitados pelo filme. Assim, é uma montagem que espera, fundamentalmente, por uma quebra no fluxo televisivo, que espera pelo final dessa espécie de narrativa infinita veiculada pela teledifusão. E já que, à luz de Debord,

“a crítica que vai além do espetáculo deve saber esperar” (2013, p. 141), esse é o gesto de montagem de Coutinho e Berg: esperar, tal como o telespectador faz diante do televisor.

A forma como essa montagem fundada na espera se articula se assemelha ao que Benjamin descreve como o “princípio da interrupção” (1987, p. 133). Segundo o filósofo, esse princípio só se consuma e adquire legitimidade pelo “procedimento da montagem” (p. 133). Ainda na visão de Benjamin, “o material montado interrompe o contexto no qual é montado” (p. 133), ou seja, possibilita ao espectador adquirir consciência crítica sobre a própria forma de produção das imagens a que assiste. Em *Um dia na vida*, o “princípio de interrupção” se exprime na medida em que, embora os intervalos entre os trechos pareçam inerentes à edição original das imagens, muitos deles foram produzidos pela montagem de Coutinho e Berg. E, mesmo que o filósofo alemão utilize as seguintes palavras para descrever e analisar o teatro épico, de Bertolt Brecht, podemos as relacionar com o gesto de montagem de Coutinho em *Um dia na vida*:

[...] as condições surgem no fim dessa experiência [do teatro épico], e não no começo. De uma ou de outra forma, tais condições são sempre as nossas. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais, não com arrogância, como no teatro naturalista, mas com assombro. O teatro épico, portanto, não reproduz as condições, ele as descobre. A descoberta das condições se efetua por meio da interrupção das sequências. Mas 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).

Quando Benjamin fala de “teatro naturalista”, podemos, na nossa comparação, pensar na decupagem clássica, sistema de procedimentos apto a “produzir o ilusionismo e deflagrar o mecanismo de identificação” (XAVIER, 2021, p. 41). Isto é, um sistema de procedimentos concernentes à produção audiovisual que tem como base a intensificação do “efeito de janela” e a fé no mundo da tela como um duplo do mundo real” (p. 24-25). Em oposição ao teatro naturalista, surge o teatro épico, que aqui podemos comparar a uma decupagem moderna, com foco na materialidade do filme, ou seja, nos empreendimentos técnicos que resultam, enfim, na realidade à qual o filme remete. A essa abordagem distinta, sob a égide da qual se ganha distanciamento crítico em relação à matéria fílmica, Xavier dá o nome de “opacidade” (p. 6, grifo do autor). Ao considerarmos, como faz o teórico do cinema brasileiro, decupagem e montagem como operações “logicamente equivalentes” (p. 36), em razão de uma pressupor a outra, fica evidente o gesto de Coutinho e Berg na edição de *Um dia na vida*.

Não se trata de definir o longa-metragem de 2010 como um filme opaco, em contraste com uma suposta “transparência” (XAVIER, 2021, p. 6, grifo do autor) da televisão. Trata-se

de reconhecer, como fez Benjamin (1987), o gesto questionador que se deixa entrever na montagem, um gesto que tem como base a interrupção. Até porque, à primeira vista, *Um dia na vida* não deixa de ser uma obra transparente, na medida em que simula a linguagem e a estética televisivas. A questão só se complexifica quando tomamos consciência da maneira como o filme foi concebido e, mais especificamente, montado. A princípio, o espectador pode entender o longa-metragem como uma experiência televisiva como qualquer outra, até perceber que está diante de uma obra concebida por um artista. Comolli comenta que a “opacidade do gesto criador nos incomoda”, de modo que “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” (2008, p. 192).

Afinal, como coloca o filósofo Gilles Deleuze, “através dos *raccords*, dos cortes e dos falsos *raccords* a montagem é a determinação do Todo” (2020, p. 55). Trata-se de dar papel de preeminência à montagem, em relação à matéria fílmica. Em outras palavras, “do começo ao fim de um filme, algo muda, algo mudou” (DELEUZE, 2020, p. 55), mas em continuidade com o pensamento do filósofo francês, essa mudança só é percebida indiretamente: a partir do nexo entre conteúdo e forma audiovisual, ou seja, a partir do trabalho de montagem, que é aquele que vai estabelecer ligação entre as imagens. A “montagem”, então, “é essa operação que recai sobre as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem do tempo” (DELEUZE, 2020, p. 55). A montagem é uma “composição” (p. 56) a partir da qual se depreende esse Todo.

Em *Um dia na vida*, o que é extraído da montagem é essa imagem de um tempo marcado definitivamente pela espera: espera do telespectador, que permanece assistindo ao mesmo programa, para depois esperar pela próxima atração, para depois mudar de canal... Em um ciclo perene e sistemático. Trata-se de uma montagem à espera de um ente desconhecido, moldada por uma “fascinação, por imersão e por interatividade espontânea” (BAUDRILLARD, 2004, p. 21): a mesma que o telespectador apresenta diante do aparelho televisor. Baudrillard defende que, “na ausência de destino, o homem moderno entregou-se a uma experimentação sem limites consigo mesmo” (2004, p. 19), entregou-se a valores que remetem a uma “cumplicidade reflexa, sem regra nem lógica, senão a de um contágio imediato, uma promiscuidade que nos mistura mutuamente num imenso ser indivisível” (p. 43). É a essa “cumplicidade reflexa” do telespectador que a montagem de *Um dia na vida* se refere. Sobre a técnica de composição fílmica de Coutinho, discorre Leandro:

O filme nos coloca diante de um mundo que nos escapa e do qual gostaríamos de escapar. Mas na medida em que a projeção avança e que resistimos ao desejo inicial de deixar a sala, percebemos uma lógica interna que rege essas imagens violentas. O fluxo incompreensível, agora retido, se condensa numa única imagem, monstruosa, de uma sociedade despolitizada, infantilizada, violentada. Como no desvio debordiano, a montagem de *Um dia na vida* reúne o que o espetáculo separou, criando a possibilidade de uma visão de conjunto (2012, p. 11).

Ao retomarmos a cartografia do *found footage* empreendida por Brenez e Chodorov (2014), vemos que a reutilização das imagens em *Um dia na vida* se enquadra em uma categoria crítica. Ao se apropriar de imagens da indústria – mais especificamente, da grande mídia – com propósito de desfiguração e mesmo de destruição de sua lógica mercadológica, o filme de Coutinho se coloca como ferramenta de análise crítica da programação televisiva brasileira. A questão aqui consiste, então, em saber que tal desfiguração é empreendida sem a presença de comentários, visuais ou sonoros, sobre o conteúdo disposto. Trata-se de enfatizar o trabalho de montagem, que é o responsável por dotar a obra das características críticas aqui analisadas. Tal é o empreendimento de Coutinho e Berg.

Um dia na vida poderia se enquadrar, então, no que Comolli classifica como os “filmes [que] nos importam hoje em dia”, na medida em que mostra “como nós mesmos nos tornamos sujeitos dessa *mise-en-abyme*. Não mais espectadores diante de espetáculos: espectadores tomados pelos espetáculos” (2008, p. 190-191). Em outras palavras, um tipo de filme que coloca “o tempo subjetivo, o tempo do sujeito, como o próprio objeto do cinema. A ação *é e não é senão* o tempo que passa a fomentar a ação” (COMOLLI, 2008, p. 191, grifo do autor). Trata-se de restituir a consciência do tempo no espectador. Assim, ao dispormos, como base, dessa montagem da espera que *Um dia na vida* edifica, retomamos o princípio benjaminiano da interrupção, mas trazemos também o conceito de intervalo, de Dziga Vertov. O cineasta soviético o postula da seguinte forma:

Os *intervalos* (passagens de um movimento para outro), e nunca os próprios movimentos, constituem o material (elementos da arte do movimento). São eles (os intervalos) que conduzem a ação para o desdobramento cinético. A organização do movimento é a organização de seus elementos, isto é, dos intervalos na frase. Distingue-se, em cada frase, a ascensão, o ponto culminante e a queda do movimento (que se manifesta neste ou naquele nível). Uma obra é feita de frases, tanto quanto estas últimas são feitas de intervalos de movimentos (2018, p. 203, grifo do autor).

Fica evidente que, em *Um dia na vida*, trata-se de uma montagem que privilegia o intervalo. Retomemos o exemplo da telenovela *Paraíso*. A sequência se inicia com o diálogo entre um casal. “Pelo amor de Deus, toma cuidado”, diz a mulher, no que responde o marido: “Fica tranquila, meu amor. Eu vou estar vivo quando o nosso moleque nascer! Eu vou estar

vivo!” (UM DIA ..., 2010). Eles se beijam, e o que era uma sucessão de primeiros planos se torna um plano geral, revelando-nos que o homem está prestes a pilotar um avião. Um primeiro plano da mulher, receosa, é interrompido por um corte seco, para nos mostrar uma outra mulher, parindo. Ela é amparada por uma mulher de idade próxima à sua, e outra mais velha. Depois que a criança nasce, voltamos ao núcleo dramático do avião, mas agora só vemos um primeiro plano com labaredas desfocadas e, ao fundo, uma multidão desesperada, que segura a mulher. O avião caiu. Um corte seco nos coloca novamente na cena do parto, na qual acompanhamos o diálogo já citado entre a mulher que acabara de parir e o seu par romântico.

Figura 24 – Frames da sequência da telenovela *Paraíso*



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

A sequência poderia passar despercebida, dado o sem-número de clichês televisivos que apresenta: seu arco dramático histriônico, seu simbolismo raso – o ciclo da vida; uma morte, um nascimento –, ou mesmo a obviedade narrativa que os diálogos e a própria montagem interna expõem. O que a torna um exemplo da montagem intervalar, no entanto, é a sequência

que a sucede, como já sabemos, o comercial da câmera multifunções TecPix. O intervalo entre essas duas sequências, isto é, ainda de acordo com Vertov (2018), a passagem entre elas, faz-nos perceber o conteúdo mesmo da montagem de *Um dia na vida*: como aqui já exposto, a equivalência de todas as mensagens na televisão. O cineasta soviético (2018) postula, como vimos, que uma obra é constituída de frases, assim como as frases são constituídas de intervalos de movimentos. Trata-se de constatar, portanto, que o intervalo que a montagem de *Um dia na vida* produz é o intervalo da cognição, do estranhamento, da interrupção. É um intervalo que ressalta a operação da montagem televisiva por meio de suas próprias contradições tonais.

Comolli comenta que “a espera, os intervalos, os percursos, idas e vindas, tempos intermediários, tempos mortos, são a extensão e a substância mesma da representação; nada mais há a ver, a ouvir, senão o envio do espetáculo a um alhures do filme” (2008, p. 191). Em *Um dia na vida*, trata-se de percebermos uma montagem que vai buscar, conscientemente e por meio de intervalos, reproduzir a linguagem televisiva de modo a expor a sua operação estética. Isto é, as formas como as imagens televisivas se apresentam e as formas como elas interagem entre si. A reflexão, e, anteriormente, a própria análise das características da TV só são possíveis, no filme, em decorrência da utilização das próprias imagens televisivas e, mais especificamente, do trabalho de montagem que prioriza uma pedagogia do intervalo.

Afinal, “alguns cineastas, dos quais Dziga Vertov foi, sem dúvida, o primeiro”, assegura Comolli, “souberam que no desejo de ver do espectador havia esse recurso secreto da cegueira – nada mais ver, de tanto ver. Ver, enfim, demais, para finalmente não mais ver. Saturar o olho para esgotá-lo, aniquilá-lo e fazê-lo renascer, talvez, inteiramente diferente do que era...” (2008, p. 141). O intervalo, então, surge como recurso de montagem capaz de fazer renascer o olhar do espectador. Olhar este anteriormente esgotado pela televisão, mídia que acostuma e condiciona a audiência a uma estética simplista, e simplista conscientemente, para que seja exigido o mínimo possível da cognição espetatorial.

Assim, depreendemos que “a montagem de Coutinho é silenciosa e convoca a inteligência do espectador” (LEANDRO, 2021, p. 13). O papel da montagem em *Um dia na vida*, concerne, portanto, à possibilidade de ponderação do espectador. Isto significa dizer que a montagem do filme viabiliza a reflexão espetatorial, na medida em que reduz o fluxo televisivo ao formato de longa-metragem, como aqui já abordado, simulando não só a linguagem televisiva propriamente dita, mas a forma de se assistir à televisão. E o intervalo, a interrupção, a espera, como procedimentos de montagem que guiam o espectador por esse universo mediado por consumo e banalidade.

4.3 Cinema: forma, pedagogia e resistência

Cabe a nós, finalmente, analisar a potência da experiência cinematográfica. A princípio, para Comolli, “a sessão de cinema oferece as condições práticas de uma aprendizagem” (2008, p. 186). O teórico do cinema francês defende que o “cine-espectador” (p. 186) mobiliza apenas dois sentidos, “renunciando provisoriamente aos outros três” (p. 186): trata-se de aceitar “certa paralisia corporal” (p. 186). Além disso, ainda segundo Comolli, cabe ao cine-espectador censurar ou, ainda, suspender completamente a sua relação com os espectadores à sua volta. Participar dessa “experiência vivida de uma enfermidade condicional significa”, portanto, “dar desejo e sentido a esse sacrifício” (COMOLLI, 2008, p. 186). Assistir a um filme, ou, primordialmente, a questão cinematográfica em si se apresenta, então, como uma experiência de “aprender a aprender” (p. 186).

Como entra, desse modo, *Um dia na vida* nessa experiência definitivamente pedagógica que é o cinema? Comolli nos oferece uma indicação quando diz que “ao mundo tornado espetáculo o cinema documentário acrescenta um *modo de usar*” (2008, p. 187, grifo do autor). Assim, “ver, no cinema, era ver que não se havia visto (bem), começar a ver de outra maneira” (COMOLLI, 2008, p. 188). No filme de Coutinho aqui estudado, a questão é, novamente, começar a ver a televisão de outra maneira. Empreendimento esse delegado ao cinema, experiência na qual aprendemos sobre os limites “daquilo que falta ao olhar e à escuta no momento mesmo de sua exaltação” (COMOLLI, 2008, p. 187). Trata-se de uma experiência lacunar, mas fundada nessa mesma incompletude fundamental: “o desmentido, a decepção, a sensação de uma incapacidade, de um limite, de um buraco dentro de nosso próprio sistema perceptivo e cognitivo são exatamente o que pode tornar o aprendizado inesquecível” (COMOLLI, 2008, p. 187).

Ao contrário do cinema, a televisão surge como um meio disperso, mas alheio à pedagogia, justamente em função de seus atributos a-históricos aqui já evocados. O meio televisivo “desempenha globalmente esse papel de catálogo das visibilidades disponíveis, isto é, de um lado, politicamente autorizadas, de outro, socialmente obrigatórias” (COMOLLI, 2008, p. 189). Se, no cinema, a questão basilar é uma experiência lacunar de aprendizado, na TV, trata-se de, antes de tudo, atender demandas – tal é princípio mercadológico ao qual a televisão responde. Mais especificamente, se os filmes documentários não buscam exatamente se abrir para o mundo, mas serem pelo mundo “atravessados, furados, transportados”

(COMOLLI, 2008, p. 170), na televisão, de maneira oposta, busca-se estruturar um circuito fechado, esteticamente alheio à realidade externa e suas dubiedades. Continua Comolli:

Contra as mídias de massa que fazem circular um princípio de reversibilidade geral e substituem nossas dúvidas por uma dúvida objetiva e generalizada, um equívoco instituído, favorecendo, na verdade, todas as revisões, o cinema se obstina em registrar o que ele produz e provoca (2008, p. 128).

Ao retomarmos a trajetória profissional de Coutinho, encontramos um episódio sintomático. No primeiro programa que dirigiu para o *Globo Repórter*, “há um plano sem cortes, de três minutos e dez segundos, no qual um nordestino fala sobre as diferentes raízes que foi obrigado a comer durante as secas por que passou” (LINS, 2012, p. 21). Coutinho julga que “um plano como esse desapareceu da televisão [...]. E o plano longo é o plano essencial, é aquele que tem o acaso, o tempo morto, que interessa muito mais do que o tempo vivo” (p. 21). Trata-se de entender, como faz o realizador brasileiro, que, na televisão, a censura prévia de um plano longo passa por questões estéticas, mas, sobretudo, ela passa por questões políticas. O tamanho dos planos precisa ser menor, o número de cortes, maior: a dinâmica da linguagem televisiva reflete a da sociedade espetacular.

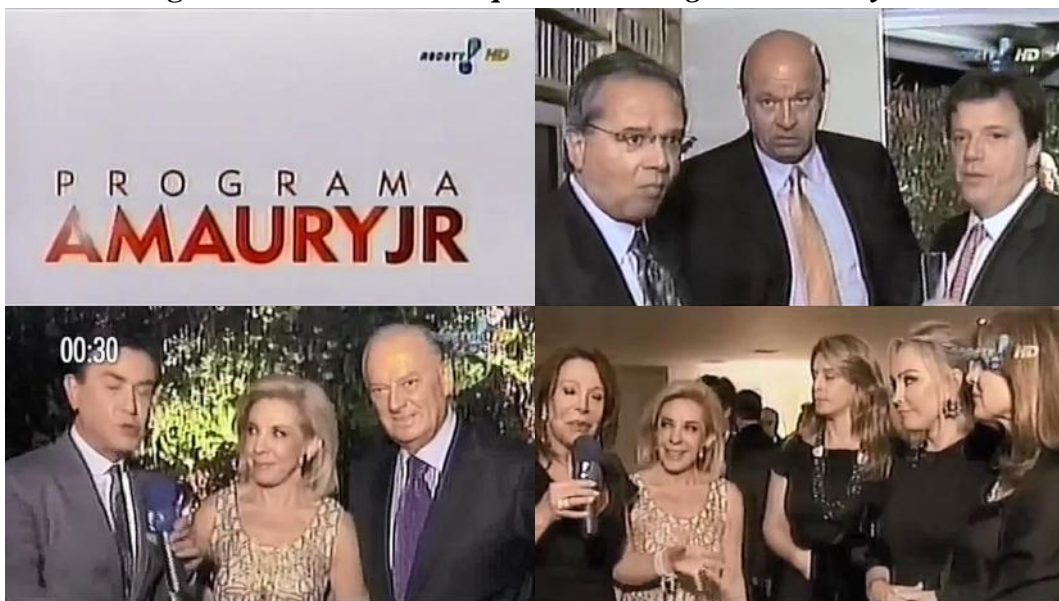
É justamente por isso que, “diante dessa crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas, tal como é veiculada (e finalmente garantida) pelo modelo ‘realista’ da telenovela, o documentário não tem outra escolha a não ser se realizar sob o risco do real” (COMOLLI, 2008, p. 169). Se já oferecemos no presente trabalho um exemplo da intrincada operação espetacular, denunciada em *Um dia na vida* – o caso do deputado estadual Wallace Souza e de seu programa, o *Canal Livre* –, podemos trazer mais um exemplo, que só poderia ter sido registrado, realmente, “sob o risco do real”. Trata-se do *Programa Amaury Jr.*, exibido às 01h27min28s de filme⁶¹. Nele, acompanhamos uma festa em “homenagem especial ao [à época] presidente do Banco Central, Henrique Meirelles” (UM DIA ..., 2010), na casa dos empresários Marcos e Bete Arbatman. Marcos, inclusive, chega a elogiar o presidente Lula, por manter Meirelles “firme no posto” (UM DIA ..., 2010).

O início do trecho é composto por flashes dos convidados da festa, acompanhados por uma faixa musical, que só é interrompida, em *fade-out*, quando o apresentador do programa, Amaury Júnior, inicia a sua fala. A questão é que, em um dos flashes da festa em homenagem a Meirelles – e, por extensão, a Lula –, no canto esquerdo do quadro, surge a figura de Paulo Guedes, Ministro da Economia do Brasil durante toda a duração do governo de Jair Messias

⁶¹ Originalmente exibido às 00h30min, como indicado no canto superior esquerdo do quadro.

Bolsonaro. Guedes, em consonância com o governo do qual fazia parte, não só discorda com virulência da gestão petista, como também se tornou conhecido pela falta de decoro público, por falas insensíveis, elitistas, machistas, contrárias à ciência e favoráveis ao rompimento institucional⁶², além de medidas voltadas às elites e aos grupos econômicos e políticos que defendia⁶³. A adição do trecho referido do *Programa Amaury Jr.* em *Um dia na vida* se mostra, com a evidente passagem do tempo, profética, mas não surpreendente.

Figura 25 – Frames da sequência do *Programa Amaury Jr.*



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

Debord comenta que as “pseudofestas vulgarizadas, paródias do diálogo e da doação” (2013, p. 106), típicas do regime do espetáculo, “incitam a uma despesa econômica excedente” e “só trazem a decepção, sempre compensada pela promessa de uma nova decepção” (p. 106). Um bom exemplo das “pseudofestas vulgarizadas”, como as que o situacionista descreve seria, evidentemente, esta, difundida no *Programa Amaury Jr.* A ascensão de Guedes é, na mesma medida, produto da sociedade espetacular. Talvez Coutinho e Berg não pudessem prever o que aconteceria com tal figura, mas é só a partir da montagem que tal conexão pode ser feita. Debord completa dizendo que “o tempo da sobrevivência moderna deve, no espetáculo, tanto mais

⁶² Informações adicionais disponíveis em: <<https://g1.globo.com/economia/noticia/2022/12/10/relembre-frases-polemicas-de-paulo-guedes-o-posto-ipuranga-de-bolsonaro-na-economia.ghtml>>. Acesso em: 06 jan. 2023.

⁶³ O banqueiro e economista Eduardo Moreira resume: “além de ter feito um mandato muito ruim, [Guedes] não foi capaz de entender o sofrimento que o país estava passando [durante a pandemia]”. Disponível em: <<https://youtu.be/U9ZshynjhmM>>. Acesso em: 06 jan. 2023.

vangloriar-se quanto menor for seu valor de uso. A realidade do tempo foi substituída pela *publicidade* do tempo” (p. 106, grifo do autor). Mais do que uma aparição de Guedes, trata-se da uma publicidade de Guedes difundida no *Programa Amaury Jr.*

Assim sendo, “nós, espectadores bombardeados por sinais em todos os sentidos, sabemos muito bem o quanto, de tanto ver, não vemos mais, e quantos dilúvios de sangue, de ouro e de excrementos é preciso juntar ao visível para que ele seja apenas percebido” (COMOLLI, 2008, p. 188). Trata-se de constatar, em *Um dia na vida* especificamente, que não foram necessários os acréscimos de “dilúvios de sangue, de ouro e de excrementos”, como diz Comolli, ironicamente, para que o visível fosse percebido. O desvio das imagens televisivas, reorganizadas sob a égide de uma montagem preeminente intervalar, à luz de Vertov (2018), é o suficiente para que notemos a realidade estética a qual estamos expostos quando diante da televisão. A experiência cinematográfica é primordial, no filme de Coutinho, porque substituí o espetáculo televisivo ininterrupto por uma amostra limitada, espacial e temporalmente, edificada a partir dos detritos do real.

Até porque, como já comentamos, embora atualmente seja inabitual a exibição de *Um dia na vida* em uma sala de cinema, o gesto crítico de Coutinho perdura. Mesmo que o realizador fosse contrário à exibição do filme sem que esta fosse feita em uma sala de cinema, a própria montagem do longa-metragem garante o seu êxito. A ponderação do pesquisador suíço Serge Margel acerca da especificidade cinematográfica corrobora tal raciocínio: “melhor que qualquer outro meio, o cinema se utiliza dos aparelhos de reprodução técnica para ‘a apresentação artística da realidade’. Ele permite transformar as experiências mecânicas em experiências líricas, os objetos fantasmas em objetos artísticos” (MARGEL, 2017, p. 43). Trata-se, em vista disso, de ratificar que o que diferencia *Um dia na vida* do fluxo televisivo é, mais do que seu predicado de recorte ou o fato de ser exibido em uma sala de cinema, a sua forma. E, se a obra conta somente com imagens de televisão em sua composição, isso significa dizer que a potência do filme de 2010 está em sua montagem.

Podemos tomar a questão da montagem sob outro enfoque: a montagem fundada na espera, nas lacunas da linguagem televisiva, acaba por reproduzir, além da própria estética televisiva, uma incompletude característica desta estética. Se a televisão busca esconder a sua montagem por meio da continuidade infinita de seu fluxo, *Um dia na vida* faz questão de escancarar essa operação. Sobre esse tipo de método de composição estética, conceitua Comolli: “longe da ‘ficção totalizante do todo’, o cinema documentário tem, portanto, a chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o

resíduo, o excluído, a parte maldita” (2008, p. 172). Aquilo que, filmado, “não é totalmente filmável” (COMOLLI, 2008, p. 177). É justamente nessa perspectiva que Coutinho afirma:

Eu tenho fascinação... [...] por tudo que é inacabado, por tudo que é impuro, por tudo que é imperfeito, que é precário. [...] Por tudo que é resíduo, por tudo que é lixo, por tudo que é detrito. [...] Eu sou apaixonado por esse tipo de coisa. Como alguém pode falar ‘eu quero a perfeição?’ [...] A vida não é senão isso (EDUARDO ..., 2013).

Parte do gesto de feitura de *Um dia na vida* se define, enfim, pela incompletude que o cerca. Não se trata só de uma montagem lacunar, mas de um projeto lacunar como um todo, em oposição ao “poder do espetáculo, tão essencialmente unitário” (DEBORD, 2013, p. 171). À época do término da montagem do filme, Coutinho chegou a questionar o resultado final: “pronto entre aspas, é filme entre aspas, tudo entre aspas” (DIAS, 2013, p. 56). A questão é que, como confirmado pelas sessões seguidas de debate, mas também pelas próprias discussões que o longa-metragem suscita – como as do presente trabalho –, é só a partir da abertura de *Um dia na vida*, em termos estruturais, que a discussão sobre a linguagem televisiva é possível. É só a partir de sua suposta dubiedade que a discussão é possível, já que, como vimos, a montagem do filme não é nada dúbida.

Nesse sentido, é sintomático que Coutinho declare, sobre o seu fazer fílmico: “eu não gosto da palavra ‘profundo’. Eu odeio. Eu espero que [o meu filme] seja bem superficial” (EDUARDO ..., 2013). Trata-se de delimitar um dispositivo, à luz do próprio Coutinho (LINS, 2012), e, nele alicerçado, trafegar pela superfície que é oferecida à filmagem. Em *Um dia na vida*, tal procedimento superficial fica ainda mais evidente, na medida em que o momento de filmagem propriamente dito se resumiu a colocar uma câmera estática gravando em frente a um aparelho televisor. Não se trata de realizar propriamente, em *Um dia na vida*, um inventário de programas violentos, religiosos ou publicitários, ou mesmo de se aprofundar em alguma dessas categorias para com elas produzir uma tese, mas de dispor dessas categorias para estruturar um resumo audiovisual da programação televisiva brasileira, primordialmente deficitário justamente por ser um resumo, um fragmento em meio ao fluxo.

Ao mesmo tempo, a superficialidade da composição fílmica não anula a complexidade temática que o seu produto final, o filme, pode desencadear. *Um dia na vida* sequer apresenta créditos finais ou “ficha técnica reivindicando a autoria do gesto” (LEANDRO, 2012, p. 9). O próprio lugar da obra em meio ao cinema é ambíguo. É só a partir de sua montagem que o filme ganha autoria, por mais que Coutinho tente, reiteradamente, desprestigiar o seu lugar como autor. Trata-se, afinal, como atesta o crítico e programador de cinema Eduardo Valente, de “um

dia qualquer na TV, segundo visto e registrado por Eduardo Coutinho” (2010). Continua Valente: “não será seu desejo de diminuir (saudavelmente) a importância de seu gesto autoral, nem a sua própria ‘comercialidade’ como produto do cinema brasileiro [...] que conseguirá diminuir isso que é o fato constitutivo deste gesto artístico”, já que, enfim, “mais do que o objeto em si, é o que constitui uma obra” (2010).

O próprio Coutinho diz que o longa-metragem “tem a ver com artes plásticas, não tem nada a ver com vídeo-arte, ao contrário. É um filme conceitual, o gesto é que é importante fazer” (DIAS, 2013, p. 60). Trata-se de entender que o gesto verdadeiramente artístico da realização se encontra no deslocamento das imagens da televisão: do eletrodoméstico ao cinema. O crítico cinematográfico Inácio Araújo comenta que “o cinema enche a TV de real. Mas então 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). Se é verdade, como já comentamos, que o documentarista “sequer comenta” as imagens televisivas que expõe, também é verdadeiro que o ato de “mostrar” em *Um dia na vida* pressupõe uma forma de mostrar. Tal é o papel de Coutinho: estruturar essa forma.

Hoje, o espectador pode ter acesso a *Um dia na vida* a partir da televisão de sua casa, circunstância à qual Coutinho se opunha, mas que, como já dissemos, em nada diminui o gesto do realizador brasileiro. Contudo, é inegável que a vontade do documentarista era que o filme fosse exibido em uma sala de cinema. O pensamento de Margel sobre a tela de cinema nos possibilita a compreensão de tal desejo: “ela constitui uma superfície de projeção em que o dispositivo técnico se tornou um procedimento de produção. A tela é a superfície em que o dispositivo opera como procedimento, quer dizer, como um meio pelo qual a realidade ganha uma representação artística” (2017, p. 43). Trata-se, com efeito, de um duplo deslocamento em *Um dia na vida*: deslocamento das imagens e do espectador. Sobre a diferença entre o espectador de cinema e o telespectador, discorre Comolli:

Quanto ao espectador de televisão, seria preciso destacar a desproporção entre a tela do aparelho, instalado em um cômodo frequentemente deixado na penumbra, senão em plena luz, e a tela de cinema, que só se acende em uma sala escura? As próprias dimensões do aparelho de TV, seu caráter de *móvel* e, ao mesmo tempo, a presença mais ou menos familiar ao seu redor dos objetos da vida cotidiana, a ausência de outros espectadores, esses *estrangeiros* com os quais compomos um público nas salas de cinema, tudo isso contribui para *desencantar* a relação televisual (2008, p. 139, grifo do autor).

Ainda de acordo com o discernimento de Comolli, “apenas o cinema, parece-me, pode, ao mesmo tempo, tensionar e torcer o mecanismo do olhar, incitar o espectador à sua própria transformação crítica, fazer cintilar o invisível como a superfície mesma do visível” (COMOLLI, 2008, p. 142). E, para Comolli, tal é a diferença elementar entre cinema e espetáculo: enquanto o último se caracteriza pelo “empilhamento sem fim de visível – com ou sem espectador” (p. 189), o primeiro se caracteriza, “desde o início”, pela “escritura do visível e do invisível na tela mental do espectador” (p. 189). Contra uma sociedade regida pelo trinômio “*informação-cultura-mercadoria*” (COMOLLI, 2008, p. 178, grifo do autor), o cinema, e ainda mais especificamente, o documentário, desenvolvem-se e resistem.

Trata-se, à vista disso, da “função ritual e conciliadora do cinema” (COMOLLI, 2008, p. 117). Isto é, ainda de acordo com Comolli, perceber que o cinema se comporta de forma a civilizar o medo do espectador – a própria produção de um filme, assim, opera como “um ritual de apaziguamento do mundo” (p. 117). Podemos entender *Um dia na vida*, pois, como um ritual de apaziguamento não só da televisão, mas do espetáculo. Uma tentativa, sob a égide de sua montagem intervalar, de restabelecimento da consciência de tempo do espectador. Mais do que isso, uma tentativa de racionalizar esteticamente a linguagem do espetáculo, para que ela possa ser, senão plenamente compreendida pelo espectador, ao menos sublinhada pela montagem e subsequente exibição do filme de Coutinho.

Afinal, como atesta Comolli, “a sociedade do espetáculo triunfa, mas uma parcela obscura do espetáculo mina o espetáculo generalizado. Chamemos essa parte de ‘a parte da arte’ (2008, p. 178). A essa parte, ainda segundo o teórico francês, cabe representar “a estranheza do mundo, sua opacidade, sua radical alteridade, em resumo, tudo o que a ficção à nossa volta nos esconde escrupulosamente” (p. 178). É correto que depreendamos, portanto, que *Um dia na vida* pertence à “parte da arte”. O jornalista e crítico cinematográfico Luiz Zanin atesta, acerca do impacto que o documentário causou à época de sua exibição: “Coutinho conseguiu esse efeito simplesmente deslocando um objeto do seu lugar usual – exatamente da mesma maneira de Duchamps ao colocar um mictório numa exposição de arte” (2010). Nessa continuação, sobre o papel da arte, discorre Chklovski:

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o dever do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte* (1976, p. 45, grifo do autor).

O desvio empreendido pela montagem de Coutinho e Berg age, logo, sobre e para o presente. Trata-se de, à luz de Chklovski (1976), singularizar a televisão, para que o espectador a perceba. Tal correlação entre arte e o tempo presente acompanha o entendimento de Debord, segundo o qual “a ideia de eternidade é a mais grosseira que um homem pode conceber a propósito de seus atos” (1989, p. 10, tradução nossa)⁶⁴. As imagens desviadas funcionam “como um ponto de encontro, um mero pretexto para se criar situações e por isso não devem ser feitas para durar” (LEANDRO, 2012, p. 14). O debate que *Um dia na vida* gera incide sobre a atualidade, sobre uma sociedade eminentemente espetacular, e sobre suas formas de dissimular a realidade – com a anuência consciente dos telespectadores.

Araújo julga que a televisão “é imagem da não imagem. Ruído encobrindo as coisas. Coisas disfarçadas de coisas. Parece que ninguém na TV tem o cabelo com que nasceu. Todos são pintados. A imagem da TV não mostra isso” (2010). Por outro lado, para o crítico, “a [imagem] do cinema, [mostra] sim. Tudo é falso” (2010). Tal é o gesto presente, de forma latente, em *Um dia na vida*. O filme aciona um princípio cinematográfico que Comolli intitula “saber participar da armadilha” (2008, p. 193): no cinema, quando “tomamos consciência do engodo” (COMOLLI, 2008, p. 193), acabamos por garantir esse mesmo engodo, agora em forma de fruição. A consciência, ainda de acordo com o teórico francês, “recoloca [o engodo] em movimento” (p. 193). Se na televisão, o engodo é um mecanismo de manipulação e alienação do espectador, no cinema, pelo contrário, o engodo é o próprio mecanismo que o define e que torna a experiência espectral possível.

O cinema, “de modo mais potente que os outros espetáculos da ilusão” (COMOLLI, 2008, p. 194), permite ao espectador jogar, ao mesmo tempo, “a carta da crença e a da dúvida, fazê-las se intercalarem, dar-lhes incessantemente novo impulso” (p. 194). Ainda em concordância com Comolli, a figura do espectador tomado pela “armadilha” cinematográfica quer, em parte, “um reflexo que obedeça ao mundo” (p. 194), que o apazigue, e quer, também, “uma representação que possa substituir esse mundo para encantá-lo ou conjurar seus perigos” (p. 194). *Um dia na vida* obedece mais à primeira vontade espectral, na medida em que reproduz as imagens televisivas, respeitando-as, todavia, o filme repele essas mesmas imagens, apoiado na montagem crítica de Coutinho e Berg – respondendo também, assim, à segunda vontade. Trata-se, por isso, de uma obra cinematográfica estruturalmente elementar.

Entre as muitas questões levantadas pela existência do filme, a maior justificativa para que permaneça vivo nas discussões acadêmicas e epistemológicas do cinema é a

⁶⁴ No original, “l’idée d’éternité est la plus grossière qu’un homme puisse concevoir propos de ses actes”.

própria razão pela qual ele foi feito, que é explicitada logo no início. *Um dia na vida* é, em si, um trabalho de pesquisa. Uma amostragem que deve ser guardada como registro de um olhar atento sobre o cotidiano. Um olhar cultural e subjetivo que estabelece uma perspectiva e um panorama sobre a vivência audiovisual brasileira. Portanto, ele deve ser lido e revisitado sempre que possível como tal (PENNA, 2019, p. 12).

Tal é o gesto e a potência de *Um dia na vida*, como descrito por Penna. Benjamin diz que “na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua autoalienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem” (1987, p. 196). Podemos concluir, então, que a televisão é o ápice de tal autoalienação. O movimento que Coutinho empreende em *Um dia na vida* é, por consequência, o de articular o “olho do pintor”, como definido por Bresson (2014, p. 102), isto é, o de articular “um tiro que desloca o real. Em seguida, o pintor remonta e o organiza nesse mesmo olho, segundo seu gosto, seus métodos, seu ideal de beleza” (p. 102). O pintor, em suma, “cria olhando” (BRESSION, 2014, p. 102), tal qual o telespectador.

Finalmente, podemos retomar a fala de Coutinho em um debate após a exibição de *Um dia na vida*, em 2011, no qual afirmou: “o cinema tende a acabar, mas vai continuar, espero eu, [em] salas de cinema, onde, como nas catacumbas, um diretor vai lançar um filme de arte e pelo menos cinco mil pessoas vão ver...” (DIAS, 2013, p. 63). Mesmo que Coutinho tanto valorizasse o espaço físico do cinema, hoje *Um dia na vida* se encontra disponível na internet, em uma ironia na qual são desafiados os mesmos preceitos que fundamentaram a produção do filme. Infração de direitos autorais e de imagem de um longa-metragem que já os infringia, originalmente. Ao mesmo tempo, estrutura-se um acesso democratizado à obra, contexto impensável à época de seu lançamento. Trata-se de concluir que, enfim, enquanto houver cinema, haverá resistência à sociedade do espetáculo.

5 CONCLUSÃO

Na presente monografia, buscamos desenvolver uma análise possível da montagem de *Um dia na vida*. Possível, na medida em que fizemos escolhas de abordagem que privilegiavam não só a montagem propriamente dita, mas o gesto de montagem de Coutinho e Berg. Isto é, não só analisamos tecnicamente a montagem, como ela foi realizada, esteticamente, mas também analisamos o que significa esse desvio de imagens empreendido pelo filme, o deslocamento da televisão para o cinema.

Deslocamento, de certa forma, também na carreira de Coutinho, como pudemos ver. Um documentarista que se habituou, no decorrer de sua filmografia, a dispor das entrevistas, da voz das pessoas, como principal componente fílmico, mas que se utiliza em *Um dia na vida* de um dispositivo outro. Porém, como vimos, trata-se de uma mudança de dispositivo, mas não de visão de cinema: como no restante da obra do cineasta, trata-se também, nesse filme, de se aproximar do outro: aqui, o telespectador.

Vimos que a televisão aberta brasileira é uma mídia hegemônica, haja vista sua presença massiva nos domicílios do país e o tempo que os telespectadores passam diante dela diariamente. Ao mesmo tempo, em relação às emissoras, trata-se de concessões públicas, o que escancara o primeiro debate que *Um dia na vida* suscita: o fato de que o conteúdo difundido na TV responde, idealmente, ao interesse público. Debate também trazido pelo próprio Coutinho, em debates após a exibição de seu filme.

Por outro lado, também referente às imagens televisivas, encontramos a questão do plágio. Questão tão cara a Coutinho, em particular, mas também ao artista, no geral: a de poder se apropriar do material alheio. Ainda mais *Um dia na vida*, onde a fonte do material utilizado são concessões públicas. Assim, atestamos que o longa-metragem em muito acrescenta tanto ao debate sobre as concessões públicas – e, portanto, sobre a qualidade do que é nelas veiculado – quanto ao debate sobre o plágio. Isso porque, ao registrar a programação da TV, a obra transforma o fluxo televisivo em um pequeno arquivo dessa mídia.

Arquivo este que explicita a linguagem televisiva como uma corrente esteticamente coerente com o seu projeto, marcado definitivamente pela lógica do consumo. Mais do que isso, uma linguagem tautológica, na qual cada mensagem difundida aponta para a próxima, em um ciclo virtualmente infinito. Trata-se de uma linguagem descolada da realidade, em termos de representação, e descolada conscientemente: o objeto da televisão é ela própria, este é o seu projeto. O lugar do telespectador, então, é definido pela TV como o lugar do consumidor de

imagens.

E, entre essas as imagens, que Coutinho divide em categorias, algumas se destacam pela sua reincidência e alinhamento com o projeto de consumo televisivo. A primeira delas é a das imagens violentas: tanto a violência de gênero, que explora a figura feminina e o seu corpo, quanto a violência explícita, que dispõe a violência de modo patente. Como vimos, tais imagens convergem repetidamente, na medida em que indicam o mesmo processo de descolamento do real e de banalização do mórbido.

Outra categoria é a das imagens religiosas, proeminentemente compostas por programas de pregação evangélica. Essas imagens se enquadram em um panorama análogo ao das imagens publicitárias: seus detentores pagam pelo espaço que ocupam na grade de horário das emissoras, o que gera, constantemente, controvérsia jurídica. As pregações se fundamentam na fidelização do espectador, de modo a, novamente, torná-lo um consumidor.

Por último, em termos do conteúdo, encontramos a publicidade. Essência e auge da linguagem televisiva, a publicidade é, estruturalmente, uma síntese da estética televisiva. Essência porque, economicamente, a continuidade da TV não é possível sem ela. Auge porque aglutina todos os outros tipos de programação, isto é, todas as categorias televisivas possíveis, sob a égide do consumo. A publicidade acaba por, finalmente, igualar-se à informação, sustentando o traço a-histórico da estética televisiva.

Esse traço a-histórico se confirma ao avaliarmos, como fizemos, uma conjuntura social mais ampla, abrangendo o estado atual do capitalismo, uma conjuntura na qual a televisão ocupa um lugar privilegiado de difusão estética dos ideais da sociedade. São ideais voltados à alienação do espectador, mais precisamente, a alienação da consciência temporal do espectador. Daí resulta a importância do desvio de imagens para reestabelecer a consciência de tempo desse mesmo espectador, por meio da montagem.

Ao abordarmos a forma de *Um dia na vida*, debruçamo-nos sobre sua montagem, isto é, a forma como o filme rearranja a programação televisiva de modo a simular essa mesma programação. Essa reapropriação com fins críticos só é possível porque é edificada uma montagem da espera, uma montagem que reproduz a estética televisiva, mas, simultaneamente, produz uma interrupção do fluxo da TV. Transformado em longa-metragem, tal fluxo sublinha seus preceitos: continuidade, banalidade e equiparação de todas as mensagens veiculadas.

Afinal, em *Um dia na vida*, o que está em jogo é a própria temporalidade cinematográfica. A partir da experiência cinematográfica, eminentemente pedagógica em sua articulação entre forma e conteúdo, real e representação, o filme estabelece um obstáculo ao

domínio do espetáculo. Trata-se de uma experiência que propõe o reestabelecimento da consciência espectral, uma reconciliação entre espectador e realidade. A partir da linguagem televisiva e sua lógica, trata-se de podermos ver, finalmente, o horror a que somos expostos.

A questão é que atribuímos ao cinema, e, mais especificamente, a *Um dia na vida*, tal valor pedagógico, não apesar de suas incompletudes e evidentes recortes. Atribuímos por causa desses fatores, que são o que diferenciam a obra de Coutinho da produção hegemônica. Produção espetacular, demasiadamente didática e unitária, que propõe domesticar o mundo quando está, na verdade, produzindo-o. O que o realizador brasileiro faz com *Um dia na vida*, então, é colocar o espectador no centro do debate, como agente definitivo na sociedade atual, terminantemente mediada por imagens.

Concluimos o presente trabalho ressaltando o seu caráter de recorte, na medida em que tanto a televisão quanto o cinema são campos fecundos, que inspiram um debate necessário. Mais do que isso, *Um dia na vida* suscita a discussão de modo heterogêneo justamente pelo seu caráter aberto, como aqui descrito, isto é, uma completa ausência de comentário. Aqui, o foco se deu na articulação entre forma e conteúdo, na televisão e no cinema, como exposta no filme, de maneira a esclarecer a operação estética da montagem.

Consideramos que *Um dia na vida* abre um campo de pesquisa amplo, que poderá abranger os estudos sobre o modo como as concessões públicas são cedidas no Brasil, e como essas concessões são utilizadas; a jurisdição acerca do plágio e, sob a ótica de uma discussão sobre arte e autoria, o valor propriamente artístico do plágio e, ainda mais especificamente, do desvio de imagens; paralelos entre *Um dia na vida* e o restante da produção de Coutinho; a diferença de comportamento espectral diante do aparelho televisor e de uma tela de cinema.

Além disso, no que se refere à programação televisiva brasileira, podemos indicar alguns caminhos de pesquisa possíveis. Afinal, como foi dito, existem valores perenes na produção espetacular, mas há também transformações importantes no campo do audiovisual, como a entrada de novos formatos de vídeo e o uso cada vez mais consolidado do aparelho celular. Nesse aspecto, há uma interseção com possíveis estudos sobre a forma audiovisual, com transformação cada vez mais acelerada.

Por fim, fica evidente a profusão de debates que *Um dia na vida* pode provocar, ressaltando o seu valor entre o documentário brasileiro. De filme anônimo na 34ª Mostra Internacional de São Paulo, o longa-metragem passa a ser um arquivo significativo da teledifusão aberta brasileira, bem como da consciência espectral do país. Trata-se de uma obra com premissa e produção simples, mas cuja discussão gerada é numerosa em sua

diversidade. O recorte, enfim, colocando-se como valor audiovisual imprescindível.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACESSO à internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal 2021. **IBGE**, 2022. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101963>>. Acesso em: 17 out. 2022.

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

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 5. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. **Tela total: mito-ironias do virtual e da imagem**. 5. ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

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

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

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.

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

BOURDIEU, Pierre (Coord.). **A miséria do mundo**. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

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

BRASIL. Lei nº 8.987, de 13 de fevereiro de 1995. Dispõe sobre o regime de concessão e permissão da prestação de serviços públicos previsto no art. 175 da Constituição Federal, e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF, 193 fev. 1995.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRENEZ, Nicole; CHODOROV, Pip. Cartografia do *Found Footage*. **LAICA-USP**, São Paulo, n. 5, p. 1-11, 2014.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2014.

CABRA marcado para morrer. Direção de Eduardo Coutinho. Eduardo Coutinho Produções Cinematográficas: Brasil, 1984. 1 DVD (119min.).

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**, 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. **SBT**, São Paulo, 2002. Disponível em: <<https://youtu.be/VhKPsqQnM2U>>. Acesso em: 04 dez. 2022.

COUTINHO, Eduardo. Eduardo Coutinho no Sangue Latino. [Entrevista concedida a] Eric Nepomuceno. **Canal Brasil**, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<https://youtu.be/P74JT7jMURg>>. Acesso em: 23 out. 2022.

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

DEBORD, Guy. Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale. **Inter**, Quebec, n. 44, p. 1-11, 1989. Disponível em: <<https://www.erudit.org/en/journals/inter/1900-v1-n1-inter1102296/46876ac.pdf>>. Acesso em: 03 jan. 2023.

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.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018.

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

DIAS, Julia Santos Rodrigues. **A representação da mulher na televisão brasileira: uma análise a partir do filme “Um dia na vida” de Eduardo Coutinho**. 87p. Monografia (Graduação em Comunicação Social, habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

EDUARDO Coutinho, 7 de outubro. Direção de Carlos Nader. Já Filmes: Brasil, 2013. YouTube (71min.). Disponível em: <<https://youtu.be/UOsEWc29vxc>>. Acesso em: 24 out. 2022.

FELTRIN, Ricardo. RedeTV! é campeã de venda de horário a igrejas; SBT ainda resiste. **F5**, 2011. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/televisao/948635-redetv-e-campea-de-venda-de-horario-a-igrejas-sbt-ainda-resiste.shtml>>. Acesso em: 06 nov. 2022.

GOMES, Luiz Flávio; ALMEIDA, Débora de Souza de. **Populismo penal midiático**: caso mensalão, mídia disruptiva e direito penal crítico. São Paulo: Editora Saraiva, 2013.

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

INSIDE Video 2022: Novos horizontes e descobertas. **Kantar IBOPE Media**, 2022. Disponível em: <<https://www.kantaribopemedia.com/inside-video-2022-download/>>. Acesso em: 02 nov. 2022.

JAGUARIBE, Beatriz. **O Choque do Real**: Estética, Mídia e Cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LA SOCIÉTÉ du spectacle. Direção de Guy Debord. Simar Films: França, 1973. YouTube (88min.). Disponível em: <<https://youtu.be/5kcqtJNCMIIs>>. Acesso em: 29 set. 2022.

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.

MARGEL, Serge. **Arqueologias do fantasma**: técnica, cinema, etnografia, arquivo. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

PADIGLIONE, Cristina. TV linear ainda supera, de longe, o consumo sob demanda, mesmo entre conectados a outras telas. **Telepadi**, 2020. Disponível em: <<https://telepadi.folha.uol.com.br/tv-linear-ainda-supera-de-longe-o-consumo-sob-demanda-mesmo-entre-conectados-a-outras-telas/>>. Acesso em: 01 nov. 2022.

PENNA, Juliana Martinatti. **“Um Dia na Vida”**: material gravado como filme para pesquisas futuras. 113 p. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

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

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**: e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

STYCER, Mauricio. Horário de igrejas é igual a publicidade e três canais burlam lei, diz MPF. **Splash UOL**, 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.

THEODORICO, imperador do sertão. Direção de Eduardo Coutinho. Central Globo de Jornalismo: Brasil, 1978. YouTube (50min.). Disponível em: <<https://youtu.be/e9O0jn84Asw>>. Acesso em: 23 out. 2022.

TV Aberta no Brasil: aspectos econômicos e estruturais. **ANCINE**, 2015. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/televisao/arquivos/tv-aberta-no-brasil-aspectos-economicos-e-estruturais.pdf>>. Acesso em: 06 nov. 2022.

UM DIA na vida. Direção de Eduardo Coutinho. Vídeo Filmes: Brasil, 2010. YouTube (94min.). Disponível em: <<https://youtu.be/j9vYJ74JGzg>>. Acesso em: 10 mar. 2022.

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

VERTOV, Dziga. NÓS. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema** (antologia). Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**: a Opacidade e a Transparência. 11. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021.

ZANIN, Luiz. O ready-made de Eduardo Coutinho. **Estadão**, 2010. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/o-ready-made-de-eduardo-coutinho/>>. Acesso em: 04 jan. 2023.