

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

JULIANA MARTINATTI PENNA

**"Um Dia na Vida": material gravado como filme
para pesquisas futuras**

São Paulo

2019

JULIANA MARTINATTI PENNA

**"Um Dia na Vida": material gravado como filme para
pesquisas futuras**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo.

Área de concentração: Poéticas e Técnicas.

Orientador: Prof. Dr. Atílio José Avancini.

São Paulo

2019

Nome: PENNA, Juliana Martinatti.

Título: "Um Dia na Vida": material gravado como filme para pesquisas futuras.

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Atílio José Avancini, que em anos de convivência, muito me ensinou, contribuindo para o meu crescimento intelectual e sendo imprescindível para a minha vida acadêmica.

Aos meus familiares e amigos, pelo apoio incondicional durante a realização deste trabalho e pela crença inabalável de que ele um dia seria concluído.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

À Escola de Comunicações e Artes, em especial o Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, por construir e disponibilizar o programa de pós-graduação do qual faço parte e por me acolher no seu corpo discente.

Resumo

O filme *Um Dia na Vida*, de Eduardo Coutinho (1933-2014), exibido em sessão única na Mostra de Cinema de São Paulo de 2010, é uma colagem de trechos de comerciais e programas de televisão aberta gravados pelo cineasta em um único dia (1 de outubro de 2009) e editados de forma a apresentar um resumo da produção de sentidos recebida pelo telespectador brasileiro.

A sobreposição dos recortes da programação televisiva, marcada pela transição intensa e rápida de um tipo de conteúdo a outro, ao ser exibida em um cinema, ambiente designado às produções cinematográficas, torna o filme *Um Dia na Vida* uma demonstração empírica e tátil das diferenças profundas de formatação entre TV e cinema, que persistem até hoje, mesmo em um contexto de hibridização entre cinema e televisão.

O objetivo é identificar e analisar a produção (conteúdo, montagem e edição), circulação e a recepção de sentidos de *Um Dia na Vida* de Eduardo Coutinho. A dissertação pretende analisar a iconografia e iconologia de trechos selecionados, que poderão revelar construções de sentido possíveis; e situar o filme como obra essencial no estudo sobre as diferenças de formato entre cinema e televisão, não somente referentes ao período em que o filme foi realizado (2010), mas também aplicáveis ao conteúdo televisivo produzido desde sua origem. Pretende-se, também, explorar os limiares estéticos e técnicos entre conteúdos produzidos para televisão e cinema, a fim de contribuir para a discussão e pesquisa sobre as diferenças entre as duas mídias.

Palavras-chave: televisão; cinema; Eduardo Coutinho; *Um Dia na Vida*; hibridização; montagem.

Abstract

Eduardo Coutinho's *A Day in the Life* (Um Dia na Vida), screened on a single session at the 2010 São Paulo Film Festival, is a collage of excerpts of commercials and open television programs recorded by the filmmaker in a single day (October 1, 2009). It was edited to present a summary of the average television content which is received by the Brazilian viewer.

The overlap of television clips, marked by the intense and rapid transition from one type of content to another, when shown in a movie theatre, an environment designed to exhibit film productions, turns the experience into an empirical and tactile demonstration of the profound differences of format between television and film. Those differences persist even in a context of hybridization between both medias.

The objective is to identify and analyze the production (selection, montage and editing), circulation and reception of meanings of Eduardo Coutinho's *A Day in the Life*. The dissertation intends to analyze the iconography and iconology of selected passages, which may reveal possible constructions of meaning; and situate the film as an essential work in the study of the format differences between film and television, not only referring to the period in which the film was made (2010), but also applicable to television content produced since its beginning. Also, explore the aesthetics and technical thresholds between content produced for television and cinema, in order to contribute to the discussion and research on the differences between the two media.

Keywords: television; film; Eduardo Coutinho; *A Day in Life*; hybridization; montage.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. UM DIA NA VIDA: PRIMEIRAS REFLEXÕES	15
1.1 Televisão: uma inspiração circunstancial	15
1.2 O filme e o autor	18
1.3 Primeiras impressões	19
1.4 Debates auráticos	24
1.5 Recepção crítica	27
1.6 Found Footage: uma classificação possível	30
1.7 Eduardo Coutinho: O Mestre Ignorante	34
1.8 Montagem	36
1.8.1 Montagem narrativa	38
1.8.2 Montagem discursiva	39
1.8.3 Teoria Brechtiana	41
1.8.4 Montagem de correspondência	44
2. “COISA”? DESCRIÇÃO, ANÁLISE CULTURAL E INTERPRETAÇÃO	47
2.1 Metodologia	48
2.2 Um Dia na Vida: uma descrição pré-iconográfica	49
2.3 O consensual e o intrínseco: uma análise iconológica	59
2.3.1 Narrativas contadas no telejornalismo	59
2.3.2 A catástrofe no mundo	65
2.3.3 "Este programa mudará a sua vida"	67
2.3.4 O feminino refletido na tela	70
2.3.5 Formas e desejos refletidos	72
2.4 Síntese	73
2.5 A quem interessa tanta mediocridade?	74
3. PARA ALÉM DA CAVERNA ESCURA	77
3.1 Situação de Cinema	78
3.2 Tatilidade	80
3.3 Arte do movimento	83
3.4 Falso híbrido	86
3.5 Deslocamento midiático como gesto artístico	88
3.5.1 Harun Farocki	88
3.5.2 Antoni Muntadas	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
ANEXO: IMAGENS	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107

Introdução

“A televisão grita”. Esta afirmação, apesar de eu mesma não recordar, é de minha autoria. Foi proferida logo após a sessão das 21h no cinema do Conjunto Nacional, no dia 1º de novembro de 2010. O filme exibido era *Um Dia na Vida*, dirigido por Eduardo Coutinho, e foi uma das sessões mais antecipadas da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. Além do renome do diretor, o grande atrativo do filme havia sido exatamente o desconhecimento geral sobre o que seria e do que tratava. Tanto, que ficou apelidado de “filme misterioso de Eduardo Coutinho”.

Apesar de minha autoria, no entanto, quem se lembra de ter ouvido esta frase foi a interlocutora para quem eu estava me dirigindo na hora. Encontrei-a muitos anos depois, em uma reunião de amigos. Eu já estava matriculada no Mestrado fazia um tempo, me aproximando de concluir a etapa de qualificação. Não nos víamos desde a época aproximada em que aquela sessão ocorreu, por isso ela nem teria como saber do que se tratava minha pesquisa à época. Assim que eu contei sobre a minha dissertação, ela tratou logo de me lembrar daquele nosso encontro – que eu vergonhosamente havia me esquecido quase por completo.

Ela foi gentil o suficiente para descrevê-lo para mim. Segundo ela, eu havia acabado de sair da sessão e a encontrei do lado de fora. Ainda meio atordoada, não conseguia articular uma opinião definitiva sobre o filme. A única coisa que eu saberia afirmar não seria nada além de uma mera descrição resumida. Havia sido 94 minutos, sem narração ou (quase nenhuma) explicação, de trechos de programas da televisão aberta exibidos originalmente no dia 1º de outubro de 2009 – naquela época, quase exatamente um ano depois. Após essa experiência, o que fui capaz de concluir é que “a televisão grita”.

A presença deste relato amistoso, nada acadêmico e puramente pessoal logo de início, embora abra espaço para subjetivismos, me parece incontornável. Isso porque o que pretende-se nesta dissertação, além de postular sobre o papel cultural e epistemológico de *Um Dia na Vida*, será executar uma análise e uma descrição minuciosa sobre o mesmo. Serão várias páginas sobre uma obra cinematográfica que, à primeira vista, não seria percebida, nem pelo mais benevolente, como divertida. E me parece razoável a indagação, como retorno

de um possível leitor em potencial, sobre a razão pela qual me estendo sobre um filme cuja experiência nem me foi agradável a princípio.

E a resposta para esta pergunta tem a ver, eu acredito, com a razão pela qual a amiga mencionada é capaz de lembrar daquele encontro e eu não. Ou seja, além de um interesse acadêmico e analítico, a motivação para esta pesquisa tem uma natureza intrinsecamente pessoal. A experiência daquela sessão do dia 1º de novembro de 2010 foi uma das mais transformadoras que já vivi em uma sala de cinema. E a tentativa de justificar, sistematizar e colocar no papel as razões dessa sensação foi o que, ultimamente, levou à existência deste texto que você, leitor, tem em mãos.

Como parte desta tentativa, uma das justificativas que internalizei pela qual este filme me impactou remete à minha própria infância – que foi passada, em grande medida, em frente à televisão. Se fosse preciso um cálculo, eu diria à princípio umas 4 horas diárias, pelo menos. Independente da qualidade do conteúdo que testemunhei, boa ou ruim, jamais me passou pela cabeça suas linguagens e mecanismos. Naquela época, tudo confundia-se em meio à noção de "arte em movimento", dentro da qual eu incluía o cinema e o vídeo – porém, como formas de manifestação “superiores” desta arte, em detrimento da televisão.

Foram anos à frente de um turbilhão de imagens, não muito diferentes das que Coutinho selecionou em sua montagem final. Uma miríade de piadas, mensagens, vieses, entrelinhas que eu não fui e nem seria capaz de interpretar à época. Quando saí da adolescência, a minha relação com a televisão – principalmente a TV aberta – tornou-se cada vez mais rarefeita. Quando entrei na graduação em Jornalismo na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), o veículo passou de elemento da minha rotina para alvo de críticas contundentes – muitas vezes com requintes de condescendência. Seja na faculdade ou em outros ambientes de apuro intelectual sofisticado – em teoria, pelo menos –, a desafeição ao conteúdo produzido na televisão não era uma questão, mas sim uma prerrogativa.

Esta crítica, no entanto, raramente era tratada com a profundidade e o cuidado que merecia. Sempre resumiu e limitou-se ao âmbito da "popularização" do conteúdo. Ou seja, era caracterizado como um conteúdo que recorria a fórmulas de fácil identificação, melodramáticas e sentimentais. E mesmo no telejornalismo, conhecido por assinalar episódios sensacionalistas e maniqueísmo excessivo.

De fato, a veracidade dessas críticas é facilmente observável em poucas horas de programação habitual. São manifestações flagrantes e evidentes das idiossincrasias mais comuns do entretenimento, que qualquer análise superficial é capaz de demonstrar. São poucas as pesquisas acadêmicas que se aventuram além dessa postura confortável e elitista de observador das idiossincrasias da televisão. *Um Dia na Vida*, como é previsível, também evidencia esse aspecto caricato do seu conteúdo – o que não foi, devido ao meu contato extensivo prévio, uma surpresa para mim.

Eu jamais poderia imaginar, no entanto, que seria justamente em uma sala de cinema – ágora sagrada da sétima arte –, que eu iria finalmente presenciar a articulação e materialização dessa crítica de maneira tão explícita. Mais do que isso, eu nunca imaginaria que, mesmo depois de muitos anos ouvindo críticas ao veículo e muitos anos passados em frente a ele, sua mensagem mais importante e mais central havia me escapado. Foi quando eu a entendi, finalmente, que fui capaz de proferi-la: "a televisão grita". O restante, veio a partir daí.

Apesar de meu interesse pela sétima arte ser muito anterior à minha entrada no curso de Jornalismo, a primeira vez que fui compelida a investigar mais sobre a obra de Eduardo Coutinho foi graças à Profa. Dra. Rosana Soares, do Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA-USP, durante a disciplina de graduação “Ciências da Linguagem”, no segundo semestre de 2009. Na ocasião, a professora indicou a leitura do artigo de Fernando Frochtengarten, mestre e doutor em Psicologia Social, pelo Instituto de Psicologia da USP, “A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho”, e propôs a relação com o filme dirigido por Eduardo Coutinho, *Edifício Master*.

No texto, que consiste justamente em um depoimento conferido por Coutinho ao autor, o diretor descreve e objetiva seu método de realizar documentários, explicando a razão por trás do seu estilo de filmar e de conversar com os personagens. Ao estabelecer a relação entre o estilo descrito no artigo e o filme proposto na disciplina, a importância da cinematografia do diretor se tornava mais concreta e esclarecida para mim e, acredito, para todos os outros discentes da disciplina. E ficava evidente também o quanto era revolucionária

sua proposta em oposição aos documentários tradicionais, realizados nas décadas de 1960 e 70, exatamente por escancarar

O caráter de discurso que os documentários “sociológicos” se esforçavam por ocultar. Sobretudo porque seus filmes não falam de fora, mas de dentro da relação do cineasta com os personagens que retrata. É desfeita a distância entre sujeito e objeto do conhecimento que legitimava o saber dos primeiros documentários e que ainda impregna o espírito de parte da produção do gênero (FROCHTENGARTEN, 2009).

A partir desse momento, as menções a Eduardo Coutinho só ficaram cada vez mais frequentes ao longo da graduação – ou talvez seria meu interesse crescente que me fizesse prestar cada vez mais atenção a elas –, fazendo com que eu me sentisse impelida a aumentar o repertório sobre Coutinho e adquirisse mais conhecimento sobre sua filmografia.

Este foi um dos motivos que me levou à sessão já citada, durante a 34ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em 2010. E como muitos dos presentes, tenho certeza, não sei se fui capaz de reagir à altura do que aquela sessão estava propondo. Não seria leviano dizer que presenciar a primeira e única exibição pública de *Um Dia na Vida* foi no mínimo *sui generis*. E de certa maneira, a experiência de assistir ao filme é tão importante quanto a descrição do filme em si.

Sendo o filme uma colagem de trechos produzidos para televisão, exibido em uma sala de cinema escura, quase lotada, em uma tela provavelmente 20 vezes maior do que a adequada para exibir aquele tipo de conteúdo, *Um Dia na Vida* poderia muito bem ter sido um filme de horror, que desperta uma reação próxima aos do tipo *gore*. Ou então um filme de comédia ao estilo *slapstick*, que provoca erupções de risada desproporcionais. Ou seja, algo muito distante do que eu havia lido ou visto previamente sobre Eduardo Coutinho e, portanto, do que eu ou qualquer outra pessoa presente naquela sessão poderia estar esperando ao decidir assistir ao filme. Em suma, uma reação que juntou surpresa, estarrecimento, aversão, além de uma sensação de fracasso imensa de minha parte (no alto dos meus 20 anos) simplesmente por não ser capaz de configurar um mínimo entendimento do que eu estava assistindo.

É, portanto, lógico afirmar que este filme nada tinha a ver com o método, referido no texto de Frochtengarten, ou com *Edifício Master*, visto na aula da Profa. Rosana Soares, ou mesmo com nenhum dos outros filmes de Eduardo Coutinho a que estávamos familiarizados anteriormente. *Um Dia na Vida* é uma obra de tal singularidade dentro de sua filmografia,

que nem mesmo o próprio diretor se diz capaz de defini-la, sendo possivelmente uma das maiores singularidades já produzidas no cinema brasileiro.

O que significa assistir a uma série de trechos de programas de televisão, aparentemente sem conexão mútua, exibidos em sequência cronológica? Aparentemente, uma multitude de reações, porém poucos esclarecimentos e poucas definições. Essa foi a repercussão ocasionada pela primeira sessão pública de *Um Dia na Vida*. Considerando que nem o diretor foi capaz de defini-la, os críticos tampouco foram bem sucedidos. O impacto, no entanto, era inegável. Durante a sessão escutou-se desde as mais altas gargalhadas, até reclamações audíveis e suspiros de insatisfação e impaciência.

O filme não teve a longevidade no circuito para que esta reação se propagasse. E nem poderia ter tido, já que a captação e a exibição da maioria das imagens era clandestina e jamais poderia ser passada no circuito comercial. Por isso, é importante que nesta dissertação a obra seja retomada e analisada em busca de desvendar a multitude de interpretações que ela possa oferecer e que, infelizmente, não estão acessíveis ao público geral (COUTINHO, 2012).

Dentre as interpretações possíveis, e uma das mais difundidas entre os poucos críticos que testemunharam a primeira sessão de *Um Dia na Vida* é a de que se trata, essencialmente, de uma crítica à televisão e ao seu conteúdo. Esta, no entanto, é uma conclusão que o diretor fazia questão de refutar. Apontar o filme como um ataque, pura e simplesmente, ao conteúdo televisivo poderia também ser interpretado como um juízo do próprio público que o assiste – o que Coutinho rejeitava veementemente.

Ao mesmo tempo, a exploração do conteúdo da TV aberta, da maneira como é exacerbada no filme, torna impossível não realizar uma releitura crítica do que é visto. O próprio diretor assume algumas observações que podem ser feitas sobre a televisão brasileira a partir das imagens do filme. Essa dicotomia entre uma primeira análise *versus* o que é dito (ou não dito) pelo diretor também impõe uma condição inusitada ao analisar as interpretações possíveis para esta obra.

Além disso, o próprio filme enquanto iniciativa de deslocar a mídia televisiva para uma exibição em uma sala de cinema tradicional impõe questões que também não devem, em

nenhuma hipótese, serem desconsideradas nas análises. Para além de estabelecer uma revisitação deste conteúdo televisivo e, conseqüentemente, um deslocamento histórico (que se amplia a cada ano que passa), o filme transporta sua dimensão crítica também ao campo formal também. O quanto da força da experiência de assistir ao filme não se deve, justamente, a esse deslocamento espacial e temporal?

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 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.

O objetivo desta pesquisa de mestrado, pertencente ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP, linha de pesquisa Poéticas e Técnicas, com bolsa de fomento CAPES, é analisar os processos de produção (conteúdo, montagem e edição), circulação e a recepção de sentidos de *Um Dia na Vida* de Eduardo Coutinho. Além disso, colocá-lo como objeto de estudo para investigar as suas potencialidades de discussão como obra audiovisual. Para isso, o primeiro esforço realizado ao longo dos dois primeiros capítulos desta dissertação foi desenvolver uma descrição minuciosa e abrangente da obra.

Inicialmente, busca-se identificar e analisar os procedimentos de produção (captação, montagem e edição), circulação e exibição do filme. No primeiro capítulo, narra-se o processo de construção do filme desde sua inspiração até sua execução, baseada em relatos do diretor e da equipe, que estão disponíveis em vídeo na internet. A experiência de assistir ao filme é, depois, descrita, tendo como base o testemunho de presenciar a primeira sessão na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. Uma análise da repercussão jornalística do filme, embora limitada, também está presente.

Além disso, é realizada uma contextualização da obra e estabelecidas possíveis classificações por meio da observação do uso de técnicas de *remix* e compilação de imagens, cada vez mais frequentes nas últimas décadas. A pesquisa baseou-se nas obras de Jay Leyda

(1994), William Wees (1993) e na pesquisa de Marcos Leandro Kurtinaitis Fernandes “*Found footage* em tempo de remix: cinema de apropriação e montagem como metacrítica cultural e sua ocorrência no Brasil” (2013).

As técnicas de montagem e de construção de significado do filme são descritas também no capítulo inicial, tendo como base a análise de características de diferentes correntes estéticas que podem ser observadas. Para isso, foi usado como referencial teórico a conceituação de Vincent Amiel (“Tipos de Montagem”, 1997) e definições explicitadas por Sergei Eisenstein (2002) em “A Forma do Filme”.

No segundo capítulo aprofunda-se o processo descritivo dedicado ao filme, analisando a presença de possíveis símbolos e conceitos estabelecidos socialmente, a fim de determinar possíveis linhas interpretativas e de construção de significado. Foi utilizado o método concebido por Erwin Panofsky, em o “Significado nas Artes Visuais” (2016), de análise cultural. Para isso, desenvolveu-se uma descrição pré-iconográfica e a seleção de trechos-chave da obra, por conterem símbolos recorrentes ou por serem representativos de uma parte significativa do conteúdo. Em seguida, foi realizada uma análise iconológica seguida de uma síntese interpretativa.

É importante ressaltar que todo o processo de descrição realizado desde o primeiro capítulo também encontra referencial teórico na obra de Panofsky e é essencial para o processo analítico construído no segundo capítulo. Além de Panofsky, o conceito de *habitus*, assim como descrito por Pierre Bourdieu (2001), também é referencial teórico.

No terceiro capítulo, a pesquisa se volta ao deslocamento midiático que o filme oferece e as outras camadas de sentido que ela imprime. Para análise deste “gesto artístico”, como descreveu Consuelo Lins (2010), recorri às obras de Arlindo Machado “A Televisão levada a sério” (2000) e “Pré-cinemas e Pós-cinemas” (2002), assim como à noção de tatilidade, que foi trabalhada tanto por Muniz Sodré (2006) quanto Edmond Couchot (2003).

São poucos os produtos audiovisuais, sem remeter a uma análise qualitativa, que são capazes de nos fazer questionar e refletir sobre o fluxo de imagens que recebemos diariamente, e que a cada dia fica ainda mais intenso. *Um Dia na Vida* o faz de maneira contundente, mais ainda porque não oferece uma narrativa didática e textual para acompanhar sua narrativa de

imagens. Isso confere uma proximidade e uma tatilidade à obra que torna a experiência do espectador mais próxima de uma vivência empírica.

Além de situar *Um Dia na Vida* como obra essencial no estudo sobre a diferenças de formato entre cinema e televisão, esta pesquisa pretende explorar os limiares estéticos e técnicos entre conteúdos produzidos para televisão e cinema, a fim de contribuir para a discussão e pesquisa sobre as diferenças entre as duas mídias.

Essa riqueza em relação ao seu formato e sua proposta original também é traduzida em uma miríade de mensagens possíveis – inclusive, na noção de que não há mensagem alguma possível sem uma explicação textual posterior. Uma que permeia a investigação de todas elas é a constatação de que, antes de tudo, trata-se, em si, de um olhar, uma perspectiva específica sobre a televisão brasileira. Uma perspectiva que parte de um lugar social e cultural do diretor e de sua equipe. Portanto, que partiu de um processo criativo e autoral, mesmo que não contivesse um discurso deliberado de início. A direção para qual a interpretação do espectador vai apontar depende, primeiramente, do lugar em que ele se situa – tanto socialmente, como frente a qual dispositivo ele pretende assistir a esse filme.

Boa leitura!

1. *Um Dia na Vida*: primeiras reflexões

1.1 Televisão: uma inspiração circunstancial

O filme *Um Dia na Vida*, dirigido por Eduardo Coutinho, teve sua primeira exibição aberta ao público na 34ª Mostra de Cinema de São Paulo, em 2010, no atual CineArte do Conjunto Nacional, em São Paulo.

Produzido no ano anterior, o filme consiste em uma colagem de conteúdos produzidos para a televisão aberta brasileira, gravados durante o dia 1º de outubro de 2009, quinta-feira, pelo cineasta e por uma equipe de produtores. De acordo com depoimentos conferidos pelo diretor em exibições posteriores do filme, a equipe se reuniu às seis e meia da manhã do dia estipulado em um estúdio no Rio de Janeiro, na qual eram transmitidas simultaneamente, em nove monitores, as programações normais de todas as emissoras da TV aberta, com exceção feita à TV Cultura, cujo material não foi coletado por dificuldades técnicas (COUTINHO, 2012).

De acordo com a preferência do diretor e dos membros da equipe de produção, em um monitor principal, a equipe *zapeava* as programações "no corte", como Eduardo Coutinho descreve, determinando qual emissora seria gravada naquele momento do dia. Isso determinou que nenhum programa gravado coincidissem seu horário de transmissão com outro. O custo de produção foi de aproximadamente R\$20.000,00 (COUTINHO, 2012).

O intuito original que desencadeou a produção desta obra foi o desejo inicial de Eduardo Coutinho, logo em seguida compartilhado com João Moreira Salles (produtor de grande parte dos documentários realizados por ele a partir dos anos 2000), de desenvolver uma obra reflexiva sobre a questão autoral dentro do panorama da cultura brasileira. Portanto, seria uma produção que questionaria a ideia de originalidade absoluta de uma obra, seja ela literária ou fílmica, já que em todas haveria fatalmente, segundo Coutinho, alguma referência a algum trabalho anterior de outro autor. O próprio *frame* inicial deste filme declara: "material gravado como pesquisa para um filme futuro" (COUTINHO, 2010). Filme este que nunca seria realizado. É neste sentido, "material gravado como pesquisa para um filme futuro", que é pensado o título desta dissertação de mestrado – "*Um Dia na Vida*: material gravado como filme para pesquisas futuras".

O filme que de fato foi finalizado consiste em uma colagem abrangente e frenética de trechos produzidos para a televisão brasileira, de maneira a apresentar um resumo da

programação recebida pelo telespectador brasileiro em um dia comum. São 96 minutos de amostragem do que foi exibido na televisão brasileira naquele dia, incluindo conteúdo jornalístico, dramático (telenovelas, em sua maioria), propagandístico, publicitário e de pregação religiosa. Para a inclusão na versão final do filme, além do já citado respeito pela ordem cronológica de apresentação na programação do dia, o material precisava ter sido originalmente produzido para televisão – o que excluía a transmissão de filmes.

A primeira exibição do filme durante a 34ª Mostra de Cinema de São Paulo em 2010 foi a única de caráter oficial. O diretor jamais obteve os direitos de imagem das emissoras detentoras dos trechos utilizados, o que fez com que o filme nunca atingisse os circuitos comerciais de exibição. Portanto, sua circulação restringiu-se a amostragens em ambientes acadêmicos, como a que ocorreu no Cinusp na Universidade de São Paulo (USP) em 2012.

A recepção da única exibição de caráter oficial de *Um Dia na Vida*, em 2010, foi marcada por uma reação extremamente inusitada do público. Deve-se dizer, compatível à situação na qual o filme se coloca. Primeiramente, por estar na programação de evento prestigiado e de público massivo, em uma sessão considerada nobre, em um dos locais sede. Além disso, sob a alcunha do diretor Eduardo Coutinho, ele atrai inevitavelmente um público grande, porém restrito a uma considerada elite intelectual da cidade, familiarizada com seu trabalho e com acesso a notícias e análises sobre a importância delas. Ou seja, um número mais do que suficiente de pessoas para lotar a sessão, porém longe de ser representativo do espectador brasileiro.

Este mesmo público, obrigado a assistir cenas da televisão sem contexto ou relação aparente uma com a outra durante cerca de uma hora e meia, muitas vezes teria considerado vários dos programas cujos trechos foram exibidos como "grosseiros" e de "má qualidade". Tal afirmação, mesmo oriunda de uma generalização, confirma-se ao observar a reação de quem estava presente na sala. Ao mesmo tempo em que algumas pessoas saíram ao meio do filme e reclamações eram audíveis durante os trechos mais chocantes, em várias passagens ouviam-se risadas estrondosas e até mesmo exageradas. Foi como se a própria reação do público ao conteúdo mostrado, em ambos os casos, aumentasse proporcionalmente ao tamanho da tela. No entanto, estando em qualquer um dos dois grupos, ou mesmo para quem resistiu em silêncio até o fim a experiência, uma sensação em comum mencionada entre todos foi a de profundo incômodo e desgosto.

A superexposição de conteúdo pelo aumento da tela em relação à TV normal, evidenciou outras características da espectralidade relacionadas à televisão que são restritas em uma sala de cinema. A principal é a física, ao se tratar de um lugar em que, tradicionalmente, não é possível deslocar-se livremente sem incomodar o restante do público. Outra característica inerente do modo de assistir à televisão, que é suprimida em uma sala de cinema, é o *zapping* (MUANIS, 2013, p. 8), ou seja, a possibilidade de mudar de canal livremente, sem obrigatoriamente precisar esperar um programa acabar.

Outra restrição imposta pelo cinema ao conteúdo televisivo visto em *Um Dia na Vida* é temporal. Como todo filme, a duração é um elemento importante, já que não existe como prolongar demasiadamente a permanência do espectador na sala de cinema. O filme, portanto, reúne cerca de 19 horas e meia de conteúdo televisivo em aproximadamente 96 minutos. Isso contando somente a duração do dia em questão, ao qual o título do filme se refere. Faltaria totalizar ainda as horas de conteúdo produzidas por todas as emissoras somadas.

Essa observação nos remete ao fato de que, para o desenvolvimento do filme, houve necessariamente um processo de seleção e edição de conteúdo, que de forma alguma carece de intenção.

Tentei que fosse o menos ideológico possível. É claro que existe uma intenção, que é até dramática. [...] As coisas não têm montagem interna, até porque o corte de televisão é sempre perfeito pois tem mais de uma câmera. Era essencial obedecer isso (COUTINHO, 2012).

Apesar de referenciar seus critérios e restrições em relação à montagem, esta é uma ferramenta que também permitiu ao diretor, para além das regras estabelecidas, trabalhar o conteúdo televisivo de forma a construir sua narrativa. No filme, a maneira como transita entre os conteúdos apresentados confere uma hierarquia aos programas selecionados e à programação da televisão aberta em geral que, em circunstâncias normais, talvez não procedesse.

A exibição da programação televisiva em ambiente tradicionalmente voltado a transmitir produções cinematográficas também foi uma escolha consciente do autor do filme, que implicou em uma série de inadequações propositais e que, portanto, fazia parte da construção da mensagem que o filme desejava transmitir.

Eu fiz isso para ser útil para alguma coisa que provocasse alguma discussão. [...] Alguns vão tirar alguma ideia, ou de uma coisa que possam fazer, entende? A ideia era fazer numa sala de cinema aquilo que não é destinado a uma sala e cujo canal é

único, você não pode mudar, entende? Essa era a restrição a que eu me submeti e ver o que acontecia (COUTINHO, 2012).

Tendo sido uma escolha consciente do autor do filme, pode-se inferir uma série de inadequações propositais que, portanto, fazia parte da construção da mensagem que o filme desejava transmitir. As imagens, que no filme são desprovidas de apelo, não foram selecionadas para proporcionar desejo ou prazer; portanto, é possível afirmar que o diretor as despe de seu valor e propósito original. Assim, ele evidencia seu caráter de espetáculo, porém despido de sua única mensagem: "o que aparece é bom, o que é bom aparece" (DEBORD, 2003, p. 17).

1.2 O filme e o autor

Além desses tópicos, um dos fatores que conferiram um caráter extraordinário à primeira exibição deste filme é o fato de que *Um Dia na Vida* destoa drasticamente do restante da filmografia de Eduardo Coutinho. Tendo como obras mais notórias *Um Cabra Marcado para Morrer* (1964-1984), *Edifício Master* (2002) e *Jogo de Cena* (2006), é possível afirmar que o método e a estética tradicionais do diretor não giram em torno exclusivamente das narrativas da imagem, mas principalmente de conversas, ou seja, de narrativas textuais.

O estilo que levou a grande maioria de seus filmes a serem conhecidos e apreciados por teóricos e críticos consiste na filmagem de uma série de depoimentos de pessoas anônimas, normalmente humildes, contados ao diretor em frente às câmeras. Muitas vezes essas conversas sofrem pouca ou nenhuma edição, sendo mostradas quase na íntegra. É o fator humano que importa, a maneira como o depoente se comporta no encontro com a câmera e essa interferência na forma como se desenvolve a narrativa (FROCHTENGARTEN, 2009, p. 126).

Esse método colocou Eduardo Coutinho entre os documentaristas mais importantes deste século, entre outros motivos, por desfazer o mito da neutralidade dos documentários e a separação entre o diretor e os personagens, imprimindo transformações no campo estético e epistemológico do cinema.

No caso de *Um Dia na Vida*, a ausência de letreiros, subtítulos e qualquer outro elemento textual alheio ao material coletado promove, de certo modo, um silêncio imagético, no qual imagens não se resumem nem se resolvem apenas na linguagem verbal ou textual (BUCCI, 2014, p. 154).

Diferente de todas as suas obras por divergir do método que o tornou reconhecido, o diretor sentia-se obrigado a estar presente em todas as exibições do filme, nas quais ele se dispunha a um debate com os espectadores. Segundo ele, sem a sua presença no local, "o filme não faria sentido" (COUTINHO, 2012).

Ou seja, primeiramente, o diretor reconhece que o filme é basicamente uma narrativa imagética e precisa, em teoria, de uma explicação extra-filmica. Além disso, ele demonstra sua tendência pela narrativa textual ao afirmar que as imagens, reunidas e ordenadas por ele, não são capazes de construir o sentido da obra por si mesma. Sua descrença na autossuficiência das imagens deste filme em particular mostra-se compatível com o estilo do resto de sua filmografia, que é textual.

No entanto, ao mesmo tempo em que identifica-se com a narrativa textual, não é possível observar uma linearidade narrativa explícita em seus filmes mais notórios. Em uma narrativa imagética que se constrói por mosaicos (FLUSSER, 1985, p. 28), a justaposição de diálogos em seus filmes mais notórios também ocorre muitas vezes sem conexão aparente, cheia de intervalos. Em *Edifício Master*, por exemplo o único ponto de encontro entre os diversos personagens é o ambiente que dá nome ao filme. Seus depoimentos estão dispostos sem cortes intercalando-os entre si, de modo que não é estabelecida uma continuidade narrativa. O filme é um mosaico de diálogos. Neste sentido, é possível traçar um paralelo entre a filmografia de Coutinho e as narrativas imagéticas – e, conseqüentemente, *Um Dia na Vida*.

1.3 Primeiras impressões

As luzes se apagam e em uma das sessões mais cheias da Mostra de Cinema de São Paulo, ouve-se e enxerga-se poucos burburinhos e luzes de celulares. A atenção que prendia a todos ao mais esperado filme do evento, em uma de suas salas mais nobres e com seu público mais assíduo e persistente, é interrompida não pela imagem na tela, mas pelo som de um zumbido intermitente e agudo. Daqueles que o aparelho televisivo solta quando não há sinal de transmissão.

No minuto seguinte, o título do filme aparece escrito junto a uma explicação do que seria o filme que estaríamos prestes a ver: "material gravado como pesquisa para um filme futuro". Em seguida um relato de caráter processual: "durante 19 horas seguidas, da manhã do dia 1o de outubro de 2009, à madrugada do dia 2, no Rio de Janeiro, foram gravados

alternadamente programas e comerciais das seguintes emissoras: Bandeirantes, CNT, Globo, MTV, Record, RedeTV, SBT e TV Brasil”. Esta seria a única “auto-explicação” concedida aos espectadores sobre o material de 92 minutos que viria a seguir.

O zumbido acaba e a suposta “transmissão” começa. Há uma narrativa prosaica e simples, que intenta ensinar palavras em inglês ao espectador. Os diálogos são mundanos, porém claramente ensaiados com propósito claro de servir ao objetivo da teleaula. A montagem e os gráficos que ilustram as expressões aprendidas são simples e recordam uma estética dos anos 1990.

Após alguns minutos acompanhando a conversa simulada dos personagens da teleaula, a cena é cortada, sem a menor cerimônia, para publicidades, trechos de desenhos animados norte-americanos, propagandas do governo. Esses são os primeiros 5 minutos de filme. De modo geral, a estética das imagens nos transmite uma sensação de familiaridade com as imagens, de como a montagem conduz os processos visuais e da maneira clara e afrontosa com que as mensagens são transmitidas.

No entanto, a mesma familiaridade coexiste com um incômodo latente em mim e na maioria dos presentes na sessão. Mesmo que todos ali estivéssemos submetidos diariamente àquela mesma estética, com os mesmos enquadramentos e, por ora, exageros; na escuridão, assistindo a uma tela pelo menos 20 vezes maior do que uma televisão comum, a imagem parecia não só transmitir, como também gritar sua mensagem o tempo inteiro. Na sala de cinema, de repente, nos demos conta de que a televisão grita para nós o tempo todo.

A partir dos primeiros minutos de filme, o incômodo ganha novas proporções. O desenho animado norte-americano, Tom e Jerry, narra um episódio mundano em que o gato (Tom) se apaixona por uma gata, ao ponto de ter sua cabeça remodelada em forma de burro. Ao final, ela o troca por um outro gato mais escuro, que usa óculos e fuma um charuto. As reações do espectador, assim como a tela, soam 20 vezes mais exageradas do que o normal, sendo que trechos como este arrancaram risadas retumbantes da plateia.

O conteúdo supostamente infantil não termina por aí, já que logo em seguida vemos uma publicidade dedicada a vender bonecas (provavelmente devido à proximidade do dia das crianças). A atriz principal deste segmento é Máisa Silva, apresentadora mirim, possivelmente um dos símbolos do uso da imagem infantil na televisão. O trecho seguinte também é de uma peça publicitária voltada a crianças, divulgando a venda de uma boneca

que simula as necessidades fisiológicas de um bebê verdadeiro. A atriz desse comercial também é uma menina branca, de aproximadamente 9 anos.

Em seguida, o letreiro marca ao canto da tela um horário: sete horas e treze minutos da manhã. É a única demarcação que denuncia a presença de algo próximo a um roteiro ou mesmo uma conexão entre os trechos que aparecem. E será assim até o término do filme. Neste momento, a notória apresentadora Ana Maria Braga aparece na tela tocando uma guitarra de plástico (do jogo *Guitar Hero*) ao som de *rock*.

A introdução deste segmento marca a presença cada vez mais predominante de mulheres dentre os trechos selecionados, o que nos leva a acreditar que esta também é uma tendência presente nas transmissões rotineiras das emissoras de TV aberta. Os assuntos mais comentados também parecem ter um viés do que é considerado relativos ao público feminino. Saúde e estética corporal feminina, por exemplo, são tópicos abordados, principalmente durante o segmento do filme cujos trechos são provenientes da programação matutina. Ao que vemos na tela, esta tendência se confirma, inclusive, na programação infantil.

No programa seguinte, que também carrega a denominação de "feminino", denominados "Dia-Dia", começa pela mesma tendência. As apresentadoras acompanham uma especialista, que explica como diferentes tipos sanguíneos atribuem características físicas e até mesmo psicológicas às pessoas. A plateia ri novamente, como se a reportagem, feita para ser levada a sério, fosse uma grande encenação. A sensação de familiaridade persiste.

O tom muda drasticamente, mas dessa vez não devido ao corte do filme, mas dentro do próprio programa. A atmosfera trivial e os sorrisos se fecham. A apresentadora chama uma matéria perguntando até onde vai a criatividade dos bandidos, dando início ao segmento de *hard news* do programa. O clima de tensão é instaurado pela música, feita para estabelecer o tom do relato o que está por vir, que aparentemente deverá ser angustiante. A notícia é que presos utilizam bexigas d'água para contrabandear drogas para dentro do cárcere.

Por fim, o programa se desloca novamente para a temática colocada como "feminina". Dessa vez, Dr. Ray, famoso cirurgião plástico, é entrevistado por uma repórter do programa. Ela simula uma intromissão no apartamento do cirurgião, que é filmado "sendo surpreendido" ao recebê-la dentro do apartamento. Ouvimos mais risadas.

Entre cifras e corpos esculturais em tela, feitos para serem cobiçados pelo público feminino, a jornalista e o doutor transcorrem sobre a lista de procedimentos cirúrgicos

capazes de deixar uma mulher mais atraente. A partir do fim deste segmento, o filme acusa já ser 10 horas da manhã na programação normal de televisão.

Durante o resto da manhã e à tarde, os trechos intercalam-se entre o denominado "feminino" e a apreensão de "bandidos" no noticiário. Seja um ou outro, tudo ocorre de maneira gráfica e explícita. A narrativa é construída com referências objetivas e nada sutis. Na publicidade da cinta emagrecedora, vemos uma mulher de meia idade se despindo, a repórter aponta para suas "gordurinhas" enquanto a câmera dá um *close*. No programa "Balanço Geral", da Record, com o apresentador e (na época) deputado estadual do Rio de Janeiro Wagner Montes (que assemelha-se ao estilo do apresentador José Luiz Datena), são mostradas na íntegra as imagens de um homem que agride violentamente sua namorada no meio da rua e narradas com detalhe e de maneira exasperada. No "Jornal Hoje", da Globo, a apresentadora Sandra Annenberg introduz a matéria de um crime hediondo cometido contra um bebê com o comentário "até onde vai a covardia dos bandidos". A matéria é finalizada dizendo que o mesmo "bandido" continua foragido.

Após introduzir outra matéria sobre o julgamento dos "dois dos bandidos mais perigosos de São Paulo", a mesma apresentadora vira-se para a câmera e indaga ao espectador "vamos relaxar agora?" e introduz o segmento sobre a semana de moda de Milão, em que modelos magérrimas atravessam a passarela de um lado a outro.

O terceiro elemento que permeia a linha temporal do filme, e que intensifica-se durante o período da tarde, é conteúdo de cunho religioso especialmente produzido por Igrejas Evangélicas. Durante a transmissão de trechos de cultos, em que pastores discursam veementemente ao microfone, sempre de pé e às vezes circulando, ocorriam risadas do público. No entanto, dessa vez são risadas com um tom ameno, irônico, de reconhecimento. Como se as anedotas de redenção, exageradamente expostas na tela de 10 metros, se tornassem de algum modo mais apelativas do que elas deveriam ser sob os olhares do público da Mostra de Cinema.

Algumas propagandas religiosas recorrem ao sentimentalismo mais flagrante. No entanto, muitas começam de maneira insuspeita. Como o depoimento de um jovem em frente à tela, declarando o quanto o mundo é um lugar violento como um "oceano" cheio de mal, mas que é possível "navegarmos" por ele como um submarino fechado, sem se deixar afetar pelo que está ao redor. Em seguida, vemos o número da conta bancária da igreja para a qual deveriam ser destinadas as bem-vindas contribuições.

Intercalando notícias de violência, conteúdo denominado “feminino” e propagandas religiosas, o filme avança pela tarde do dia 1o de outubro de 2009. Aproximadamente às quinze horas, chega a seu clímax, no quadro “Espelho Espelho Meu” do programa da Márcia. No quadro, é mostrada a transformação de Solange, dona-de-casa, que se considera "a mulher mais feia do mundo". Quando a produção do programa chega em sua casa e anuncia que ela é escolhida para passar pelo processo de *makeover*, ela se emociona. Alguns minutos depois, em que são narrados os procedimentos cirúrgicos estéticos aos quais Solange é submetida, há finalmente o momento da revelação no auditório do programa, que apresenta uma mulher bem diferente da anterior e com uma semelhança inegável com a apresentadora Márcia, que a elogia veementemente. A superfície lisa e pálida do espelho, que reflete o novo visual de Solange, é a metáfora da tela televisiva.

Entretanto, as risadas da plateia no cinema vão ficando cada vez mais esparsas à medida que o filme avança. O cansaço começa a invadir os olhos, o fluxo de imagens brilhantes indo de um programa a outro, condensando horas e horas de programação à nossa frente começa a se tornar um espetáculo frenético e de difícil legibilidade. O barulho é intermitente e perturbador. A familiaridade das imagens não consegue disfarçar algo profundamente incômodo naquela experiência.

Atingido o horário nobre da programação, por volta das dezoito horas, os informes jornalísticos assumem um tom mais moderado, se comparado à agressividade dos jornais vespertinos. As pautas voltam-se ao cenário político e internacional. Como a escolha do Rio de Janeiro como cidade-sede das Olimpíadas de 2016, efetuada naquele dia.

Às 20h15, de acordo com o que nos sinaliza a legenda, começa o "Jornal Nacional", da Globo. O tom sóbrio destaca-se em relação a outros noticiários exibidos. Uma das matérias é sobre a prisão do ex-deputado estadual do estado do Amazonas, Wallace Souza, que também é apresentador de um programa de caráter noticioso ao estilo Datena e semelhante ao de Wagner Montes de minutos antes. Segundo a matéria, ele assassinava pessoas para promover seu próprio programa de TV. Na mesma matéria, a apresentadora do Jornal Nacional cita seu argumento de defesa, no qual ele utiliza uma frase bíblica: "quem nunca cometeu um pecado que atire a primeira pedra".

A exibição de trechos de programas de ficção torna-se mais presentes neste ponto do filme. A maioria são telenovelas, provenientes de diversos horários, principalmente em momentos que abusam de arquétipos sociais e valores culturais para conferir uma

significação narrativa mais direta, ou mesmo atrás do riso fácil. Como é o caso da novela das 21h da Globo, “Viver a Vida” que faz de um personagem homossexual estereotipado o centro e a origem do humor da cena apresentada.

Quando a legenda de *Um Dia na Vida* nos informa que já passamos da meia-noite, o público já passou há muito do seu limite de conforto e propósito ao permanecer na sala de cinema. Muitas pessoas à essa altura já haviam deixado suas cadeiras e desistido de ficar até o final. Quem permaneceu até o fim, dificilmente ficaria se não fosse um longa de Eduardo Coutinho.

De madrugada, volta o tom mais ameno e frívolo, com um programa exclusivamente dedicado a cobrir celebridades, o “Programa do Amaury Jr.”. Neste dia, a matéria selecionada trata de uma festa em homenagem a Henrique Meirelles, com um público extremamente elitizado e que o elogia sem reservas.

Ao fim, a programação televisiva naquela sessão de cinema se encerra com o programa da Record, “Fala que Eu Te Escuto”. O pastor, sentado em uma mesa, sério, propõe que o espectador deixe um copo d’água sobre seu aparelho televisor para que ele o abençoe. O filme termina com a imagem fixa do copo d’água enquadrado no centro da tela – o encerramento, de fato, é a verdadeira benção para todos os presentes naquela longa e extenuante sessão de cinema.

1.4 Debates auráticos

Quando a primeira exibição deste filme acabou e a luz se acendeu, foi com alívio que vimos Eduardo Coutinho ao fim da sessão – como estaria diligentemente em todas as suas exibições posteriores, enquanto esteve vivo – para responder a perguntas, explicar o processo de produção e fazer suas observações sobre o que ele acredita ter afirmado sobre a televisão aberta brasileira.

Durante esses debates, em que ao mesmo tempo assumia uma posição receptiva à voz do público, ele muitas vezes rechaçou as teorias que poderiam ser mais facilmente associadas ao filme. De seu jeito despojado e sem meias palavras, que para muitos poderia soar como impaciente. Como, por exemplo, a de que pretendia criticar a televisão brasileira na obra.

“A TV não é um horror” é uma das declarações que o diretor repetiu diversas vezes em depoimentos conferidos após as exibições do filme (COUTINHO, 2012). E de fato, não era realmente a intenção inicial da produção audiovisual demonstrar tal afirmação e sim, uma

reunião de citações com o objetivo de questionar a ideia de originalidade pura em um filme futuro, como já descrito anteriormente. Afinal, o único elemento textual alheio ao material a ser coletado se remete exatamente a explicar isso. Mas principalmente, em seu discurso, o diretor utiliza esta afirmação para se dissociar da ideia de que a obra é uma crítica ao público que assiste à TV. Ou seja, um estereótipo, cuja autoria é atribuída à intelectualidade brasileira, de que "a televisão é um lixo, [então] o povo que gosta disso é um lixo" (COUTINHO, 2012).

De fato, atribuições de baixa qualidade conferidas à programação aberta são sustentadas em diversas pesquisas relacionadas à economia e ao mercado televisivo brasileiro. Desde a década de 1990, com o fenômeno da globalização, tais pesquisadores identificaram o fenômeno de segmentação da TV brasileira, com o advento da TV por assinatura e a disponibilização de conteúdos internacionais; acompanhado da massificação da programação, principalmente na TV aberta (BOLÁNOS, 2004, p. 30). Isso ocorre pois ao passo em que os chamados canais pagos são acessíveis somente ao público das classes sociais mais altas, separando-os do consumidor médio brasileiro, as emissoras da rede aberta, para compensar esta perda de audiência, optam por uma programação de apelo maior e mais geral, o que certos pesquisadores definem como "popularização" do conteúdo:

Apresentando o sexo de forma apelativa, no formato de jogos, retroagindo a fórmulas melodramáticas de mais fácil assimilação, nas telenovelas, e exibindo informações que tocam com proximidade as emoções, nos espaços jornalísticos (BRITTOS, 1999, p. 13).

Mesmo baseando-se no discurso de que o filme não seria um ataque à popularização da TV ou um julgamento qualitativo sobre sua programação, Eduardo Coutinho ignora a menção de possíveis críticas que podem ser interpretadas a partir da experiência do filme sobre a televisão brasileira.

Pelas palavras do diretor, aquilo que, em sua opinião, a obra assemelha-se mais a um painel de amostras, do que realmente em uma obra conclusiva. Mais do que culpabilizar o aparelho ou tentar desvendar seu papel na manutenção da estrutura social brasileira, o filme funciona como um painel de amostragem de conteúdo que pode ser apontado como um reflexo cultural de nossa sociedade, elucidando elementos que comprovam o papel da mesma "como vértice das relações sociais inseridas na lógica do capital e na dissolução do tempo" (BUCCI, 2014, p. 153).

São três observações principais que existem no filme, segundo o diretor aponta. A primeira e a que lhe pareceu mais latente dentre todo o conteúdo captado é referente ao papel designado à mulher, principal objeto de consumo, mas também a principal consumidora da programação em seu horário comercial. Por isso, uma das principais teses corroboradas pela narrativa do filme é a de que grande parte do conteúdo é dirigido ao público feminino, mais especificamente donas de casa ou mulheres que não trabalham fora. Isso é evidenciado pelo aumento da produção de conteúdo convencionalmente definido como feminino observado durante as décadas de 1970 e 1980, e exemplificado na expansão das telenovelas como principal conteúdo dramático e ficcional (HAMBURGUER, 2007, p. 155).

Ou seja, ao observar e destacar a seleção de trechos relacionados ao tratamento dado à mulher pela televisão brasileira, Eduardo Coutinho defende a ideia de que esta obedece e reflete os padrões de relação de gênero da sociedade atual e os reproduz. Ou seja, de que "as imagens projetam sentidos sobre nós porque elas são modelos para o nosso comportamento" (FLUSSER, 2008, p. 60).

A segunda principal observação destacada pelo diretor refere-se ao sentimentalismo e sensação de apaziguamento da presença massiva de pregação religiosa na programação de TV aberta brasileira. Mais especificamente à presença de grupos evangélicos em posse de emissoras de televisão, muitas vezes grupos poderosos com influência em mais de uma delas, inclusive, acompanhadas de respaldo político e de grandes corporações econômicas.

A participação das igrejas na produção e transmissão de conteúdo televisivo é expressiva desde a época da ditadura militar, já que ambos alinhavam-se ideologicamente (FONTELES, 2007, p. 2) em um contexto de censura e moralismo intenso. As concessões eram dadas àqueles que serviam ou apoiavam o governo.

Durante o período que estamos considerando, ocorre uma formidável expansão, em nível de produção, de distribuição e de consumo da cultura; é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa (ORTIZ, 2001, p. 121).

A terceira observação feita pelo diretor sobre a televisão refere-se a seu aspecto auto-referencial. Ou seja, grande parte do conteúdo transmitido pela TV é voltado para falar dela mesma, de outros itens de sua programação, às vezes da mesma emissora, porém não sempre. Em resumo, seria o espetáculo sobre o próprio espetáculo. "O que é bom aparece, e o que aparece é bom" (DEBORD, 1997, p. 17).

De fato, durante o programa “A Tarde é Sua”, da RedeTV, no minuto 38'10" temos um segmento dedicado exclusivamente a comentar sobre uma novela de outra emissora (Rede Globo), no qual a apresentadora Sônia Abrão discute os possíveis destinos de seus personagens fictícios. Em suma, um conteúdo que tem a si mesmo como base. Ou ainda, desafia a própria concepção usual de realidade concreta dentro do universo da imagem e da televisão.

A realidade objetual de uma imagem material desaparece. Não existe mais imagem-fonte. A imagem de vídeo não existe no espaço, mas apenas no tempo. É uma pura síntese de tempo em nosso mecanismo receptivo. [...] Hipertrofia do ver e do tocar, por parte de um sistema de representação tecnológica que carece cruelmente de ambos, por ter dado as costas ao Real (DUBOIS, 2004, p. 61).

Para o espectador, a televisão é a realidade e o que não está na tela não está no mundo. O público não apenas assiste às imagens, como também elas respondem de volta. "As imagens passam a ser nossos interlocutores, os parceiros na solidão a qual nos condenaram." (FLUSSER, 2008, p. 60)

Além dessas três observações, o que o debate e a exibição do filme revelam sobre essa experiência como um todo é que a obra se trata de uma percepção sobre a mídia e a forma como é produzido conteúdo no Brasil. A perspectiva, como o próprio diretor esclarece, não é muito diversa do público que assistiu à sua primeira exibição e daqueles que teriam a oportunidade de assisti-lo em sessões clandestinas futuras. Ao que tudo indica, portanto, uma perspectiva restrita, elitizada e intelectualizada.

1.5 Recepção crítica

Apesar do esforço de Eduardo Coutinho para dissociar-se da imagem de crítico da TV brasileira, a recepção jornalística da obra – por mais limitada que tenha sido – interpretou-a exatamente como um ataque à “popularização” e aos exageros da programação. Como foi o caso de Christian Costa, da revista Cine Festivals.

Ficam evidentes os excessos na exploração ambígua da violência e demais assuntos frívolos ou ultrajantes, quase sempre trazidos ao público por figuras grotescas (e paradoxalmente carismáticas) (COSTA, 2013).

É importante ressaltar que, como o direito pelas imagens exibidas no filme jamais foi concedido pelas emissoras – como já era esperado –, qualquer outra exibição pública que viria a seguir tornou-se ilegal e clandestina. Isso significa que o filme recebeu uma atenção bastante limitada das mídias convencionais e foram relativamente poucas as críticas

publicadas em jornais e blogs. Ou seja, o material de análise ainda é muito restrito, assim como é o público que teve a oportunidade de testemunhar a obra.

No entanto, os poucos jornalistas e críticos que, de fato, assistiram ao filme obtiveram algumas interpretações similares, com algumas divergências. Em todos os casos, atribuiu-se ao filme um forte aspecto metacrítico, principalmente ao produto que é consumido pelo espectador da TV aberta brasileira. Um exemplo, é o do crítico Inácio Araújo, que publicou seu texto dois dias após a exibição na Mostra Internacional de Cinema, no jornal Folha de S. Paulo.

Trata-se em certa medida de produzir menos um "retrato do Brasil" do que um retrato da própria TV, que surge ali como um mundo autônomo, vagamente monstruoso, quase diabólico (ARAÚJO, 2010).

Outro crítico que também aponta *Um Dia na Vida* como uma obra metacrítica, é Luiz Zanin Oricchio, do jornal O Estado de S. Paulo. No entanto, segundo ele, a obra é uma crítica ao conteúdo da televisão aberta, porém não ao aparelho em si ou ao público que a assiste. Em sua opinião, o filme propõe esclarecer a realidade do dia a dia na comunicação brasileira à sua elite intelectual.

Um Dia na Vida, de Eduardo Coutinho, é um raro esforço para entender a mentalidade popular brasileira, sem sentido de superioridade, sem simplificações sociológicas ou esnobismos (ORICCHIO, 2016).

Esta divergência entre ambos, que pode parecer pequena, visto que ambos convergem no aspecto metacrítico da obra, é um aspecto que desafia a visão de um significado imanente de um texto ou obra. Esse aspecto da recepção vai ao encontro do discurso propagado por Coutinho durante os debates após as sessões, assim como do pensamento de Janet Staiger, que afirma que as formações sociais e as construções identitárias explicam as estratégias interpretativas e respostas afetivas dos espectadores (STAIGER, 1992, p. 163).

Ou seja, ao analisar uma interpretação sustentada na crítica do mecanismo e da mídia, como a de Inácio Araújo, podemos associá-la a um perfil de crítico cinematográfico que se declara "leigo absoluto em coisas da lei e da política" (ARAÚJO, 2017). Enquanto a Luiz Zanin Oricchio, que é um jornalista mais engajado em relação ao contexto político e histórico do Brasil, cabe uma leitura que engloba o aspecto social do conteúdo mostrado em *Um Dia na Vida*. Além disso, o texto escrito pelo último foi escrito alguns anos depois daquela primeira exibição, o que o privilegia com uma certa distância histórica ao evento em si. No

entanto, de acordo com a perspectiva de Staiger, a discussão binária entre qual interpretação estaria mais correta é descabida, pois ambas são oriundas de um evento histórico.

Além do conteúdo e do aspecto qualitativo do conteúdo televisivo mostrado, várias críticas também abordaram as características formais do filme. O desconforto da experiência de assistir à TV aberta por uma hora e meia, embora não tenha sido desenvolvido com profundidade por todos os que se propuseram a escrever suas leituras do filme, foi mencionado em quase todas as críticas.

"Eduardo Coutinho lançou ontem sua bomba na 34ª Mostra", escreveu Luiz Carlos Merten no O Estado de S. Paulo, dois dias após a primeira exibição do filme.

Trata-se de um filme espantoso. A variada barbárie da TV brasileira floresce e nos é atirada na cara, provocando constrangimento, talvez um tanto de náusea, e risos, às vezes desmotivados (ORICCHIO, 2016).

Ambos os depoimentos apresentados remetem à experiência sensorial de presenciar o filme, causada pela superexposição dada ao conteúdo televisivo. Na mesma linha, afirma Christian Costa, na revista online Cine Festivais.

Sob certo aspecto, *Um Dia na Vida* pode ser considerado um filme de horror. O longa é a prova mais enfática do potencial de nossa televisão para materializar uma distopia completa, um futuro pós-apocalíptico que rivaliza com clássicos sci-fi (COSTA, 2013).

Em várias opiniões, encontramos momentos em que os próprios críticos colocam em xeque o formato da obra, citando palavras do próprio diretor, Eduardo Coutinho, que utilizou no debate posterior ao filme. Como cita Inácio Araújo, na Folha de S. Paulo,

Não será injusto concordar com Coutinho quando diz que isso não é um filme, mas "uma coisa" tentando decifrar essa máquina de vendas que é a TV, mas também um filme que se põe fora do universo argentário que é o do cinema hoje (ARAÚJO, 2010).

A definição de *Um Dia na Vida* dada por Coutinho como "coisa" foi citada também na crítica de Eduardo Valente, publicada na Revista Cinética em 2010. Em ambos os casos, também como remissão a uma experiência de desconforto e constrangimento sentida durante o filme.

Contudo, mesmo evocando justificativas e palavras de impacto para descrever uma sessão de cinema desagradável, a maior parte dos poucos críticos que escreveram sobre o filme demonstraram uma atitude positiva em relação ao "experimento" realizado por Coutinho.

Eu ainda não formei uma opinião sobre o que vi (e sobre a possível mudança de rumos no projeto de cinema dele). Mas gostei de ter visto *Um Dia na Vida*. Espero que não tenha sido a primeira e única exibição pública do filme. (MERTEN, 2010)

Fica a dúvida se a mesma positividade seria empregada caso o experimento fosse o mesmo, só que de um diretor de menos renome. Se tomarmos como base que, assim como não há significado imanente na obra, também não existem leitores livres e completamente imparciais, é possível dizer que o fato do filme carregar a alcunha de Eduardo Coutinho torna o público mais suscetível a aceitá-lo (STAIGER, 2000, p. 163).

Além disso, é possível afirmar que muitos desses críticos ainda conservam a ideia de que a experiência fílmica só pode ser considerada genuína se desprovida de todo o prazer e elevada ao nível de reflexão estética. Ou seja, o fato de o filme ser desagradável é um fator que acrescenta valor à obra, ao invés de desmerecê-la (JAUSS, 2002, p. 71).

Independente de interpretações diversas ou similares, no entanto, é possível afirmar que a leitura dos críticos, em consonância às reações do público durante a sessão, demonstra uma sensível transformação de significado concedido às imagens televisivas. Ou seja, a combinação das imagens, deslocadas de seu contexto e mídia originais, conferiu um aspecto metacrítico à obra em relação ao conteúdo.

1.6 *Found Footage*: uma classificação possível

Descrito como “coisa”, “experimento”, “*readymade*” ou “colagem” pelos críticos e espectadores e até mesmo pelo próprio diretor, o filme pode ser denotado como um corpo estranho dentro da filmografia nacional, principalmente ao situá-lo no conjunto da obra de Eduardo Coutinho. No entanto, há classificações possíveis em termos de gêneros e técnicas, que provavelmente auxiliam na enumeração de possíveis interpretações, ao mesmo tempo em que ajudam a localizar a obra em seu contexto histórico e artístico.

Por não ter sido acrescentada nenhuma cena filmada própria para a obra, ou seja, por utilizar-se unicamente de material audiovisual produzido por terceiros, *Um Dia na Vida* pode ser considerado um exemplar de *found footage film*. O termo em inglês não significa filmes de “imagens de arquivo” necessariamente, como alguma tradução livre e desavisada poderia sugerir. Aqui utilizaremos o termo de acordo com a definição proposta por Jay Leda, em 1964, o que implica em dizer que, embora ambos os termos tratem do uso de filmagens produzidas por terceiros, *found footage* designa o uso de trechos de obras anteriores, ou seja, imagens que são utilizadas como imagens em si mesmas, referenciando o contexto original

em que foram exibidas e produzidas – e não imagens enquanto mero documento histórico, como comprovação do passado (KURTINAITIS, 2013, pág. 2).

Portanto, *found footage* é, antes de tudo, uma técnica que pode ser aplicada de diversas maneiras, com propósitos diferentes e em vários gêneros. É comumente associada a documentários, filmes-ensaio e experimentais. Filmes como *Um Dia na Vida*, que são baseados nessa técnica quase que exclusivamente, são muitas vezes referenciados como “cinema de apropriação e montagem”. Mas, mais especificamente, são filmes que utilizam as imagens apropriadas de maneira diversa da qual elas originalmente eram intencionadas, seja contextualmente ou narrativamente. E, conseqüentemente, conferem-lhe um novo significado (LEYDA, 1964, p. 2).

Esta é, portanto, uma técnica que depende essencialmente da seleção do material e da edição para que essa construção de sentido ocorra, apostando no poder de recontextualização da montagem. Ou seja, a montagem como princípio que rege sua linguagem e sua principal ferramenta. Tal lógica demonstra uma afinidade inegável entre os que utilizam da técnica de *found footage* e os maiores pensadores da vanguarda soviética, segundo os quais, “a extraordinária leveza da montagem permite introduzir no cine-pesquisa quaisquer motivos políticos, econômicos ou outros” (VERTOV, 1923).

No filme, podemos identificar tendências de corte e elementos que associam-se desde à montagem de atrações de Eisenstein, como instrumento dialético para a construção de sentido, até ao caráter metafórico do plano atribuído por Kuleshov. O último teorizou o que é chamado atualmente de Efeito Kuleshov, segundo o qual a imagem cinematográfica pode servir a qualquer uso ou finalidade, à mercê da montagem. Segundo eles, é possível explorar diversas possibilidades de discurso implícitas, latentes, no material captado por terceiros.

No caso dos vanguardistas soviéticos, assim como nos usos mais comuns da técnica de *found footage* atualmente, a formulação de um “discurso”, a atribuição de novos significados e a alteração na percepção das imagens é totalmente proposital - e até mesmo a finalidade em si da montagem. Sendo assim, cabe-nos questionar: como é possível relacionar essa tendência ao objeto de pesquisa desta dissertação, quando o próprio diretor do filme afirma que o discurso do filme não era intencional?

Além de Eduardo Coutinho, essa é uma questão propagada por outras pessoas que constituíram a equipe que realizou o filme. A própria montadora de *Um Dia na Vida*, Jordana Berg, que participou da realização e edição desta e de diversas outras obras do diretor, afirma

que a formulação de um “discurso metacrítico” a partir do conteúdo televisivo não foi intencional, como aliás era indesejada pela equipe. A ideia, segundo ela, não era escolher os trechos de caráter mais apelativo, ou que caracterizassem de forma mais grotesca a televisão. (BERG, 2018)

No entanto, longe de contradizer o que dizem o diretor e sua equipe, o próprio cuidado que eles demonstraram ter com as imagens e o esforço de dissociar a obra de um ataque superficial à principal mídia de consumo popular do país, evidencia que mesmo nesta tentativa houve critérios para selecionar e editar o material. Mesmo ao constatar que os programas televisivos, cujos conteúdos estão presentes no filme, já possuíam originalmente um discurso formulado em sua veiculação, é errado afirmar que este mesmo discurso sobrevive incólume ao processo de apropriação que ocorre em *Um Dia na Vida*. O próprio Coutinho afirma, em dados momentos, que houve uma intenção "dramatúrgica" nesse processo, portanto ele não afirma a ausência de interferência ou de autoria, mesmo que ele não admita a construção de um discurso crítico em si. Mais uma vez, vale retomar que a divergência entre o discurso do diretor e a interpretação do público e dos críticos desafia a existência de um significado imanente na obra (STAIGER, 1992, p. 163).

No caso de *Um Dia na Vida*, que consiste inteiramente de conteúdo audiovisual filmado e produzido por terceiros, é o modo como esses excertos foram selecionados e "colados" que permite a atribuição de significados novos e interpretações diferentes, que muitas vezes eles não transmitiriam individualmente. E é o que gerou as reações exageradas e inesperadas do público durante a sessão. O comportamento do público durante as sessões comprova essa discrepância, o que indica que há uma mudança de significado dos trechos televisivos expostos por meio do modo como eles estão cortados e organizados no filme.

Ao estabelecermos que o filme de Eduardo Coutinho produz uma releitura crítica e ressignifica as imagens televisivas da qual se apropria, pode-se formar então uma conexão direta com a obra do diretor alemão, Harun Farocki. Contemporâneo do diretor brasileiro, ele tornou-se notório pelos seus documentários – que eram, na realidade, tão experimentais quanto documentais – também formados por colagens de material audiovisual produzido por terceiros, porém de fontes ainda menos usuais. *Videogramas de Uma Revolução* (2014), por exemplo, utiliza-se da apropriação de imagens de câmeras de segurança, além de imagens de noticiários e de consumo usual popular. Manifestos sobre a sociedade contemporânea produzidos com o autêntico "lixo audiovisual" dela mesma (ALMEIDA, 2017, p. 19).

A obra de Farocki que se relaciona com maior proximidade a *Um Dia na Vida* é, claramente, *Um Dia na Vida do Consumidor* (1993) do qual pode-se supor até que tenha surgido a inspiração para o seu nome. Nesta obra, ele condensa 24 horas de material propagandístico em um todo de 44 minutos de duração, nos quais ele pretende nos mostrar um retrato do que é um dia típico de consumo. No entanto, uma associação direta é possível com todo o trabalho de Farocki, que em seu processo de apropriação, promovia a discussão sobre as relações entre a cultura audiovisual e o consumo, assim como entre os modos de fabricação e percepção de imagens.

Dessa forma, as imagens tornam-se desprovidas de seu apelo e propósito original. A seleção das mesmas não objetiva proporcionar prazer ou entreter, mas sim evidenciar seu caráter alienador. Portanto, é possível afirmar que estão despidas de seu valor original. Na linha do teórico da "Sociedade do Espetáculo", Guy Debord, ele pretende revelar a imagem por detrás da espetacularização. Assim sendo, Farocki e Coutinho colocam a imagem despida de sua única mensagem: "o que aparece é bom, o que é bom aparece" (DEBORD, 2003, p. 17).

É possível afirmar que o próprio ato de se apropriar de imagens produzidas por terceiros evoca em si próprio uma ressignificação e uma ênfase ao seu deslocamento no tempo e espaço, que necessariamente altera o discurso original dessas imagens. Isso vai de encontro às observações feitas sobre as reações do público e também às interpretações emitidas pelos críticos, que independente do que afirmou Coutinho, caracterizaram *Um Dia na Vida* como uma crítica ao conteúdo televisivo. Ou seja, o ato de revisitar esses trechos já exibidos e datados (no caso desse filme, principalmente) é, em si, um ato de metacrítica cultural (WEES, 1993).

Mais recentemente, o teórico William Wees, em seu trabalho desenvolvido em 1993, promoveu uma nova teorização e categorização do uso da técnica de *found footage*, que ao contrário de Leyda, privilegia em seu estudo o seu uso em filmes-ensaio e experimentais. Em seu estudo, ele chama atenção para o caráter autorreferente do uso desta técnica. Segundo ele, no cinema de apropriação, principalmente para uso em cinema não-documental, o processo de curadoria dessas imagens que é realizado pelo artista-diretor o torna um crítico de sua própria arte e, conseqüentemente, seu objeto artístico em uma crítica. O artista torna-se um curador do próprio cinema. Ou, no caso de Coutinho, da televisão.

Em seu trabalho, Wees classificou o uso do *found footage* em três categorias: compilação, colagem e apropriação – que nos tempos atuais, é importante ressaltar, encontra-se um tanto limitada. Para propósitos desta dissertação, no entanto, ela permanece relevante, posto que *Um Dia na Vida* estaria situado na segunda, apesar de possuir elementos que o conectem mais remotamente às outras duas também. Dentre os filmes que ele chama de “colagem” está justamente a categoria que ele privilegia e resalta em sua análise, que é o filme-ensaio. Segundo ele, consistem em filmes de apropriação da cultura de massa que promovem em primeiro plano a releitura crítica e irônica do material, cujo significado se concentra na autorreferência das suas imagens.

A tendência de ampliação do uso da técnica de *found footage*, principalmente para além do gênero documental, pode ser o sinal de que, nos tempos atuais, estamos vivenciando a concretização da "profecia" de Roland Barthes. Segundo a qual a produção cultural buscaria em si mesma a sua matéria-prima, evidenciando seu caráter autorreferente de discurso formado a partir de discursos pré-existentes. Na realidade, este futuro próximo que Barthes descreve não seria nada mais do que a exacerbação de uma realidade artística de todas as épocas: a de que toda a arte e forma de arte é derivada de processos de apropriação e incorporação.

1.7 Eduardo Coutinho: O Mestre Ignorante

Logo ao fim da primeira sessão, em que recebeu os primeiros espectadores de seu filme, Eduardo Coutinho afirmou que não sabia descrever exatamente o que havia feito. Com sua postura descontraída, mas tom de voz inabalável, o diretor expressou sua dúvida com a convicção de uma certeza. Aquele longa-metragem que havia sido exibido era uma "coisa", um "troço" – descrições feitas sem nenhuma leviandade –, e dali por diante, ele sempre deveria estar presente em suas sessões. Sem uma exposição extra-filmica, "o filme não faria sentido" (COUTINHO, 2012). Fato que ele não escondia ter se tornado uma grande inconveniência.

Ao tomar essa decisão, primeiramente, o diretor reconhece que o filme é primordialmente uma narrativa imagética, pois precisa, em teoria, de uma explicação extra-filmica. Ou seja, um discurso em formato linguístico para transmitir uma mensagem que as imagens sozinhas não são capazes de passar. Com isso, ele demonstra uma possível

preferência pela narrativa textual ao sugerir que as imagens talvez não sejam capazes de construir o sentido da obra por si mesmas.

Sua descrença na autossuficiência das imagens deste filme em particular mostra-se compatível com o estilo do resto de sua filmografia, que é textual. É possível identificar um alinhamento do autor com a noção psicanalítica de que o pensamento humano precisa da linguagem oral e escrita e de que a mesma "não é mais ação do pensamento, mas, ao contrário, é fator de fundação no pensamento daquilo a que chamamos realidade (BUCCI, 2014, p. 145)."

Pode-se dizer que a ausência de letreiros, subtítulos e qualquer outro elemento textual alheio ao material coletado promove, de certo modo, um silêncio imagético neste filme, no qual imagens não se resumem nem se resolvem apenas na linguagem (BUCCI, 2014, p. 155). Ou seja, há uma multiplicidade de significados em *Um Dia na Vida* que lhe seriam roubados caso fosse incluído o didatismo da linguagem textual e linear. De acordo com Régis Debray (1995, p. 187), "isso seria transferir para a imagem a mordada da linguagem (escrita), das semânticas e sintaxes."

Portanto, mesmo estando presente e disposto a oferecer uma perspectiva única sobre a obra, o diretor não é capaz de abordar o significado da obra em toda a sua amplitude. Até mesmo porque, partindo do princípio de que um filme só torna-se arte a partir do momento que é recebido e de que não há um suposto significado "verdadeiro" e inerente nas obras; conclui-se que nem mesmo Eduardo Coutinho seria capaz de esgotar todas as interpretações possíveis para sua obra (ALTMANN, 2006, p. 615).

Em razão disso, ele próprio se coloca como "mestre ignorante" da própria obra. Ou seja, ao assistirmos ao filme, cada um aprende algo que o "mestre" Coutinho não sabe. De acordo com a noção de Jacques Rancière, nos tornamos "espectadores emancipados" (RANCIÈRE, 2014, p. 18-20).

Ao considerar a noção de que o artista e diretor exercem a função de espectadores do mundo ou de suas próprias realidades, "que dá forma às suas percepções, criando sua obra como espectador ativo" (ALTMANN, 2006, p. 615), é possível dizer que Coutinho não só exerce este papel, mas também evidencia sua posição como tal. Tratando-se desta obra especificamente, este posicionamento não é só presente, como também é fundamental para a sua construção de sentido. Desta forma, o espectador é convidado a remover-se de sua suposta passividade e a recriar a obra; emancipando-se.

Este "convite", neste caso, coloca-se como um verdadeiro incômodo ao qual todos os espectadores são submetidos. Primeiramente, porque "Coutinho nos coloca cara a cara com uma cultura audiovisual midiática que, de certo modo, “forma” parcialmente seus personagens e também a todos nós, em graus diferenciados, queiramos ou não" (LINS, 2010, p. 135). Mas mais importante do que isso, a origem principal do desconforto em assisti-lo é a sua projeção em uma sala de cinema, sem a qual, provavelmente, o filme perderia grande parte de seu impacto. O ato de apropriação do conteúdo televisivo em uma forma de transmissão completamente inadequada a ele torna-se um gesto artístico que pode ser considerado tão importante quanto a análise do conteúdo em si.

1.8 Montagem

Eduardo Coutinho admite que existiram intenções prévias ao processo de seleção das imagens e da montagem, descrevendo-as até mesmo como "dramatúrgicas" – como ele coloca na declaração já citada neste texto. Essas escolhas, por não terem se baseado em algum critério puramente objetivo ou impessoal, demonstram a perspectiva e o direcionamento do olhar do diretor e da equipe que as formularam. A seleção dos trechos não teve relação com a audiência dos programas, ou com o tempo que eles ocupam na programação. Portanto, é razoável presumir que houve critérios na seleção dos trechos presentes em *Um Dia na Vida* baseados na subjetividade dos seus autores.

Afastando-nos, conseqüentemente, da ilusão da mínima (ou nula) interferência autoral no conteúdo televisivo apropriado – como o sugerido por algumas análises posteriores à primeira sessão –, conseguimos delimitar algumas frentes pelas quais esse intermédio foi realizado. A primeira e mais elementar, como discutido anteriormente refere-se ao uso da técnica de *found footage*: a montagem. No entanto, mesmo dentro deste princípio, a atuação do diretor permaneceu restrita.

Parte-se do pressuposto de que a montagem resulta de um processo composto por três etapas: a seleção do material ou amostragem; o ordenamento das mesmas, também chamado de agrupamento; e a determinação do cumprimento exato dos planos (AUMONT, 1994). Isso posto, é possível afirmar que, embora a seleção e cumprimento dos trechos no filme tenham sido sem dúvida de responsabilidade da direção do filme, o agrupamento e a ordem dos mesmos foram determinados por fatores exteriores. Ou seja, no caso de sequências dentro de um mesmo programa, a ordem de planos veio já estabelecida no conteúdo original, na

maioria das vezes. Ao longo do filme, o fato de respeitar a cronologia da programação da TV aberta também é um fator que limita esse aspecto da montagem.

Além disso, Coutinho não teve controle de elementos que constituem o que Eisenstein chama de "montagem vertical" do plano, como a dramaturgia, iluminação, enquadramento, movimento de câmera, etc (EISENSTEIN, 2002). Portanto, o elemento da montagem que forma o caráter autoral e criativo do filme é justamente a "montagem horizontal" feita dos trechos selecionados. O processo mais elementar, que é o da "montagem métrica", é de onde surge qualquer esboço de tom, ritmo ou sentido que possa ser atribuído ao filme.

Considerando que nenhum critério estatístico ou objetivo foi utilizado para determinar quais programas ou comerciais estariam presentes ou não no filme, ou sua duração, é possível afirmar que a seleção dos trechos em si já é uma intervenção autoral sobre o conteúdo coletado. Como se representasse um *zapping* de autor (MATTOS, 2010).

Dentro da métrica da montagem de *Um Dia na Vida*, identificam-se dois tipos de corte efetuados sobre o conteúdo. O primeiro seria o corte extrínseco, ou seja, o corte de um programa a outro. Neste sentido, que pode-se falar novamente de *zapping* de autor, no qual é estabelecido em qual momento do filme cada programa estará presente e por quanto tempo. Essa analogia pode ser, inclusive, corroborada pelo relato do próprio diretor sobre a produção do filme, em que ele afirma que "os programas foram selecionados no corte" (COUTINHO, 2012).

O segundo tipo de corte efetuado foi o corte dentro de cada segmento (ou programa) apresentado, ou seja, um corte intrínseco que pode ter como função acelerar ou resumir parte do conteúdo apresentado "garantindo que não mais do que o necessário para que sejam compreendidos – ou para que seja compreendida sua função no discurso geral – permaneça na montagem final" (KURTINAITIS, 2013, p. 162). Esse tipo de corte fica evidente, por exemplo, durante o trecho do programa da Márcia, que ocorre no minuto 45'32", com duração de 5 minutos. Nele, é mostrado um segmento do programa que normalmente duraria mais tempo do que o concedido. Dessa forma, o filme constrói um ritmo singular e frenético que acompanha o espectador durante toda sua duração.

Essa multitude de cortes intrínsecos e extrínsecos que dissecam as 19 horas de conteúdo bruto gravado em um filme de pouco mais de uma hora e meia, possibilita uma análise no campo estético da montagem muito ampla e robusta. Em termos de classificação de correntes de montagem, pode-se dizer que *Um Dia na Vida* apresenta uma singular

combinação. Embora haja uma predominância de algumas sobre outras, o procedimento de montagem deste é tão complexo e tão imperativo em sua construção de sentido, que há evidências em momentos diferentes do filme de procedimentos de edição sendo utilizado em vários sentidos e com diversos propósitos. Esses momentos serão desenvolvidos a seguir.

1.8.1 Montagem narrativa

A começar pela tendência estética mais ligada ao cinema clássico e hollywoodiano e, portanto, mais distante da que é predominante neste filme, a montagem narrativa, no entanto, se manifesta em momentos específicos. Como, por exemplo, no trecho discutido há pouco, referente ao programa da Márcia, no qual um quadro que teria uma duração maior e seria entrecortado por comerciais e outros segmentos do programa. A duração do excerto é reduzida significativamente para 5 minutos de um bloco único e coeso.

A sequência inicia-se com a apresentação de Solange e com a chegada da produção do programa em sua casa, quando anunciam que ela foi escolhida para passar pelo processo de *makeover*. Emocionada, a dona-de-casa lê em voz alta o convite que recebe ao som de trilha musical e sob letreiro que diz "casamento nunca: sou a mulher mais feia do mundo" (Imagem 1) – elementos estes, que como afirmado anteriormente, não estão sendo levados em conta na análise estética do procedimento de montagem do filme por estarem fora do campo de interferência do diretor. Logo em seguida, são narrados os procedimentos cirúrgicos e plásticos aos quais Solange será submetida. Em um deles, Solange aparece com o rosto todo enfaixado e o corpo coberto, enquanto uma das profissionais fala sobre o tratamento que será feito em suas mãos (única parte do corpo que Solange tem exposta). O “momento da revelação” vem logo depois. Solange entra no auditório lotado do programa – que em uníssono expressa admiração e satisfação –, mas sua figura permanece oculta ao espectador. Só é revelada sua aparência quando ela própria se vê no espelho, que revela uma mulher diferente da anterior e com uma semelhança inegável com a apresentadora do programa. Depois disso, há um outro corte da produção do filme para a apresentadora Márcia, que ri em frente à câmera e diz "podem morrer de inveja, mas o que tem nesse programa só tem nesse programa" (Imagem 2). Só então passamos para o próximo excerto.

Observa-se que na ordenação de planos deste trecho existe uma motivação narrativa evidente. Não é à toa que vários espectadores e o próprio diretor denominou este momento como o clímax de *Um Dia na Vida*. Isso se deve, principalmente, a um estabelecimento de

uma linearidade aos acontecimentos do programa, que de certa forma segue o ordenamento do conteúdo original, porém "se livra" de trechos que seriam considerados desnecessários, que permeiam a sucessão dos fatos da narrativa no programa.

Considera-se que a montagem chamada de narrativa ocorre quando utiliza-se de uma aparente evidência de um mundo na qual o espectador se reconhece, e procura transpor sua lógica para os acontecimentos em cena. Portanto, transpõe-se a necessidade de linearidade e continuidade para o mundo transposto em tela, tentando mimetizar o mundo real (AMIEL, 2007, p. 65).

Embora deva-se utilizar o termo "narrativa" com parcimônia em relação a este filme, pois não há, em seu todo, nenhuma estética totalizante em relação a um objetivo narrativo especificado, é possível dizer que neste trecho há características narrativas explícitas. E para além disso, a montagem utilizada no filme contribui para isso, tornando-a em prol da narrativa.

Outro aspecto que demonstra uma interferência da equipe de montagem do filme no conteúdo televisivo original, que também relaciona-se com a ideia de estabelecer uma continuidade e conexão mimética com o mundo do espectador é a inserção de legendas com horários à medida que o filme progride. Mais uma vez, este é um dos poucos elementos remotamente didáticos sobre sua proposta e, para além disso, é uma interferência ao conteúdo original que tem como pretensão estabelecer uma relação mimética com a realidade do espectador. Além de por meio da cronologia, estabelecer uma certa linearidade à profusão de imagens desconexas que vemos na tela.

Portanto, mesmo que não possamos classificar o uso da montagem narrativa como predominante neste filme, ela está presente em certos momentos específicos. Além disso, ela permeia o filme em toda a sua duração. A própria função da montagem, em seu sentido mais primário, era considerada a fabricação de narrativas. "A colocação, lado a lado, de dois elementos filmicos que acarretam a produção de um efeito específico, que cada um desses elementos, considerado isoladamente, não produz" (AUMONT, 1994). Ou seja, uma técnica de produção de significações e de emoções.

1.8.2 Montagem discursiva

A montagem de "atrações" (KURTINAITIS, 2013), também chamada por Eisenstein (2002) de "montagem intelectual" e de "montagem discursiva" por Vincent Amiel (2007) é a que

mais encontra representação no filme de Eduardo Coutinho, até mesmo por sua relação direta com o uso da técnica de *found footage*.

Para Eisenstein, grande teórico formulador desta prática de montagem, cada plano cinematográfico funciona como um signo, que ativa as referências do espectador, denominando-lhes um significado. Daí oriunda sua admiração pelas escritas icônicas orientais e pelo teatro japonês kabuki. A montagem desses signos estabelece, o que pode ser considerado como o princípio máximo desta prática de montagem, “um processo combinatório de conflito” (EISENSTEIN, 2002). Ou seja, uma relação dialética entre os planos, que lhe atribui um significado, uma mensagem, um discurso, uma emotividade.

Se tratarmos cada excerto de TV mostrado no filme como uma célula, ou uma parcela do discurso fílmico – sendo que também há várias dentro de cada trecho – podemos supor que a construção de significado (ou, indo mais além, do discurso) é dada por meio de uma escrita-icônica, ou seja, não-linear, analógica, que organiza o descontínuo e opera síntesis analíticas (dialéticas), transversalizadas. Ou seja, cada trecho de programa opera como uma parcela de seu discurso sobre a TV brasileira.

Tal construção de significado por meio da montagem, baseando-se em princípios da dialética, foram teorizados e eram utilizados, não só por Eisenstein, mas como por muitos outros expoentes da vanguarda russa, como Vertov, Kuleshov e outros. O intuito, ao formular uma técnica de construção deliberada de discurso na obra fílmica era a de propagação e convencimento das ideologias dos próprios cineastas. Mesmo que Eduardo Coutinho (e membros de sua equipe) afirme que esta intenção não existia previamente ao filme, é bastante razoável supor que *Um Dia na Vida* (por meio de alguns elementos, inclusive a montagem) realiza uma construção de discurso, que mesmo não sendo prévio ou mesmo totalmente deliberado e consciente, traduz a perspectiva da televisão brasileira de seus autores.

No próprio debate após o filme, o diretor admite que uma das observações feitas por sua equipe, que encontra-se expressa no filme é a do papel designado à mulher na televisão – tanto como consumidora e principal foco do conteúdo, mas também em sua objetificação (COUTINHO, 2012). Portanto, um elemento de discurso oriundo da observação e da perspectiva da equipe de produção.

Um exemplo disso é a presença de determinados trechos selecionados no filme que mostram a objetificação do corpo feminino. Como no minuto 13'11", no qual o programa "Dia Dia" da emissora Rede Bandeirantes, faz uma chamada que inclui o cirurgião plástico

Dr. Rey, exibindo modelos de corpos esculturais e há um close do pescoço aos pés de uma mulher, como exemplo de figura física que todas as mulheres almejam ter (Imagem 3). No minuto 39'17", no programa "A Tarde é Sua" da emissora RedeTV, há um quadro com um suposto duelo entre loiras e morenas, no qual as participantes são mulheres-fruta (mulher samambaia, maçã, etc), notórias pelas suas formas voluptuosas, originais do programa "Pânico na TV" (Imagem 4).

No minuto 6'09" começa uma sequência de comerciais. O primeiro, da rede lojas de roupa C&A, que anuncia uma promoção de roupas infantis (Imagem 5). O segundo tem como protagonista a apresentadora mirim Máisa Silva, que anuncia descontos em brinquedos e roupas (Imagem 6). E finalmente, o terceiro trata-se da propaganda de uma boneca chamada *little mommy banheirinho* (Imagem 7). Esta combinação de excertos, logo nos primeiros minutos do filme, em que os horários na legenda indicam o período da manhã, transmite o significado claro de mercantilização da infância ao espectador e sugere, inclusive, o momento da programação em que isso ocorre.

Também a própria noção de movimento, que molda e desencadeia tanto o engajamento emocional quanto intelectual do espectador, segundo Eisenstein, está presente no filme por meio do *zapping* de autor. Há evidência dessa hipótese no processo de realização do filme, descrito como uma seleção quase espontânea e subjetiva, em que os trechos selecionados eram colocados à luz no monitor principal. Em sua relação com o público, corresponde ao princípio dialético relacional, no qual o espectador face a descontinuidades de imagens visuais faz a uma leitura associativa. Talvez seja possível afirmar que as reações exacerbadas do público sejam um indício desse processo.

Essa descrição da produção do filme, associada à reação de perplexidade dos espectadores no cinema, corrobora a existência de sentidos que emanam da obra, independentemente da descrição de seu conteúdo. Sem afirmar, porém, que há um sentido imanente na obra, consegue-se observar, no entanto, que há uma perspectiva sendo contada pelo conteúdo do filme, e que a mesma é transmitida ao espectador, mesmo que não literalmente.

1.8.3 Teoria Brechtiana

Já que foi estabelecida a relação muito próxima deste filme com a obra de Harun Farocki – especialmente devido à evidente relação nominal com *Um Dia na Vida do Consumidor* –,

também é possível associá-lo à obra de Alexander Kluge. O cineasta alemão é conhecido por propor um tipo de montagem com a conexão de imagens contraditórias, ou mesmo sem uma ligação óbvia ou imediata, de modo a proporcionar uma associação particular ao espectador. (ALMEIDA, 2017, p. 19)

Por meio de Kluge e de Farocki, conseqüentemente, é possível formar uma ponte entre *Um Dia na Vida* e a teoria Brechtiana, já que os dois nomes são considerados, em certa medida, legatários dela. Bertold Brecht foi poeta, teatrólogo, diretor e teórico alemão, ativo nos anos 1930 e no período do pós-guerra, durante o qual ele viajou extensivamente com seu grupo teatral, o Berliner Ensemble. Suas idéias e teorias influenciaram imensamente a montagem no cinema moderno.

Assim como a vanguarda russa – sua contemporânea –, foi fortemente influenciado pela ideologia marxista. Da mesma forma, procura-se a condução da narrativa por meio do engajamento do intelecto do espectador, ou seja, estabelecendo uma relação ativa entre a imagem e o olhar. No entanto, de certa forma na contramão da montagem discursiva, procura-se evitar ao máximo o processo "manipulador" (STAM, 2000).

Brecht rejeitava profundamente a dicotomia entretenimento-educação, que sugere que o entretenimento é inútil e a educação, por sua vez, desprovida de prazer. Em sua concepção de teatro – e de arte como um todo –, os esforços não devem ir na direção de estabelecer uma relação de identificação do público com os personagens, seja por meio da performance dos atores, do cenário, da música ou de outros elementos cênicos. A aceitação ou rejeição das ações ou falas deveriam acontecer no plano da consciência e não, como até então era usual, no plano inconsciente do espectador. Tal formulação baseou-se no teatro chinês, que serviu-lhe de inspiração para se contrapor ao teatro aristotélico, que era predominante na Alemanha (e no teatro chamado por ele de “burguês”). A esta sua técnica, como iniciativa para contrapor-se ao teatro burguês, Brecht deu o nome de “efeito de estranhamento” (do alemão, *Verfremdungseffekte*).

(O efeito de estranhamento) foi recentemente utilizado na Alemanha em peças do tipo não-Aristotélico (que não dependem da empatia), como parte das tentativas de desenvolvimento do Teatro Épico. Esses esforços estavam direcionados a um tipo de atuação no qual a audiência não deveria se identificar com os personagens na peça. Aceitação ou rejeição de suas ações ou falas deveriam acontecer no plano da consciência e não, como até então era usual, no plano inconsciente do espectador (STAM, 2000).

Transpondo essas ideias para o campo da montagem cinematográfica, elas se apresentam de diversas formas. Algumas, como as já citadas na obra de Alexander Kluge, são o encorajamento do espectador ativo e a rejeição de uma linearidade, baseada em uma lógica diegética. Holisticamente, essas noções todas fazem parte da realização de *Um Dia na Vida* logo em seus preceitos, na ausência de elementos explicativos, na transposição frenética de um trecho de programa a outro e, para além da montagem em si, na própria idealização da transposição do conteúdo televisivo para uma “situação de cinema” – esta é uma discussão mais ampla que será retomada adiante.

A não-organicidade, contraposto flagrante ao teatro aristotélico, é algo também muito presente no filme de Eduardo Coutinho. Por mais que siga uma estrutura cronológica, a qual os espectadores facilmente conseguem recorrer, a ordem em que os excertos são colocados não possuem conexão aparente. Ao marco de uma hora e cinco de minutos de filme, por exemplo, vê-se um quadro “Notas da Fama” que trata sobre a vida pessoal de atores que são atuantes na própria televisão. Nele, a apresentadora Monique Evans conversa com o ator recém-descoberto Jonatas Faro, na qual passa grande parte chamando atenção para o quão atraente ele é. Ao fim, ela pede um beijo e se joga no chão (Imagem 8). Em seguida, vê-se um comercial das Casas Bahia, com duração de aproximadamente 30 segundos, seguido de uma chamada político-partidária do PPS, também com 30 segundos (Imagens 9 e 10). Com a mesma duração, segue-se um outro comercial, desta vez de cerveja, com imagens de jovens em ambientes de festa, que é cortado abruptamente para a vinheta do Jornal Nacional (Imagem 11). Este é o momento talvez em que o espectador é mais compelido a perceber que está em um cinema, já que a vinheta do jornal soa alta e estridente, ao mesmo tempo que extremamente familiar (Imagem 12). Além dessa sequência, é possível afirmar que o “efeito de estranhamento” é sentido ao longo de todo o filme.

Outra característica marcante da teoria Brechtiana é a rejeição do voyeurismo e da convenção da “quarta parede”. Convenção aliás, que na própria lógica televisiva não tem lugar, nem sentido. É de praxe que apresentadores se dirijam ao público, e isso é demonstrado neste filme inúmeras vezes. No cinema, no entanto, a quarta parede continua erguida e é ainda raramente derrubada. Mais uma vez, um elemento que contribui para o estranhamento do público.

Apesar de várias vezes os apresentadores se dirigirem à tela, um desses momentos merece destaque. Ele ocorre aos 32 minutos de filme, aproximadamente, em que a

apresentadora Sandra Annenberg, ao acabar a transmissão de reportagem da morte de um bebê em um assalto, vira-se para o público e pergunta: “vamos relaxar agora?” (Imagem 13). O absurdo dessa transição, transposta para uma tela muito maior, refletiu-se também na reação do público, muito mais exagerada do que seria nas circunstâncias normais em que ela foi exibida originalmente, com uma gargalhada generalizada.

Para além disso, *Um Dia na Vida* está sempre dando mostras, das mais diretas e óbvias, de que está falando da televisão, com suas idiossincrasias e linguagem própria. Outro fator que exemplifica essa afirmação é a presença de vinhetas ao longo do filme, como no minuto 54”, que vemos a vinheta do canal SBT, com a imagem dos apresentadores Hebe Camargo e Ratinho inserida em animação humorística, sob o *slogan*: “a TV mais feliz do Brasil”. Pode-se associar iso também ao princípio da reflexividade, também da teoria Brechtiana, na qual a arte reflete sobre si mesma e revela os parâmetros de sua própria construção.

1.8.4 Montagem de correspondência

A princípio, a montagem que promove correspondências – como ecos formais valorizados pela montagem, mas cuja experiência não se esgota na sensação (AMIÉL, 2007, p. 77) – poderia ser a que mais facilmente se relaciona com *Um Dia na Vida*. Principalmente, para quem vivenciou a experiência de assisti-lo em um cinema e, conseqüentemente, toda a sensorialidade que isso abarca.

Além disso, por ser proeminente dentre exemplares da vanguarda cinematográfica francesa dos anos 1920, de caráter extremamente experimental, que é marcada por “criar choques bem como associações”, seguindo um ritmo frenético, proporcionando um “turbilhão confuso, um domínio das sensações”, a associação à montagem dos trechos televisivos de Eduardo Coutinho é quase inevitável. Ainda mais, quando após as sessões o discurso do diretor – corroborado pela equipe – consiste em se afastar da posição de crítico da televisão. Portanto, tentando desviar a intenção do discurso para longe do resultado final (COUTINHO, 2012).

Como uma terceira via entre o as teorias de Bazin e Eisenstein, montagem narrativa e discursiva, a montagem de correspondência permite encarar outras ligações, além das da sucessão ou do encadeamento, e também afrouxa os mecanismos intelectuais para deixar que a sensibilidade ocupe os intervalos. Ou seja, a forma vem primeiro, oferecendo aos

espectadores uma outra dimensão de representação. "Uma verdadeira poética, elaborada com a própria matéria do filme: o seu fluxo temporal" (AMIEL, 2007, p. 80).

De fato, não há dúvidas de que a "montagem pela montagem" ocorre ao longo do filme e de que, em diversos momentos, o ritmo da montagem se impõe e este ultrapassa a representação. No entanto, a experiência sensorial do filme, que também deve-se, sim, à montagem, é causada principalmente pelo deslocamento midiático do conteúdo (da televisão para o cinema). E esta miríade de sensações e o ritmo frenético que o filme impõe leva a crer, inadvertidamente, que a montagem de correspondências é predominante, quando na verdade não o é.

Isso porque, embora o diretor e sua equipe quisessem não incorporar um discurso considerado "elitista" sobre a televisão, o filme de modo algum deixa de ser, primeiramente, representativo. O conteúdo que apresenta, portanto, é prioritário sobre a forma e a montagem em si. Isso é evidenciado pelos próprios comentários do diretor, quando afirma que é possível observar uma intensa exploração da mulher na televisão. Diversos outros trechos são facilmente relacionados a elementos do discurso do diretor sobre a televisão brasileira, portanto representativos. "Desestruturados, é certo, (...) mas que valem pelo que representam" (AMIEL, 2007, p. 88).

A questão do ritmo – central na estética da “montagem correspondência” – é outra que se relaciona facilmente com *Um Dia na Vida*. E com certeza, o ritmo do filme, por ser frenético, dinâmico e ágil, é uma das características que mais chama a atenção. Porém, não é sempre que essa estética signifique uma edição ágil. Um de seus maiores representantes e adeptos, Andrei Tarkovski, pelo contrário, imprime um ritmo contemplativo a suas obras, ao mesmo tempo em que a matéria de seu trabalho é o fluxo temporal. O que acontece dentro do plano é menos importante do que a "temporalidade" imposta a eles. Para Tarkovsky: “A montagem perturba o curso do tempo, interrompe-o e, simultaneamente, devolve-lhe uma qualidade nova. A sua distorção pode ser um meio da sua expressão rítmica” (AMIEL, 2007, p. 120).

A proposta de *Um Dia na Vida*, como um todo, se relaciona com a ideia de tempo e de percepção do mesmo. Ao reduzir 19 horas de conteúdo para pouco mais de 90 minutos, percebe-se a ideia de trabalhar com a noção de tempo. Porém, o próprio fato dos programas seguirem sua ordem cronológica de programação já quebra com a "musicalidade" atribuída à estética da “montagem de correspondência”.

No entanto, há momentos em que pode-se observar evidências específicas do uso dessa estética. Um deles é ao minuto 35, quando vê-se a aparição de um trecho do seriado mexicano "Chaves" (Imagem 14). O trecho não tem como propósito a metacrítica da TV, nem é representativo de nenhuma das observações feitas nessa linha sobre o conteúdo. Ele está presente, sim, para representar uma programação recorrente do horário, mas a escolha foi principalmente dada pelo gosto do diretor – que confessou ser fã do programa. Portanto, seu conteúdo pode ser considerado menos relevante para a análise do que sua temporalidade e, até mesmo, do que sua aleatoriedade.

Outro trecho que pode ser considerado pouco "representativo" e, portanto, de uma presença formalizada dentro do filme ocorre com uma hora e 23 minutos. Trata-se da apresentação do programa VMB na emissora MTV, no qual o humorista Marcelo Adnet faz um esquete de comédia (Imagem 15). Mais uma vez, um recorte mais temporal do que indicativo de um sentido ou de um discurso.

É importante reiterar que, mesmo nesses dois últimos casos, é improvável que haja uma adequação completa e purista ao conceito de “montagem de correspondência”, também pelo caráter autorreferente das imagens. Lançadas, elas são instantaneamente familiares e representativas por serem tão cotidianas. Sem contar que a montagem do plano, que originalmente provém da televisão, raramente preza pela forma ou pela poética, já que têm pretensões didáticas muito objetivas e diretas.

2. “Coisa”? Descrição, Análise Cultural e Interpretação

Mas afinal, o que é possível interpretar e analisar sobre o conteúdo do filme? Seria mesmo o filme uma “coisa” ou um “troço” incompreensível como acredita o diretor? O fato de o diretor oferecer uma explicação sobre a obra pode ser considerado um fator esclarecedor ou um enviesamento prejudicial à análise da obra? Considerando que todas essas questões não possuem resposta absoluta e única, a própria tentativa de respondê-las implica na realização de uma nova leitura.

O que se estrutura a seguir, não obstante, é precisamente uma revisão de *Um Dia na Vida*, feita sob uma nova perspectiva histórica sobre a obra. Após quase dez anos de realização do filme e pouco menos de nove desde que foi exibido pela primeira vez, é possível impor algum distanciamento na leitura atual. No entanto, há a consciência plena de que a imparcialidade total relativa à experiência vivida pela autora desta dissertação naquela época ainda é inalcançável.

Seguindo este raciocínio, também é importante ressaltar que é impossível descolar qualquer análise das palavras proferidas pelo diretor após aquela primeira sessão ou mesmo em sessões posteriores. Mesmo com o distanciamento proporcionado pelo tempo, é cabível presumir que a maioria dos pesquisadores futuros terá acesso aos debates realizados por ele após as sessões do filme, estando todos à disposição na plataforma do YouTube.* Portanto, para proporcionar uma experiência "isenta" deste enviesamento, seria preciso conduzir um processo que envolvesse espectadores alheios à realização desta pesquisa, com prévio consentimento e estabelecimento de normas – o que é de todo modo possível, mas que não é o que se pretende realizar aqui.

Até mesmo, porque esta nova leitura não tem como objetivo desconsiderar, contradizer ou refutar as observações feitas pelo diretor. Ao contrário, muitas das análises do conteúdo que serão mostradas a seguir vão ao encontro de pontos-chave que ele colocou naquela ocasião – como a superexposição do feminino, por exemplo. Se a proposta é analisar se há ou não uma construção de sentido realizada pela obra, isso não significa negar as influências do diretor, do processo de produção e realização sob a nossa interpretação.

A proposta é abrir caminho a novas possibilidades de interpretação do filme para além do que foi dito e apontado pelo autor. Mais adiante, investigar se há de fato uma construção de sentido que o filme é capaz de transmitir, independente da orientação interpretativa do diretor. Dessa forma, explorando aquilo que o filme tem a nos dizer por si, contando com o nosso próprio repertório sobre a televisão. Ou seja, objetiva demonstrar que o filme tem um discurso próprio, que engaja o espectador em interpretações baseadas nas representações e signos culturais colocados sobre a sociedade.

Mais do que isso, a proposta da análise a seguir é evidenciar as características que o filme tem a dizer sobre a programação da TV aberta, consciente de que se trata, antes de tudo, de uma percepção em si sobre a mesma. Ou seja, a seleção dos trechos e as observações surgiram em busca de compreender a percepção que Eduardo Coutinho mostra sobre a TV brasileira. Uma percepção que carrega um viés próprio, para além do que foi dito em debates e palestras após o filme.

2.1 Metodologia

Para isso, será realizada uma análise cultural, de acordo com a metodologia proposta por Erwin Panofsky (1955). Ou seja, o procedimento consistiu em etapas de análise, abordando progressivamente a complexidade de significados expressados. Foram analisados uma seleção de trechos chaves, cujo critério consistiu na presença de símbolos e signos recorrentes, ou a relação com uma temática predominante ao longo do filme.

O método que será desenvolvida a seguir consiste em três níveis de compreensão. Primeiramente, o que considera uma percepção natural, descritiva, que é apreendida pela simples identificação de formas visíveis. Esta etapa de análise pré-iconográfica consiste na chamada descrição que expressa um *significado factual, elementar*.

A segunda etapa é uma percepção baseada na mensagem exposta, em relação aos costumes sociais e culturais de uma dada civilização. Ela aborda, portanto, um *significado secundário ou convencional* da obra, que pertence ao "mundo das imagens, histórias e alegorias" (PANOFSKY, 1955, p. 64). Chama-se esta etapa de análise iconográfica, que consiste na compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, temas e conceitos foram expressos por meio da arte.

Finalmente, a terceira etapa é chamada de interpretação iconológica, e consiste em realizar uma leitura do *significado intrínseco* ou *conteúdo* da obra, pertencente ao mundo dos

valores simbólicos. É interessante salientar que, segundo Panofsky (1955), iconologia é um método interpretativo que advém da síntese mais que da análise. Dessa forma, agrega-se especificidade a todo o processo, que aplica-se aos propósitos desta dissertação. Segundo Philippe Dubois, o caminho mais prudente é processar a iconologia, como um passo à interpretação, de maneira breve e resumida (AVANCINI, 2011, p. 56).

As três etapas desse processo de análise relacionam-se muito bem com o conceito de *habitus*, estabelecido por Pierre Bourdieu (2001), que também será utilizado como referencial teórico visando a estabelecer o lugar social e a relevância cultural de elementos mencionados no filme. Se em Panofsky há esferas distintas de compreensão cultural de uma obra de arte, Bourdieu propõe, por meio do conceito de *habitus*, as condições sociológicas que tornam essa distinção, e mesmo esse princípio, possíveis. Se existe uma correspondência entre imagem/obra e ideias de um determinado período, tal fenômeno pressupõe uma apropriação coletiva de ideias, de forma difusa e inconsciente, que ocorre por meio de um processo de educação e de socialização disseminado e sistêmico (BOURDIEU, 1982, p. 338). Dessa forma, será possível chegar a algumas considerações sobre os diferentes trechos abordados que serão desenvolvidas ao fim deste capítulo.

2.2 *Um Dia na Vida: uma descrição pré-iconográfica*

O filme tem ao todo 92 minutos de duração compostos pela edição e montagem de programas televisivos dos seguintes gêneros: telejornalismo (incluindo noticiários de celebridade), novelas, *spot* comerciais, programas de auditório, desenhos animados, programas evangélicos (incluindo a transmissão de sermões religiosos) e chamadas internas para programas do próprio canal. As emissoras representadas no conteúdo deste filme incluem a Rede Globo, Rede Bandeirantes, SBT, CNT, Canal Rural, CNT, MTV, Rede TV, Rede Record e TV Brasil.

A seguir, foi realizada uma transcrição de conteúdo do filme de maneira a oferecer um panorama descritivo e objetivo sobre as imagens dos programas selecionados e os eventos que são mostrados durante o filme. A estrutura da descrição é realizada em tópicos baseando-se na minutagem do filme. O primeiro número que aparece em cada linha refere-se à minutagem do filme e os letreiros encontram-se em negrito – ora tratando-se da legenda com o horário em que o programa mostrado foi transmitido originalmente ou, como ocorre somente no início do filme, contendo explicações sobre o desenvolvimento da obra.

00:01:25 **Lembrete:** "Um dia na vida"

00:01:30 **Lembrete:** "material gravado como pesquisa para um filme futuro"

00:01:38 **Lembrete:** "durante 19 horas seguidas, da manhã do dia 1o de outubro de 2009, à madrugada do dia 2, no Rio de Janeiro, foram gravados alternadamente programas e comerciais das seguintes emissoras: Bandeirantes, CNT, Globo, MTV, Record, Rede TV, SBT e TV Brasil."

00:01:52 **Lembrete: 06:50.** Emissora TV Brasil. Vinheta e trecho do programa "Telecurso de Inglês". Em primeiro plano, o apresentador fala que será introduzida a forma interrogativa do tempo passado em inglês.

A imagem corta para o cenário de uma oficina, na qual entra Washington, um trabalhador negro de meia idade, com roupas coloridas (como narra ainda o apresentador, em voz *off*). O letrado original do programa vai expondo aos poucos uma série de exemplos do tempo verbal sendo utilizado: "Did you work yesterday?"; "He wasn't there", etc.

Em seguida, o apresentador entra em cena e conduz um diálogo bilíngue com Washington, no qual o último explica que não compareceu ao trabalho no dia anterior devido a um resfriado.

A cena corta para uma animação produzida com letrinhas individuais com intuito de explicitar o significado das palavras "those" e "these".

00:04:10 Chamada da TV BRASIL para o "Jornal Visual", que apresenta notícias com recursos de acessibilidade para deficientes.

00:04:25 *Spot* comercial institucional anunciando *site* da Controladoria Geral da União, que oferece informações sobre gastos públicos. A propaganda começa com um ator de meia idade branco, com um sotaque estereotipicamente referido como de algum lugar do interior do Brasil, chegando à conclusão de que não sabe para onde vai o dinheiro dos impostos.

00:04:55 **Lembrete: 07:00.** Emissora SBT. Trecho do desenho animado "Tom e Jerry", que mostra Tom atraído por uma gata, sendo completamente 'domado' por ela (ao ponto de ela remodelar sua cabeça em forma de burro). Ao fim, ele é trocado por um outro gato mais escuro, que usa óculos e fuma cigarro.

00:06:09 *Spot* comercial das lojas C&A anunciando promoções de roupas infantis.

00:06:39 *Spot* comercial da Riachuelo, com a apresentadora mirim Maisa Silva, anunciando descontos e brindes na compra de roupas infantis.

00:07:09 *Spot* comercial da boneca "Little Mommy Banheirinho", que mostra uma menina branca de aproximadamente 9 anos, levando a boneca para usar o banheiro.

00:07:39 **Letreiro: 08:13.** Emissora Rede Globo. Programa "Mais Você", com a apresentadora Ana Maria Braga que joga o videogame "Guitar Hero". Ela dialoga com o fantoche de Louro José e, ao fim, fica com a nota de 74% no jogo.

Após o jogo, a apresentadora anuncia um desafio voltado a pessoas entre 15 e 20 anos de idade, no qual o maior pontuador do jogo ganharia 15 mil reais.

00:09:50 **Letreiro: 08:35.** Emissora Rede Bandeirantes. Trecho de programa denominado 'feminino' "Dia a Dia", ao vivo, de perfil jornalístico de variedades. No primeiro segmento é explicado por uma especialista a relação entre nutrição e tipos sanguíneos. A explicação deixa a entender que os 'melhores' tipos sanguíneos são o sangue B e AB. A apresentadora é Patrícia Maldonado.

00:11:34 O segundo segmento apresenta notícias sobre crime e violência com Lorena Calábria. Neste momento, ela conversa com a apresentadora secundária, Milena Machado, sobre qual é a moda agora entre os 'bandidos' de São Paulo. Ela responde que a criatividade dos 'bandidos' 'não tem limites para continuarem agindo nas grandes cidades'. A matéria, que justifica a afirmação proposta por Milena, é sobre uma operação que levava drogas para dentro de presídios por meio de bexigas d'água arremessadas por cima do muro.

Em seguida, a imagem corta para a reportagem de um arrastão em seis lojas de Osasco. Segundo a narração em *off*, a ação foi realizada por uma 'quadrilha', formada por dez 'criminosos' e ninguém foi preso. O narrador prossegue com a notícia seguinte, que relata uma mulher baleada em um conflito entre a polícia e 'bandidos' na grande São Paulo.

00:13:11 No terceiro segmento, Lorena Calábria retorna para introduzir matéria com cirurgião plástico Robert Ray, o "Dr. Hollywood", na qual ele se propõe a 'dar dicas para a mulher brasileira'. Na reportagem, a repórter começa simulando uma visita sem aviso ao doutor ("espero que a gente não atrapalhe"). A cena corta para a imagem, dentro da casa, de Dr. Ray abrindo a porta e a recebendo para dentro de seu apartamento.

Ambos sentam em uma mesa redonda, na qual o doutor, que afirma ter deixado o Brasil há 34 anos, expõe bisturis e aparelhos cirúrgicos utilizados em procedimentos de cirurgia plástica. Após afirmar que o "peito e a bunda das mulheres começam a cair após os 22 anos de idade", eles discorrem sobre o custo de procedimentos em diversas partes do corpo, todos acima de 10 mil reais.

Em um segundo momento, uma modelo de biquíni alta, branca e loira é utilizada como exemplo para que Dr. Ray possa mostrar as 'medidas perfeitas' que uma mulher deve ter para ser considerada bonita.

00:18:40 Infomercial de suplemento alimentar Cálcio Osteo D Fin Série Gold, contendo animações e infográficos que ilustram sua eficiência. [00:19:23 **Letreiro: 10:00**]

Em seguida, é entrevistada uma usuária (denominada somente como Célia) que expõe um relato positivo sobre o produto.

00:20:14 Emissora Rede TV. Chamada para o quadro "Dr. Segurança" convocando a audiência a enviar vídeos com flagrantes de crimes.

00:20:58 **Letreiro: 10:35.** Infomercial de cinta "Lift 'n' Shape" para mulheres.

'Agora você vai conhecer a Gisele'. Assim a apresentadora introduz a mulher que servirá de exemplo da eficácia do produto. Ela entra no estúdio utilizando o produto, enquanto a apresentadora a descreve: 'você imaginou que fosse uma menininha de 15 ou 20 anos, mas é uma mulher madura de 43 anos e mãe de dois filhos'.

No entanto, assim que Gisele remove o produto, é feito um close profundo da barriga da modelo e a apresentadora começa a apontar os defeitos do seu 'corpo real'.

00:23:10 *Spot* Comercial da Faculdade Teológica, oferecendo por telefone um certificado de teólogo e uma bíblia pentecostal por seis parcelas de 69 reais.

00:23:35 **Letreiro: 12:03.** Emissora Rede CNT. Vinheta e programa da Missão Apostólica da Graça de Deus sob o slogan 'essa mensagem mudará a sua vida'. Em sermão religioso, o apóstolo Miguel Ângelo critica igrejas rivais que querem 'roubar' fiéis de outras congregações. Ele ainda afirma "quem é de Deus, é de Deus, cria raízes e fica". Além disso, ele também critica a Igreja Católica ("Pedro é um mentiroso, como ele pode ser a base de uma Igreja?") e a prática de exorcismo realizada em algumas Igrejas Evangélicas.

00:26:28 Emissora Rede Bandeirantes. Chamada para quadro do programa "Márcia", com a apresentadora Márcia Goldschmidt, convocando espectadores a escrever ou telefonar à emissora para "contar seus dramas".

00:26:43 **Letreiro: 12:30.** Emissora Record. Programa "Balanço Geral", com Wagner Montes. O apresentador e deputado chama o primeiro flagrante de crime e violência: a agressão de uma moça pelo namorado na rua. O episódio é mostrado na íntegra sob a narração em *off*, que descreve cada golpe que Leonardo Alves desferiu sobre a companheira (que permanece sem nome). Após o fim das agressões em cena, ela afirma que o agressor foi

preso em Blumenau (SC) sob a lei Maria da Penha. A imagem volta para Wagner Montes no estúdio, com ele afirmando de maneira enfática sobre a covardia do garoto. Depois ele explica aos homens que não devem bater em mulheres "por serem mais fortes". Em algumas situações, ele continua, é só preciso "segurar pelo braço e não deixar ela fazer nada".

Em seguida, ele anuncia o flagrante de um assalto a uma casa lotérica, que é narrado em *off* por Marcelo Vieira. O momento do crime é registrado pelas imagens de uma câmera de segurança. Do caixa, o episódio se desloca para uma sala nos fundos da Casa Lotérica, onde o autor do assalto coloca funcionários do estabelecimento como reféns. Neste momento, o apresentador Wagner Montes interfere na narração. "Podia aproximar a careta dele para ajudar a prender logo esse vagabundo!"; "olha aí, batendo numa mulher trabalhadora". Em um certo momento, ele aponta para um dos funcionários homens na tela, "se esse homem aqui tivesse uma experiência, tá armado, é um policial, dava-lhe uma carochada nele. (...) Você ia ficar triste? (...) Aí nego fala, você tá querendo violência. Não é violência, não! É legítima defesa!"

00:31:33 Emissora Rede Globo. Bloco do "Jornal Hoje" apresentado por Sandra Annenberg. Ela abre o segmento com a declaração: "Vejam até que ponto vai a covardia dos bandidos". Então ela descreve um assalto no qual uma criança de três meses é baleada na cabeça por assaltantes [00:31:39 Letreiro: 13:25]. Na matéria, é entrevistado um policial militar, nomeado Valney Cunha, que afirma que o pai da criança, que a segurava no colo no momento do incidente, não reagiu ao assalto. Após algumas imagens do hospital em que pai e bebê estariam sendo atendidos, a matéria finaliza dizendo que o 'bandido' continua foragido.

00:32:21 Sandra Annenberg anuncia matéria sobre "o julgamento de dois dos mais perigosos bandidos de São Paulo", os chefes de quadrilha Marco Camacho e Júlio César Guedes de Moraes. Ela então passa para o repórter César Galvão, que informa que eles estão sendo julgados pelo assassinato de um juiz há seis anos antes. Segundo ele, ambos são chefes de uma quadrilha que opera crimes de dentro de prisões.

00:32:08 Sandra Annenberg se despede do repórter e, ao se virar para a câmera, pergunta "vamos relaxar agora?". Ela então chama a reportagem sobre a Semana de moda de Milão com Ilze Scamparini, que mostra o desfile das peças em modelos magérrimas.

00:34:08 A apresentadora faz a chamada para matéria sobre eleição da cidade-sede das Olimpíadas de 2016 (ao vivo), que ocorreria após o intervalo.

00:34:25 Emissora Rede Globo. Chamada para o penúltimo capítulo da telenovela das seis, "Paraíso". Diálogo entre dois vaqueiros (interpretados por Eriberto Leão e Daniel), dos quais um deles demonstra querer impedir o casamento da mocinha da novela. Também é mostrada a cena de um parto (com a atriz Fernanda Paes Leme). Ao fim, há a chamada para a estreia da novela que a substituirá, "Cama de Gato".

00:34:59 *Spot* comercial de colchões Ortobom.

00:35:14 *Spot* comercial de livro sobre os bastidores do "Jornal Nacional", escrito por William Bonner.

00:35:29 Vinheta da Rede Globo.

00:35:50 **Letreiro: 14:15.** Emissora SBT. Cena do seriado mexicano "Chaves". Neste trecho, o personagem título, interpretado por Roberto Gómez Bolaños, diz a seu amigo Quico (Carlos Villagrán) que gostaria de brincar com seu 'cachorrinho', no que o último sai de cena para buscá-lo.

Em seguida, entra Seu Madruga, na pele de Ramón Vadés. Ele pede a Chaves que compre ovos na feira, mas ele não lhe entrega dinheiro. Vendo que o menino fica confuso e se recusa a ir sem dinheiro, ele pede que ele peça fiado e coloque no nome de Dona Florinda.

00:37:45 **Letreiro: 14:30.** Emissora Rede TV. Programa "A Tarde é Sua" apresentado por Sônia Abrão. Comentários sobre tramas da telenovela da Globo "Viver a Vida", mostrando um jornal impresso para a câmera, com as fotos da atriz Leticia Spiller e Carlos Casagrande. Apontando ao jornal, Abrão afirma que a personagem revidará uma traição sofrida com o 'bonitão' da foto ao lado.

00:39:16 Em seguida, por meio de uma arte sob a trilha sonora do filme "Rocky Balboa", é introduzida matéria sobre celebridades loiras *versus* morenas. A reportagem faz uma lista das denominadas 'mulheres-fruta' e chega a entrevistar uns poucos homens. Ao fim, ela fala de duas mulheres "símbolo" dessa disputa: Joana Prado (Feiticeira) e Suzana Alves (Tiazinha), ambas com rosto coberto e famosas por sua sensualidade.

00:41:03 *Merchandising* de tratamento dentário (Imbra), sob o slogan "um sorriso bonito diz muito sobre você".

00:41:30 **Letreiro: 14:40.** Emissora Rede Globo. Programa "Vale a Pena Ver de Novo". Vinheta e cena da telenovela "Alma Gêmea". A trama é de época, e o trecho mostra uma cena romântica e bucólica protagonizada por Priscila Fantin e Eduardo Moscovis.

Nela, o personagem de Moscovis fala o quão solitária é sua profissão. Serena, personagem de Fantin, pergunta se sua falecida esposa não se interessava pelas rosas que ele cultivava. Ele afirma que não, que "ela não falava, ela era uma rosa".

00:43:46 **Leteiro: 15:15.** Infomercial de programa de autoajuda "Transforme seu Mundo", de cunho religioso. O ator que apresenta o programa faz uma analogia com um submarino e o mar, no qual o mundo exterior, cheio de violência, é o mar e a Igreja é o submarino.

A imagem muda para a de uma mulher loira e bem vestida que convida o espectador a realizar uma doação para uma conta bancária que aparece no canto inferior da tela. Logo depois, é colocada uma citação bíblica na tela (Romanos 10:09 "Se com a tua boca confessares ao Senhor Jesus, e em teu coração creres que Deus o ressuscitou dos mortos, serás salvo.")

00:45:32 Emissora Rede Bandeirantes. Vinheta e quadro "Espelho, Espelho Meu" do programa "Márcia", que promove *makeovers* (cirurgias plásticas, maquiagem, tratamento dentário, emagrecimento, etc) em mulheres insatisfeitas com sua aparência.

Neste dia, foi mostrada a transformação de Solange, dona-de-casa. O quadro inicia no momento em que a produção do programa vai buscá-la em sua casa, com o leteiro original do programa no canto inferior da tela, "Casamento não: sou a mulher mais feia do mundo!".

A participante recebe a equipe do programa e se emociona.

Especialistas então discorrem sobre os procedimentos estéticos e odontológicos que serão realizados em Solange, que são explicados ao espectador por meio de gráficos e animações.

De volta ao estúdio, a apresentadora convida Solange, já transformada, a revelar sua aparência final. O leteiro do programa diz "Você vai se surpreender com a mudança de Solange". Ela entra, porém, seu rosto só é revelado ao telespectador no momento em que ela se olha no espelho.

Ao fim, Márcia declara em tom jocoso "podem morrer de inveja, mas o que tem nesse programa só tem nesse programa".

00:50:51 **Leteiro: 16:10.** Canal não identificado, presumidamente Rede TV ou CNT. Programa da igreja evangélica "Bola de Neve". Sermão religioso de tom informal, para audiência jovem, no qual o pastor retoma o episódio entre Davi e Golias. Em certos momentos, ele faz piadas com referências populares e encena momentos do conflito narrado.

00:54:03 Vinheta do SBT com a imagem dos apresentadores Hebe Camargo e Ratinho inserida em animação humorística, sob o *slogan*: "a TV mais feliz do Brasil".

00:54:53 Emissora SBT. Chamada para programa "Nada Além da Verdade", *game show* em que pessoas expõem fatos embaraçosos sobre a própria vida.

00:54:53 **Letreiro: 16:20.** Emissora SBT. Programa Casos de Família. Mãe e filha depõem sobre história de paternidade não reconhecida. Primeiro, é colocado o depoimento da mãe, em primeiro plano. Ela conta como o pai da filha a abandonou, aos 14 anos de idade, quando descobriu que estava grávida. No letreiro do programa, lê-se "se eu quisesse achar o pai da Alessandra, eu conseguiria". A apresentadora então, tenta persuadir a mãe de que a filha tem o direito de conhecer o pai e que isso não afetará o relacionamento entre as duas.

00:56:40 **Letreiro: 18:00.** Emissora Rede Bandeirantes. Programa "Brasil Urgente", com José Luiz Datena. Imagens de helicóptero ao vivo do atendimento de uma equipe de resgate prestando serviço a uma vítima de tiroteio estendida no asfalto, comentadas pela voz *off* do apresentador.

00:58:25 **Letreiro: 18:10.** Emissora Record. Programa "Geraldo Brasil". Matéria sobre a caça de caranguejo em manguezais, apresentada por Dani Samambaia e Mirella Santos, em trajes de banho. Em tom de comédia, com trilha da Banda Eva ao fundo, as duas se assustam ao segurar o animal, às vezes comentando "Geraldo, vou te matar". Ao fim da reportagem, as duas são mostradas em um restaurante comendo um caranguejo. Em encerramento no estúdio, o apresentador, Geraldo Luís, comenta o quanto elas são "medrosas".

01:00:50 Emissora Rede Globo. Edição de cenas do penúltimo capítulo da telenovela das seis, "Paraíso". Em um primeiro momento, vemos um casal se despedindo. Ela pede para que seu marido tenha cuidado e para que pense no filho deles que ela carrega na barriga. Ao entrar no avião, já sozinho, ele brada "esse vôo vai ser para você, meu filho". **[00:01:09**

Letreiro: 18:23]

01:02:03 A imagem corta para a cena de um parto, protagonizado pela atriz Fernanda Paes Leme, e acompanhado de perto pela personagem da atriz Cássia Kiss, que utiliza-se de um forte sotaque sertanejo e esbanja apelo religioso. Enquanto Paes Leme grita de dor na cama, a atriz Nathália Dill, também em uma personagem de evidente roupagem religiosa, reza um terço pelo nascimento da criança. Repentinamente a personagem de Kiss grita para ela "sai pra lá, que isso não é coisa mulher solteira ver!", no que ela responde "se preocupa com ela agora, mãe, pelo amor de Deus!". Quando o bebê nasce, enfim, a trilha muda para um tom alegre, e todas as personagens assumem feições felizes.

01:03:09 Novamente no cenário ao ar livre, onde o casal havia se despedido há pouco, vê-se um incêndio. Em meio a um amontoado de pessoas, vê-se a mesma moça de antes, grávida e chorando pelo marido, que está em meio às chamas.

01:03:21 Retornamos ao cenário em que era realizado o parto. Agora já com o bebê recém-nascido no colo da mãe, que troca declarações de amor com o marido e pai de seu filho.

01:03:42 Infomercial de câmera digital.

01:04:21 **Letreiro: 18:50.** Emissora Rede Globo. Telejornal regional "RJTV", apresentado por Ana Paula Araújo. Ela faz chamada para matéria sobre eleição da cidade-sede das Olimpíadas de 2016, com o repórter Fábio Júdice, que está em uma praia. A matéria termina com imagens ensolaradas do Rio de Janeiro e com um tom otimista sobre os resultados da seleção.

01:05:13 **Letreiro 19:40.** Emissora Rede TV. Quadro "Notas da Fama" do programa "TV Fama", que discorre sobre fofocas de celebridades de emissoras concorrentes. O apresentador Nelson Rubens chama a primeira matéria, perguntando "com quem Silvio Santos divide a cama". A imagem corta para imagens do dono da SBT sendo entrevistado em outras ocasiões, sem áudio, enquanto uma narração feminina responde que ele dorme todos os dias com sua cachorra.

A narração segue comentando sobre uma discussão entre a "intelectual Fernanda Young e a ex-BBB Priscila Pires" devido a seus respectivos ensaios nus para a Revista Playboy.

A cena corta para uma entrevista gravada em que o repórter Rafael Pessina questiona uma mulher jovem e loira (identificada na legenda somente como "panicat") se ela estaria preste a colocar silicone na bunda ou não.

A entrevista seguinte é feita por Monique Evans, repórter loira e aparentemente mais velha, com o ator Jonatas Faro. Ao fim da reportagem, a repórter cai no chão em sinal do quão atraente o ator é.

01:08:13 *Spot* comercial da loja de móveis e eletrodomésticos Casas Bahia estrelado pela atriz Dira Paes.

01:08:42 Propaganda político-partidária do Partido Popular Socialista, com Roberto Freire.

01:09:12 *Spot* comercial da cerveja Crystal, com imagens de jovens em ambientes de festa.

01:09:42 [**Letreiro: 20:15**] Emissora Rede Globo. Vinheta de abertura e bloco editado do "Jornal Nacional" apresentado por William Bonner e Fátima Bernardes. Eles anunciam

reportagem de Roberto Kovalik sobre terremotos, tufões e tsunamis no sudeste asiático, que deixaram mais de 1.100 mortos. O repórter, que fala do Japão, é questionado por Bonner sobre o quão bem preparado é o país para esse tipo de fenômeno. Ele responde mostrando à câmera o "kit terremoto" que as pessoas possuem com diversos equipamentos de emergência.

01:12:46 Chamada para o intervalo comercial, anunciando próximas notícias. Uma delas é a mesma já reportada no Jornal Hoje (mesma emissora) sobre o "assaltante" que atirou em um bebê na Grande São Paulo.

01:12:57 *Spot* comercial internacional do sabonete Lux, estrelado pela atriz Rachel Weisz. A atriz está em uma banheira usando o produto, enquanto a propaganda mostra todos os homens da redondeza sendo 'atraídos' magneticamente na direção dela.

01:13:27 *Spot* comercial de CD de canções românticas de Johnny Mathis, distribuído por selo musical vinculado à emissora Rede Globo.

01:13:50 Propaganda político-partidária do Partido Comunista Brasileiro, com Ivan Pinheiro.

01:14:57 Emissora Rede Globo. Vinheta de abertura e bloco editado do "Jornal Nacional" apresentado por William Bonner e Fátima Bernardes. A primeira matéria é sobre o deputado estadual Wallace Souza, do PP do Amazonas, acusado de ordenar homicídios para promover programa de TV de sua própria emissora. Em sua defesa, a reportagem comenta que o deputado chegou a citar frases bíblicas. "Quem nunca cometeu um pecado que atire a primeira pedra."

01:16:06 Reportagem sobre os desfiles comemorativos dos 60 anos "de ditadura comunista" na China.

01:16:35 **Letreiro: 20:45.** Emissora Rede Globo. Cenas da telenovela das oito "Viver a Vida", ambientadas em um salão de beleza e protagonizadas por um personagem homossexual caricato. Na trama, ele recebe uma modelo loira (que ele chama de "deusa nórdica") e oferece para cortar seu cabelo. Ao vislumbrar o resultado final, a modelo manifesta revolta e diz que "parece um travesti".

01:18:50 **Letreiro: 22:00.** Emissora CNT. Vinheta de abertura da telenovela mexicana "Amanhã é para Sempre". Em seguida, é mostrada a protagonista, vestida de branco, que chora copiosamente pela mãe morta em um cemitério. A cena sugere que a mãe estava morta há três dias e que a protagonista não tomou conhecimento devido à organização de seu casamento.

01:23:16 **Letreiro 22:30** Emissora MTV. Transmissão ao vivo do programa VMB, premiação anual de videoclipes promovida pela emissora. *Sketch* humorístico com o apresentador Marcelo Adnet e trecho da apresentação cômica-musical do grupo Massacration acompanhado pelo músico-humorista Falcão.

01:25:53 **Letreiro 00:05**. Emissora Rede Globo. Vinheta (com patrocínio do banco Itaú) e trecho do "Jornal da Globo", apresentado por William Waack e Christiane Pelajo. Em matéria sobre eleição da cidade-sede das Olimpíadas de 2016, a ser realizada em Copenhague no dia seguinte, a apresentadora discorre sobre o favoritismo do Rio de Janeiro no processo de seleção. A reportagem termina com imagens de Lula furtando o lema que levou o então presidente dos Estados Unidos, Barack Obama, a se eleger: "Sim, nós podemos".

01:27:28 **Letreiro 00:30**. Vinheta e trechos do "Programa Amaury Jr.", coluna social eletrônica. Nessa noite, o programa realizava a "cobertura" de festa em homenagem ao então presidente do Banco Central, Henrique Meirelles. A festa é povoada por vários homens e mulheres, todos bem vestidos, brancos e de meia-idade. O comentário é de extremo elogio ao homenageado: "O Brasil deve muito a ele".

01:30:21 **Letreiro: 00:40**. Canal Rural. Programa "Medalhão Persa" de venda ao vivo de jóias. Apenas planos de mãos com anéis e pulsos com relógios. Locução e caracteres anunciam valores exorbitantes e amplos parcelamentos. Há também uma narração em *off* feita por um homem e uma mulher, que conversam entre si sem nunca aparecer.

01:32:27 **Letreiro: 01:30**. Emissora Record. Vinheta do programa evangélico "Fala que eu te Escuto", com a legenda "prepare seu copo com água... é momento de oração". Um videoclipe de uma música gospel com imagens de sofrimento e de um pássaro.

01:32:58 No cenário há uma mesa e dois copos de água, cada um à frente de um pastor vestido de terno. No quadro, o pastor se propõe a abençoar um copo d'água que o espectador é convocado a deixar sobre seu aparelho televisor. O filme se encerra com a imagem fixa do copo d'água enquadrado no centro da tela.

2.3 O consensual e o intrínseco: uma análise iconológica

2.3.1 Narrativas contadas no telejornalismo

Aproximadamente 32 minutos do material editado para o filme constitui em material de cunho telejornalístico. Ou seja, um terço de *Um Dia na Vida* é dedicado a expor o conteúdo jornalístico produzido para televisão aberta.

Dentro dessa categorização, foram incluídos também segmentos de reportagens presentes em programas de variedades – como no caso da sequência de notícias apresentadas no “Dia Dia”, da Rede Bandeirantes – e também matérias de campo com teor humorístico, como ocorre no programa “Geraldo Brasil”, por exemplo. Não é possível afirmar que essa quantidade de conteúdo jornalístico presente no filme remete à realidade da televisão brasileira. Ou seja, partindo do pressuposto de que os critérios de seleção deste material foram subjetivos, a abundância deste tipo de conteúdo não pode ser considerada um indício do quanto ele está de fato presente e/ou é relevante na programação televisiva habitual. Dentro do filme, no entanto, ele possui um papel primordial.

Ao traçar um panorama geral do conteúdo apresentado, encontram-se similaridades em algumas das pautas tratadas por telejornais diversos. Este é um dos elementos que auxilia a tornar a periodicidade proposta pelo título do filme tangível ao espectador.

Dentre as pautas mais recorrentes, podemos enumerar a escolha da cidade-sede das Olimpíadas de 2016, que no dia 1 de outubro de 2009 ainda não havia sido definida; e um assalto no qual um bebê é baleado e encontra-se no hospital em estado crítico. Ambas são citadas em mais de um momento e em horários diferentes do dia (de noite, no horário considerado nobre, e durante a tarde).

A primeira notícia, principalmente, é um dos elementos que auxilia o filme a se situar historicamente. Mesmo dez anos depois, o fato remete diretamente à memória do espectador. Não somente pela ocasião da escolha da cidade-sede das Olimpíadas, que hoje (e mesmo na época do lançamento do filme) todos sabiam que seria escolhido o Rio de Janeiro, mas também pela situação sócio-política que vivenciava-se durante aqueles meses. Tratava-se do final do segundo mandato do governo Lula, os indicadores sócio-econômicos estavam em ascendência, e a provável escolha do Rio como sede de um evento de calibre internacional apontava para o estabelecimento definitivo do país como próxima potência mundial. Quanto mais avançam os anos, mais os contrastes daquela época tornam essa menção de otimismo emblemática no filme.

Quanto à notícia do bebê baleado, que aparece em duas ocasiões (no “Jornal Hoje” e no “Jornal Nacional”, ambos da Rede Globo), pode ser considerada a informação mais sensacionalista do dia, ou seja, a que produz maior apelo sentimental. Fatos como esse são normalmente reportados em noticiários locais e vespertinos. O fato de ter sido elencado também pelo “Jornal Nacional”, no horário nobre, que costuma priorizar reportagens de

amplitude nacional ou internacional, é uma exceção à regra. E isso nos leva ao questionamento: por quê tal fato ganhou tamanha relevância no noticiário daquele dia? O que significa culturalmente um bebê baleado?

A contraposição do símbolo máximo de inocência ao antagonismo de um agente social violento promove, portanto, uma relação maniqueísta clara e imediata entre ambos. O suficientemente óbvia e apelativa para que a notícia fure a bolha do horário nobre, mesmo tratando-se de um fato sensacionalista por excelência.

Ao longo do filme, no entanto, podemos observar uma tendência contrária a essa. Enquanto durante à noite, principalmente durante o horário considerado nobre (das 18h às 22h), os fatos noticiados podem ser considerados *hard news*, ou seja, de alta relevância política, econômica e internacional; é possível afirmar que a maior parte do conteúdo jornalístico, principalmente situado nos horários da manhã e da tarde, é voltado à reportagem de fatos considerados sensacionalistas.

O primeiro exemplo que confirma esta observação ocorre no minuto 11'34" – ou às nove e meia da manhã, como sinaliza a legenda do filme – no programa da Rede Bandeirantes, "Dia a Dia". No quadro, a jornalista Lorena Calábria abre o segmento de notícias indagando à repórter secundária, Milena Machado, "qual é a nova moda agora entre os bandidos de São Paulo?", para qual responde: "a criatividade dos bandidos não tem limites para continuarem agindo na Grande São Paulo".

O diálogo entre as duas jornalistas não acrescenta nenhuma informação para a notícia que estaria por vir – sobre contrabando de drogas para dentro de prisões por meio de bexigas d'água –, a não ser o fato de que os sujeitos dos acontecimentos narrados a seguir seriam "bandidos", ou seja, pessoas que praticam atividades criminosas e, por extensão, pessoas maldosas e sem escrúpulos (MICHAELIS, 2018).

Além da escolha verbal das jornalistas durante este trecho, há também uma mudança perceptível no tom quando elas abrem os segmentos de notícias – em comparação ao da matéria anterior que tratava de um tema frívolo –, tornando-se mais contundente para atribuir gravidade ao discurso. Com isso, é possível observar neste programa uma clássica tendência de reportar acontecimentos (mesmo tratando-se de *hard news*) de maneira narrativa, com elementos que tendem ao maniqueísmo (WHITE, 1997, p. 101).

A amostra de trechos que confirma esta tendência no filme de Eduardo Coutinho é ampla, e vai além deste programa em particular e da emissora Rede Bandeirantes. Alguns

minutos depois, mais precisamente durante o minuto 31'33" (ou ao meio-dia e meio, como afirma letreiro acrescentado pela produção do filme), a jornalista Sandra Annenberg abre o "Jornal Hoje", da Rede Globo, com a seguinte afirmação: "Vejam até que ponto vai a covardia dos bandidos".

A alcunha "bandidos", tratamento generalizado dado aos indivíduos envolvidos em ações criminosas é também uma ocorrência exemplificada algumas vezes no filme. Em certos momentos, essa denominação é utilizada de forma desconexa, sem fundamentação factual e de maneira leviana, o que muitas vezes constitui em um elemento desinformativo. Dentro da narrativa contada pelos telejornais, se encaixa como uma categorização em oposição aos "policiais", por exemplo, ou mesmo aos "trabalhadores", "pessoas de bem", etc. Ou seja, atribui um tratamento de classe e até mesmo um senso de organização e cooperatividade aos "bandidos", que não encontra paralelo na realidade – pelo menos não em termos de efetiva igualdade com a classe policial, por exemplo.

De fato, ao resgatar a etimologia do termo “bandido”, encontra-se “integrante de um bando”. No entanto, é possível afirmar que o termo já possui autonomia individualizante e é comumente aplicado ao agente cuja sujeição criminal já está em curso ou que se considera consolidada (MISSE, 2010, p. 28).

Portanto, ao categorizar diversos agentes criminosos em "bandidos" de maneira generalizada e desinformada, mesmo quando trata-se de indivíduos agindo sozinhos sem filiação, o telejornalismo estabelece em sua narrativa uma categorização que menos tem a ver com a semântica do termo e mais com o significado sociocultural do termo.

A construção dessa "classe" pelo discurso dos telejornais transmite e, ao mesmo tempo, se torna oriunda de uma ideia de "identidade social do bandido". Seu papel como classe antagonista da sociedade como mensagem transmitida pela mídia telejornalística é originada de uma noção subjetiva e distorcida do conceito "bandido".

A percepção coletiva da identidade social desse sujeito, que ao mesmo tempo se baseia na sociedade e é reproduzida pela mídia de modo retroativo, é análoga ao conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu pelo qual "a história do indivíduo nunca é mais do que uma certa especificação da história coletiva de seu grupo ou de sua classe, podemos ver nos sistemas de disposições individuais variantes estruturais do *habitus* de grupo ou de classe". Ou seja, se estabelece uma subjetividade coletiva, cujo propósito é a legitimação de uma classe social e a ideia de pertencimento de um indivíduo à mesma (BOURDIEU, 1983, p. 80-81).

É possível inferir, portanto, que o conceito de "bandido" possui delimitações sociais específicas no que concerne ao conceito de *habitus* de grande parte dos receptores da programação da TV aberta brasileira. Isso significa que a "periculosidade" do indivíduo, no que concerne à percepção da sociedade, é avaliada não pelos seus atos, mas sim por determinadas características culturais e socioeconômicas.

A primeira e uma das mais evidentes demarcações referentes ao lugar social do sujeito criminoso é, justamente, a territorial. No contexto das grandes metrópoles brasileiras, essas regiões são normalmente associadas à violência do combate ao tráfico de drogas. Não ao tráfico que atende às elites e às classes médias em praticamente todos os países do mundo. Este não se associa da mesma maneira à violência, pois é operado por indivíduos em relação direta com o consumidor, e não baseado em controle territorial. "Nesse sentido, a sujeição criminal também se 'territorializa', ganha contornos espaciais e amplifica-se nos sujeitos locais e mesmo nas crianças e adolescentes cuja sujeição é esperada" (MISSE, 2008, p. 23).

Nesses espaços, constituídos por comunidades ou, às vezes, bairros inteiros, o combate territorial e a violência policial são legitimados pela "guerra às drogas". Nesse contexto, sob a justificativa de conter a violência, a interferência policial corresponde à noção de estado de exceção, estabelecida por Giorgio Agamben (2008, p. 63, p. 131-132), no sentido de que contém em si exatamente o seu contrário. A possibilidade jurídica da suspensão dos direitos estabelecidos e garantidos admite uma violência não regulada pela lei.

Não se define o estado de exceção como modelo ditatorial (constitucional ou inconstitucional), mas como um espaço vazio de direito, uma zona de anomia em que todas as determinações jurídicas estão desativadas, até a distinção entre público e privado (AGAMBEN, 2008, p.75-8).

Nestes locais, sob a legitimação do combate às facções criminosas que dominam esses territórios para o tráfico de drogas ilícitas, a implementação da violência estatal e a criação de espaços "vazios de direito" nas periferias e comunidades das maiores metrópoles do país se torna justificável ao olhar social.

A prática, por vezes, indiscriminada da agressão estatal sobre territórios civis, cuja população, em sua grande maioria, não possui filiação a nenhuma facção criminosa, é corroborada pela sociedade por meio deste processo de subjetivação, no qual a representação de "crueldade" e "periculosidade" é associada a um determinado território de origem do

indivíduo. Este processo conduz, no limite, à justificação do extermínio do sujeito criminal baseado na geografia.

Trata-se de um processo de inscrição do crime na subjetividade do agente, como numa possessão, e não apenas no seu comportamento criminoso, tornando muitas vezes sua tentativa de “sair do mundo do crime” tão inverossímil para os outros a ponto de exigir praticamente um processo de conversão (desposseção) de tipo religioso (MISSE, 2008, p. 25).

Uma consequência direta é que, no ano de 2017, em 41% dos casos de prisão por porte de drogas no Rio de Janeiro, o local muitas vezes foi determinante para o estabelecimento de uma pena maior para o réu. Se na constatação do policial, a área em que o indivíduo foi apreendido era de domínio de alguma grande facção do tráfico, ele poderia ser condenado por crime de associação ao tráfico, o que significa um acréscimo de 3 a 10 anos à pena (FOLHA de S. PAULO, 2018).

O segundo fator que define a noção subjetiva de "bandido" no conceito de *habitus* da sociedade brasileira – e capitalista, no geral – é a identificação do criminoso com a pobreza. A princípio, aqueles que serão forçados à marginalidade legal são os mesmos que, por motivo indeterminado, não se acham completamente integrados à sociedade – aqui, entenda-se também sociedade consumidora. Estes são, potencialmente, "mobilizáveis para o banditismo" (HOBSBAWM, 1976, p. 26).

Ao estabelecer uma "identidade social do bandido", essa associação entre crime e pobreza é potencializada pelo ambiente de profunda desigualdade social vigente no Brasil, por falta de recursos para escapar à invisibilidade, e pelo predomínio deste estigma sobre todos os outros papéis sociais do sujeito. "O rótulo ‘bandido’ é de tal modo reificado no indivíduo que restam poucos espaços para negociar, manipular ou abandonar a identidade pública estigmatizada" (MISSE, 2008, p. 23).

A associação da atividade criminosa com a pobreza e com os setores mais precários e marginalizados da sociedade é tão direta quanto a relação territorial. O próprio discurso que legitima a atuação violenta do Estado nessas regiões é o combate ao tráfico das drogas – mercado, este, também marginal e que atrai em sua maioria jovens que não conseguem se estabelecer em outras atividades profissionais.

A percepção da criminalidade associada à pobreza é vista inclusive sob o ponto de vista declarado da própria classe policial. Em entrevistas concedidas por policiais militares membros do 13º BPM/I da cidade de Araraquara (SP), há declarações dos próprios agentes

corroborando que uma pessoa com maior poder aquisitivo tem uma tendência menor de se tornar criminosa do que uma pessoa com baixa renda (TERRA, 2010, p. 204).

O terceiro demarcador social no estabelecimento do conceito de "bandido", especificamente no contexto socioeconômico brasileiro, é o racial. O vínculo entre pobreza e raça é direto e comprovado por números expressivos. Em 2011, de acordo com Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), o rendimento médio do trabalhador negro brasileiro equivalia a 55% da renda média do trabalhador branco. Em pesquisa do mesmo instituto, ano de 2012, intitulada "Situação Social da População Negra por Estado", enquanto 19,2% da população branca brasileira vivia com renda de até metade de um salário mínimo, entre a população negra essa porcentagem ultrapassa o dobro, chegando a 38,6% (IPEA, 2014).

A conexão do negro com a noção subjetiva de "bandido" não é somente comprovada pela via cultural e socioeconômica. Os números de mortes em intervenções policiais no Brasil entre 2015 e 2016, por exemplo, é o triplo entre negros, de acordo com levantamento do Anuário do Fórum Brasileiro de Segurança Pública, divulgado em 2017. Esses dados são fruto de análise da compilação de todos os casos registrados em boletins de ocorrência nos dois anos. Foram 963 mortes de brancos contra 3.240 mortes de negros, por policiais de folga ou em serviço em 2017.

Além de serem maioria entre as mortes causadas pela polícia, a população negra também prevalece entre os encarcerados no Brasil atualmente. De acordo como o Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias (Infopen), divulgado em 2017 pelo Departamento Penitenciário Nacional (Depen), do Ministério da Justiça, 64% da população prisional brasileira hoje é composta por pessoas negras.

Sendo assim, se é possível afirmar nesta análise cultural que a pobreza tem cara, cor e território no Brasil, este é um entendimento que também podemos aplicar à noção de "bandido", dentro do conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu (1983). Quando o termo é utilizado para generalizar e antagonizar uma categoria social – que não existe –, este é o perfil que é evocado pelas narrativas contadas pelo telejornalismo que é produzido para a televisão aberta.

2.3.2 A catástrofe no mundo

O maior exemplo telejornalístico de antagonização do "bandido" e de interferência do apresentador na narrativa – de todos os apresentados em *Um Dia na Vida* – é dado no minuto

26'43", em trecho da emissora Record, no programa "Balanço Geral", apresentado por Wagner Montes, que também era deputado estadual na época pelo PDT.

O programa classifica-se como telejornalístico do subgênero jornalismo policial, considerado um programa temático de teor sensacionalista, em que a violência urbana normalmente está em primeiro plano, mais comumente exemplificado pelo programa "Cidade Alerta", apresentado por José Luis Datena (também representado em *Um Dia na Vida*, porém em um de seus dias menos expressivos) (OLIVEIRA, 2011, p. 132).

Neste estilo, o apresentador não se limita a reportar os fatos, como ocorre em telejornais mais tradicionais. No decorrer do programa, seu papel inclui uma verdadeira performance, com gestos corporais e rompantes exaltados. O discurso se caracteriza, em linhas gerais, como opinativo, valorativo e orientador. Há um julgamento expresso dos fatos e de seus participantes. Isto é exemplificado no filme, pela maneira que Montes interfere na reportagem dos acontecimentos, estabelecendo às vezes “diálogos” com os telespectadores e, em mais de um momento, exaltando possíveis soluções violentas para os cenários apresentados.

Normalmente, é possível detectar elementos “populistas” nos discursos destes apresentadores. Em vários momentos, demonstram moralismo, maniqueísmo, paternalismo e recorrem ao apelo emocional. Esses elementos funcionam como ganchos para atrair e conquistar o telespectador, mais uma vez tendendo ao recurso narrativo. Nela, o mundo da violência urbana é dividido em dois polos (o certo e o errado) e a escolha clara por um deles (o certo) está sempre conectada a uma divisão social entre ricos e pobres (BORJA, 2011, p. 229). Podemos afirmar que, de acordo com a análise cultural dos trechos do filme citados, o telejornalismo semeia a discriminação ou o racismo entre iguais?

A performance de Wagner Montes ganha um novo sentido para a narrativa do filme, no minuto 1'14"56", quando relacionamos o segundo bloco editado do "Jornal Nacional". Este telejornal apresenta um estilo mais tradicional, com apresentadores mais sisudos que são orientados a não demonstrar sua clara opinião. Uma de suas matérias anuncia a cassação do político Wallace Souza, deputado amazonense do PP, também apresentador de TV, com um perfil muito similar ao de Montes. A reportagem mostra que, na realidade, Souza encomendava assassinatos e incidentes violentos para alimentar o espetáculo de seu próprio programa.

2.3.3 "Este programa mudará a sua vida"

No minuto 20'13", começa a transmissão de um *spot* comercial da Faculdade Teológica, que oferece um certificado de teólogo juntamente com uma Bíblia pelo preço de seis parcelas de R\$69,00. Este é o primeiro momento em que o filme expõe algum conteúdo televisivo vinculado a uma entidade religiosa. Seguindo as legendas indicativas de horário colocadas pelo diretor, essa publicidade foi ao ar em algum horário anterior ao meio-dia e depois das dez e meia da manhã.

O trecho seguinte, que inicia no minuto 23'35" do filme – ou às 12h03, como indica o letreiro – mostra na CNT um sermão religioso sendo proferido pelo pastor Miguel Ângelo, da Igreja Evangélica Missão da Graça de Deus. A emissora CNT (Central Nacional de Televisão) é conhecidamente a televisão que mais vende horários de sua programação para Igrejas, cerca de 90% em média. Além desta emissora, também é possível citar a Rede 21, por exemplo, que repassa 22 das 24 horas de suas concessões à Igreja Universal do Reino de Deus.

A presença maciça de programas produzidos por igrejas evangélicas nas grades das emissoras abertas de televisão chegou a levantar a desconfiança do Ministério Público Federal. Do ponto de vista legal, essa prática é considerada subconcessão – que é proibida por lei –, ou então, desrespeito ao limite estipulado para publicidade ou propaganda. Hoje esse limite é estipulado em 25%, e como as organizações religiosas pagam às emissoras, trata-se de uma negociação publicitária (O GLOBO, 2017).

No que concerne à disputa "legal" da programação, as Igrejas Evangélicas vêm seu desempenho crescendo a cada ano. Dentre as grandes emissoras da televisão aberta, as únicas que não concedem espaço em seus horários para a programação Evangélica são o SBT e a Rede Globo (que transmite conteúdo ligado à Igreja Católica). Emissoras como a Rede Bandeirantes chegam a disponibilizar até 6 horas de sua programação diária para a transmissão de conteúdo religioso.

A Rede Record, propriedade do bispo Edir Macedo, líder e fundador da Igreja Universal do Reino de Deus, começou nos últimos dez anos a investir não somente na transmissão de cultos e eventos religiosos, mas também em conteúdo ficcional próprio para televisão, como telenovelas e minisséries. A reprise da novela "Os Dez Mandamentos" tem em 2018 o índice de 11,6% da audiência domiciliar, sendo a maior audiência do canal e ficando em segundo lugar em audiência no horário à frente do SBT (IBOPE, 2018).

A participação das igrejas na produção e transmissão de conteúdo televisivo é expressiva desde a época da ditadura militar, pois as concessões eram dadas àqueles que serviam ou apoiavam o governo (FONTELES, 2007, p. 2).

O que caracteriza a situação cultural nos anos 60 e 70 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais. [...] Durante o período que estamos considerando, ocorre uma formidável expansão, em nível de produção, de distribuição e de consumo da cultura; é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa (ORTIZ, 200, p.121).

E mesmo a partir de 1997, com a criação da Anatel, e a determinação de um processo de avaliação técnica e financeira que passaria pelo crivo de órgãos públicos, as organizações religiosas ainda foram vitoriosas. Isso porque o poder executivo, entre 1994 e 2001, ainda tomava as decisões sobre a concessão pública de rádio e TV, o que, devido ao *lobby* evangélico no Congresso Nacional e a favores políticos, auxiliaram a obtenção de concessões de rádio e TV pelas Igrejas (FONSECA, 2003).

Consequentemente, de acordo com dados de 1998, quase 400 emissoras de rádio do país pertenciam às Igrejas (FOLHA de S. PAULO, 1998). Hoje em dia, de acordo com site de busca (www.radios.com.br), podem ser localizadas mais de 4.500 rádios gospel no Brasil.

O investimento massivo em mídias feito por essas organizações atualmente é possível graças à contribuição, muitas vezes regular, de fiéis e praticantes dessas correntes religiosas. Frequentemente a afiliação a essas Igrejas prescinde de uma doação mensal, com a proposta ao fiel de estimular o desapego ao dinheiro e manifestar a sua fé para a comunidade. Muitas vezes as doações já são requeridas com destino declarado para o empreendimento televisivo. Dessa maneira, a população é induzida a manter o suporte tecnológico das emissoras.

Agora é a sua vez – qual será a sua contribuição para sustentar tão grandioso empreendimento? Do seu apoio dependerá o progresso, em nossa terra, desta maravilha da ciência eletrônica. Bater palmas e aclamar admiravelmente é louvável, mas não basta seu apoio, só será efetivo quando você adquirir um televisor (ORTIZ, 2001, p. 60).

Em *Um Dia na Vida*, evidencia-se como leitura na análise cultural a relação entre fé e dinheiro, que é exemplificada algumas vezes. Uma delas, no minuto 43'46", às 15h15 no horário original, vemos um "infomercial" de auto-ajuda intitulado "Transforme seu Mundo" – ao qual o intertítulo desta seção se refere –, seguido de uma senhora loira que pede doações para uma conta bancária, cujo aparece no canto inferior da tela.

Outra leitura constatada por meio da análise cultural, é a relação entre religião e violência. Ou ainda, mais especificamente, a proposição da fé como salvação de um caminho violento diante da influência da violência na vida cotidiana. No "infomercial" mencionado, segundos antes da mulher pedir diretamente por dinheiro, há um ator que faz um depoimento sobre o tema, fazendo uma analogia com um submarino. Ele discorre dizendo que, do mesmo modo que um submarino trafega pelas profundezas do mar sem deixar-se afetar pelas águas ao seu redor, assim deveriam ser as pessoas – provavelmente, os fiéis de sua igreja. Ou seja, as pessoas devem passar pelo mundo sem deixar-se contaminar pelo pecado e pela violência.

É possível afirmar que, ao longo do dia, o espectador das imagens televisivas recebe a religião e a possibilidade de conversão religiosa como uma saída possível à violência, a qual muitas vezes ele está exposto cotidianamente, na própria região em que mora.

Em paralelo à narrativa do telejornalismo, que reforça constantemente a generalização do termo "bandido", e com isso reitera e legitima as virtualidades que formam esse perfil no imaginário coletivo; a religião, ao contrário, oferece um antídoto para esse destino. Ao mesmo tempo em que são expostos exemplos no telejornalismo – que reforçam o estigma da "sujeição criminal" sobre a população negra, pobre e periférica –, é justamente para este público que as organizações evangélicas surgem como uma alternativa. Não são raros exemplos de indivíduos readmitidos na ordem social, após uma passagem pela criminalidade, por meio da conversão religiosa.

Não basta que haja conversão, é necessário dar-lhe o testemunho público. Não são poucos os casos em que o ex-bandido se transforma no seu tipo oposto, em pastor, sacerdote ou mesmo em 'santo' (MISSE, 2008, p. 30).

Os índices socioeconômicos de quem se fideliza a essas organizações apontam precisamente para as categorias mais marginalizadas da sociedade. Segundo censo de 2010, dentre os fiéis da Igreja Pentecostal, 63,7% viviam com renda menor do que um salário mínimo. Além disso, 43,2% não tinham completado o ensino fundamental (IBGE, 2010).

Mesmo aos que nunca sequer flertaram com uma vida criminosa, mas que se encaixam nos mesmos requisitos sociais e, conseqüentemente, são passíveis do mesmo estigma; muitas vezes a fé e a religião se oferecem como um caminho cultural para que não sejam colocados automaticamente nessa categoria.

Sob *slogans* que prometem a salvação, mudança de vida e melhoras em geral, as Igrejas Evangélicas oferecem em seus sermões e pregações constantes lembretes sobre o que

é a vida e o que está à espera de seus fiéis assim que saem pela porta: pobreza e violência. Reivindicam que é melhor acreditar eternamente na promessa de um mundo melhor, que estará sempre fora do alcance. Pela esperança e pela catarse, eles cobram seu preço.

2.3.4 O feminino refletido na tela

No minuto 45'32", começa o trecho do quadro "Espelho, espelho meu", do programa "Márcia", apresentado por Márcia Goldsmith. É a maior sequência seguida dedicada a um só programa. Por isso e pelas técnicas de manipulação da audiência, este momento ganha ares de clímax na narrativa de *Um Dia na Vida*, confirmados pelo próprio diretor em sua primeira exibição na Mostra Internacional de Cinema, em 2010.

No quadro, vemos Solange, dona de casa, de vida simples e solteira. Sua aparência é considerada indesejável, no que dá a entender o programa. A frase que entona a motivação da personagem é "Casamento não: sou a mulher mais feia do mundo!". A tensão e a expectativa envolvem a revelação final, após uma miríade de procedimentos dentários, estéticos e cirúrgicos, em frente ao espelho. O que pode significar o espelho?

Para os filósofos gregos antigos, o espelho (ou *Speculum*) é parente do *spetaculum* (o espetáculo) que se oferece ao *spectator* (espectador). Ou seja, a auto-imagem, a auto-projeção humana é a base de todo o espetáculo. Os renascentistas também já estabeleciam uma analogia entre espelho e a representação em um contexto de exibição. "A reflexão do olhar é o espelho; a da alma, a Natureza; e a da Natureza, as artes" (CHAUI, 1990, p. 36).

Em psicanálise, fala-se do primeiro encontro da criança com o espelho como o primeiro fenômeno causador de um "sentimento de ausência de organização corporal", ou seja, uma sensação alienadora de si mesmo. Segundo os psicanalistas, esta é a base da estrutura paranóica da personalidade, que por sua vez, gera a "falta" e o desejo que acompanhará o ser humano pela vida (LACAN, 1966, p. 113).

Ao olhar-se no espelho, é gerada uma noção de si próprio, acompanhada instantaneamente pela construção de sua autoimagem. Ao compararmos esta aos padrões estéticos, sociais e econômicos aos quais estamos submetidos em meio ao espetáculo da indústria cultural moderna, somos capazes de lhe conferir um valor. Ou seja, é possível dizer que o espelho compõe um elemento cultural determinante na narrativa de muitas mulheres além de Solange.

Ao se olhar no *spetaculum* da televisão, a mulher vê a si mesma como principal objeto de consumo, mas também, como o grande público-alvo da programação em seu horário comercial. Por isso, uma das principais teses corroboradas pela narrativa de *Um Dia na Vida* é a de que grande parte do conteúdo é dirigido ao público feminino, mais especificamente donas de casa ou mulheres que não trabalham fora (COUTINHO, 2012). Isso é confirmado pelo aumento da produção de conteúdo convencionalmente definido como feminino observado durante as décadas de 1970 e 1980, e exemplificado na expansão das telenovelas como principal conteúdo dramático e ficcional (HAMBURGUER, 2007, p. 154).

Há uma predominância da mulher (das mais diferentes faixas de idade e de situações sociais) como protagonista de inúmeras e diferenciadas formas de programas na televisão. Comparativamente aos homens, elas estão mais presentes como sujeitos falantes e “igualmente como sujeitos a serem formados, educados, ou seja, como sujeitos cada vez mais necessitados de normas e procedimentos para permanentemente ‘cuidarem de si’” (FISCHER, 2002, p. 587-8).

A objetificação da mulher é presente na TV brasileira em geral. Essa é uma proposição expressamente defendida pelo diretor em seus comentários e que ele busca demonstrar em vários trechos que foram selecionados para a versão final de *Um Dia na Vida* (COUTINHO, 2012). O corpo feminino é um elemento que se destaca dentre as imagens recebidas pelos espectadores da televisão brasileira. É, portanto, um elemento fundamental ao se estabelecer os parâmetros da relação entre receptor e emissor, estabelecida pelo aparato televisivo. Na colagem de trechos exibida em *Um Dia na Vida*, em vários momentos o corpo da mulher é mostrado como objeto de cobiça, sob padrões irrealistas e inalcançáveis que, porém, todas são persuadidas a almejar.

As mulheres buscam se parecer com os manequins de sua época, se vestir igual a eles, andar como eles. A mulher, para ser considerada bonita, de corpo esteticamente perfeito, deverá se parecer com esse modelo, que só existe na cabeça das pessoas (MARCONDES, 2002, p. 98).

Um exemplo é o que ocorre no minuto 11'39'', que mostra o programa "Dia Dia", da emissora Rede Bandeirantes, e inclui uma chamada com o cirurgião plástico Dr. Rey, no qual há um mostruário de corpos femininos considerados perfeitos, os quais ele mede com uma régua e elenca padrões ao longo de seu discurso para justificar a beleza das manequins que está expondo.

2.3.5 Formas e desejos refletidos

No minuto 39'39'', no programa "A Tarde é Sua" da emissora RedeTV, há um quadro com um suposto duelo entre loiras e morenas, no qual as participantes são as famosas mulheres-fruta (mulher samambaia, mulher maçã, etc), notórias pelas suas formas voluptuosas, originais do programa "Pânico na TV".

Segundo o diretor de *Um Dia na Vida*, ao separar as imagens coletadas, uma das categorias chamava-se "bundas". A bunda, na televisão, é a imagem que carrega um significante e se oferece como um significado ao sujeito (espectadora) movido pelo desejo inconsciente. Exatamente porque a imagem corresponde a um ideal de beleza irreal, ou seja, que não condiz ao corpo real que a maioria das donas de casa espectadoras podem exibir; a bunda promete e proporciona a "falta" ou o desejo, que culmina em uma realização imaginária (BUCCI, 2002, p. 26).

No entanto, a significação da imagem "bundas" não é somente promovido pelo emissor (televisão). O olhar das espectadoras promove o encontro do qual emerge sua significação cultural. O olhar que entra, portanto, como trabalho na fabricação do valor da imagem, conferindo-lhe valor e transformando-o em mercadoria. Deste encontro, que ocorre todos os dias, em uma miríade de televisores em todo o Brasil, sustenta-se um dos símbolos da indústria cultural brasileira, a bunda, visto como tal inclusive no exterior. Isso demonstra que na indústria cultural "mais do que a cultura virar uma mercadoria, a mercadoria vira cultura e nem uma nem outra são necessariamente vendidas ou compradas" (BUCCI, 2014, p. 152).

Na construção subjetiva da "mulher brasileira" no ideário coletivo, baseado no conceito de *habitus*, desenvolvido por Pierre Bourdieu (1983), a "bunda" é um de seus fundamentos, mesmo para além da televisão. Gilberto Freyre (1987) considerava como modelo de beleza brasileira a mulher baixa, pele morena, cabelos negros, longos e crespos, cintura fina, bunda ("ancas") grande, peitos pequenos; exemplificada pela atriz Sônia Braga. É um padrão corporal abraçado pela subjetividade de ambos os gêneros. Os homens são condicionados a desejá-lo, usá-lo e mantê-lo "como objeto de prestígio e decoração interior em sua esfera conjugal" (MARCONDES, 2002, p. 80).

Já as mulheres são estimuladas a perseguir incessantemente esse ideal, que não só é longínquo da realidade (quando não é inalcançável), como também é finito e torna o *spam* temporal da sexualidade feminina, em que ela pode se considerar desejável, mais curto. Ao

fim desse ciclo, ela se torna uma mulher invisível (GOLDENBERG, 2011, p. 64).

2.4 Síntese

Em seus comentários sobre o filme em debate após a exibição, Eduardo Coutinho fazia questão de afirmar que o propósito inicial que originou *Um Dia na Vida* não era tecer uma crítica à televisão brasileira. Sua intenção com isso era se distanciar da ideia de que a TV é um "horror" e, principalmente, da associação de sua pessoa e seu trabalho àqueles que estabelecem críticas indiretas ao público que assiste à televisão.

Ao fazer isso, não era raro ele próprio se colocar como espectador dessa mídia: "eu assisto notícia e ouço muito a televisão". Ou seja, ao se afastar da ideia de que "a televisão é um lixo, o povo que gosta disso é um lixo"; ele ao mesmo tempo atesta que, no Brasil, todos somos espectadores da televisão de alguma forma e em algum nível (COUTINHO, 2012).

No entanto, fica claro pelas escolhas dos trechos utilizados no filme, assim como pela argumentação que Coutinho defende, de que a televisão passa mensagens diferentes para públicos específicos, e que nem todos estamos submetidos à programação de TV aberta da mesma forma.

Por meio da análise cultural de *Um Dia na Vida*, identificamos certas mensagens e narrativas que são desenvolvidas pelas imagens escolhidas, e pela maneira como foram montadas e editadas. A primeira elencada pelo diretor e que fica demonstrada pela análise refere-se ao papel da mulher na televisão. Enquanto a maior parte do conteúdo é feita visando-a como maior consumidora, ela recorrentemente é objetificada e colocada sob padrões difíceis de se atingir.

Outra observação feita pelo diretor em debates remete ao papel das organizações religiosas na produção de conteúdo para a TV, assim como sua predominância massiva nos horários da programação aberta. Ao investigar mais a fundo, é perceptível na maioria destes trechos a relação que estabelece a religião como salvação para um mundo violento ou para a influência da violência sobre a vida cotidiana.

Sobre isso, é interessante notar o quanto esse discurso de esperança e catarse, de certa forma, complementa o discurso do telejornalismo – principalmente o vespertino e voltado à cobertura de notícias de cunho sensacionalista –, que antagoniza a figura do "bandido", que na nossa sociedade tem um perfil social muito específico. É possível afirmar que os

indivíduos que se encaixam neste mesmo perfil são muitas vezes os que são em maior número cooptados pelo discurso das organizações religiosas evangélicas.

2.5 A quem interessa tanta mediocridade?

O resultado final, que configura-se no filme *Um Dia na Vida*, constrói um retrato profundamente crítico da programação da televisão brasileira por meio da junção de imagens, aparentemente sem relação linear ou contextual uma com a outra. Mas esta seria uma crítica direcionada ao “aparelho” em si – ou seja, à tecnologia de transmissão que possibilita a existência do mesmo – ou a quem produz seu conteúdo?

A afirmação de que o filme seria uma crítica à televisão brasileira seria limitada, tomando como base o conceito de esfera pública de Habermas (1984). Isto porque a primeira é somente um “aparelho” no qual a segunda ocorre. Mais ainda, historicamente a televisão consistiu na tecnologia que possibilitou a sua expansão. Porém, a tendência de expansão da esfera pública é anterior à tecnologia, e não o contrário. Portanto, o que está sendo colocado em xeque por *Um Dia na Vida* não é a televisão em si, mas sim o emprego social desta tecnologia.

Ao investigar, então, sobre os agentes sociais responsáveis pela produção deste conteúdo que é destinado à televisão, são revelados alguns critérios sobre quem pode exercer este papel. Em primeiro lugar, é importante ressaltar que nenhuma emissora de TV brasileira é dona do canal em que sua programação é transmitida: todos os canais de sinal aberto pertencem ao Estado e são concedidos (daí a palavra “concessão”) temporariamente às emissoras, por meio de processos de licitação. Para concorrer a uma concessão, a empresa deve ter no mínimo 70% do capital nas mãos de acionistas brasileiros e respeitar o limite de controle de até dez emissoras em todo o país. Aí uma comissão do Ministério das Comunicações analisa sua proposta de programação e sua condição técnica e financeira, dando pontos em diferentes quesitos. Quem tiver a melhor média de pontos fica com a concessão, ganhando o direito de explorar determinado canal por um período pré-definido e, ao final dele, passa por uma nova análise.

Em suma, o estado tem um papel determinante no processo decisório de quais empresas recebem concessões de canais abertos. Esse poder de escolha já foi inclusive empregado politicamente, como na Ditadura Militar, em que conglomerados ligados a igrejas

evangélicas adquiriram concessões por estarem alinhadas aos valores do governo (FONTELES, 2007, p. 2).

Depois da década de 1990, como já assinalado, ocorreu o que denomina-se "popularização" do conteúdo televisivo, devido ao fenômeno da globalização e da segmentação da TV a cabo. A isso, atribui-se a apresentação de notícias e de cenas de ficção de maneira melodramática e a recorrência de fórmulas apelativas e de fácil assimilação (BRITTOS, 1999, p. 13).

É possível atribuir, portanto, certas características do conteúdo televisivo que é mostrado em *Um Dia na Vida* a esses fenômenos históricos. No entanto, seria difícil estabelecer alguma centralidade no gerenciamento e na produção deste mesmo conteúdo ou mesmo no teor que lhe é conferido. Ou seja, por mais que os agentes detentores destes canais sejam um fator que implica na realização do material que é transmitido na TV aberta, não é possível imputar a qualidade (ou a falta dela) sobre um grupo restrito de pessoas.

Mais ainda, é preciso retomar o fato de que, levando em conta critérios objetivos, o tratamento de *Um Dia na Vida* enquanto obra representativa da televisão brasileira pode ser questionado, já que a escolha e a duração dos programas exibidos não foram selecionados com base em uma análise objetiva do tempo que esses programas ocupam ou mesmo a audiência que eles têm rotineiramente. O que é possível afirmar é que o filme representa, em si, uma perspectiva sobre o conjunto do conteúdo televisivo vinda de um determinado grupo – no caso a equipe que produziu o filme.

Além disso, sendo a televisão o suporte midiático mais importante da esfera pública brasileira, ou seja, da projeção ou da expressão pública do mercado capitalista brasileiro (HABERMAS, 1984, p. 29), é possível ir além e deduzir que o filme forma um panorama que induz a reflexões sobre a própria sociedade brasileira como um todo.

Mais do que culpabilizar o aparelho ou tentar desvendar seu papel na manutenção da estrutura social brasileira, o filme funciona como um painel de amostragem de conteúdo que discutivelmente pode ser apontado como um reflexo de nossa sociedade, elucidando elementos que comprovam o papel da televisão "como vértice das relações sociais inseridas na lógica do capital e na dissolução do tempo" (BUCCI, 2014, p. 153).

3. Para além da caverna escura

Ao mergulhar no que o filme permite transmitir como obra autônoma – ou seja, além do que o diretor e sua equipe assumem como o discurso do filme –, é possível perceber uma série de mensagens que refletem um panorama sobre a televisão brasileira, que advém, por sua vez, de uma perspectiva crítica sobre a mesma.

Na utilização de “imagens de arquivo”, ou melhor ainda, da técnica de *found footage*, pode-se dizer que o diretor ao mesmo tempo em que abdicou da produção de um material próprio e original para a realização da obra, utilizou-se de sua releitura documental da programação televisiva como parte de sua linguagem. Ou seja, a restrição ao uso somente de *found footage* é em si uma ferramenta para a construção do seu discurso, já que, como técnica, propõe inerentemente uma revisitação das imagens e um deslocamento contextual delas.

Por utilizar-se de trechos de programas produzidos por terceiros, Coutinho não teve controle algum sobre elementos referentes ao cenário, figurino, iluminação, dramaticidade da cena e de enquadramentos ou das atuações. Todos elementos caracterizados por Eisenstein (2002) como parte da “montagem vertical” do plano. O filme constituiu-se como uma exposição de conteúdo televisivo, sob enviesamento do olhar do diretor e da equipe. E é na constituição deste olhar que consistiu a criatividade e a marca autoral do projeto como um todo.

Mesmo não incluindo elementos que Eisenstein considerava fundamentais para a montagem de um filme, já foi apontado esta como o principal elemento constituinte desta criatividade. O fato de restringir cerca de 19 horas ou mais de conteúdo – pois considera-se todas as emissoras assistidas e gravadas – a 94 minutos de um longa-metragem pressupõe um trabalho de seleção e métrica vigoroso.

Mas para além desse processo, outro fato essencial para a construção de significado da obra foi o deslocamento midiático que o filme propõe. O fato de um conteúdo originalmente proposto a ser transmitido em uma televisão ser transferido para uma tela de cinema incorre em uma série de alterações estéticas e sensoriais. Os *closes* se tornam hiper profundos, as publicidades e a pregação religiosa agressivas e o silêncio – que no cinema, é sempre de alguma forma presente – inexistente. É possível afirmar que ao conferir um maior valor de exposição às imagens televisivas o diretor criou a relação de proximidade e tatalidade

entre o público e a imagem (BAITELLO Jr, 1999). Também é o que explica, em parte, o quão desagradável foi a experiência de assisti-lo em um cinema.

Além da superexposição de seu conteúdo, há outras características da espetatorialidade relacionadas à televisão que são omitidas em uma sala de cinema. Em uma sala tradicional de cinema, há uma restrição física colocada aos espectadores. Não é possível se deslocar livremente sem incomodar o restante do público. Outra característica inerente do modo de assistir à televisão, que é suprimida em uma sala de cinema, é o *zapping* (MUANIS, 2013), ou seja, a possibilidade de mudar de canal livremente, sem obrigatoriamente precisar esperar um programa acabar. Isso implica em dizer que a audiência dada à TV é muito mais casual, fragmentada, dispersa e desatenta.

O aparelho está em casa, como parte da mobília, do dia a dia de alguém; está sempre disponível; alguém pode interceptar o fluxo em qualquer momento. De fato, a "centralidade" da televisão pode fazer com que seja assistida de maneira intermitente, casualmente, e sem total concentração. [...] A televisão, então, por causa da característica do fluxo, parece "real" em outro sentido, não como o cinema, é uma experiência totalmente banal (FEUER, 1983).

Essas são algumas das razões pelas quais assistir *Um Dia na Vida* em uma sala de cinema é, senão imprescindível, uma experiência incomparável. Por isso, aproxima-se das artes plásticas por conferir à experiência um caráter de instalação, no sentido da arte contemporânea. Grande parte da marca autoral reside nesse gesto, e o filme resiste como obra autônoma e é, portanto, passível de toda a análise feita nos capítulos anteriores, graças a esse deslocamento de dispositivo. É possível afirmar que “a reflexão em torno do gesto artístico de Coutinho (de apropriação dessas imagens e sua exibição em uma sala de cinema) importa mais do que o ‘objeto de arte’ propriamente” (LINS, 2010, p. 138).

Por meio deste procedimento, assim como outros já discutidos e estabelecidos em momentos anteriores desta dissertação, é construído um panorama crítico sobre a televisão brasileira, enquanto vetor da esfera pública, e expondo algumas de suas características enquanto mídia – superexposição, fórmulas de fácil acesso, sensacionalismo, etc. Mas o que esta fórmula, constituída pelo deslocamento de dispositivo combinado a uma seleção e montagem propícios, teria a dizer sobre o cinema?

3.1 Situação de Cinema

"A primeira sessão de cinema nos moldes que a conhecemos hoje (...) teve lugar na imaginação de Platão" (MACHADO, 1997, p. 28). Essa afirmação claramente se refere à

famosa "alegoria da caverna" formulada pelo filósofo grego na antiguidade, que estabelece, logo no princípio da história da filosofia ocidental, o questionamento do "conhecimento sensível".

Não deixa de ser paradoxal – como afirma Arlindo Machado (1997, p. 28) – assim como irônico o fato de que o mito que instala a desconfiança de uma representatividade do mundo sensível no pensamento ocidental tenha, de certa forma, dado origem e se materializado na forma de arte mais proeminente do século XX, que foi o cinema. Mas atendo-se à alegoria platônica em si, é possível encontrar uma lógica dialética e, pode-se dizer, profética em relação a esse fenômeno.

Caverna subterrânea e escura, o local onde se passa a alegoria de Platão é, apesar de tudo, um lugar desejável, no qual os seus habitantes insistem em permanecer, mesmo que prometam maravilhas do lado de fora (MACHADO, 1997, p. 44).

Ou seja, o cinema é uma metáfora para uma situação desejada de isolamento e apreciação sensorial ilusório em oposição a um suposto mundo exterior. Mais especificamente, a situação particular que ocorre no interior da sala de projeção, alcunhada por Hugo Mauerhofer (1983, p. 373) de "situação cinema", na qual há o isolamento acústico quase completo e o foco visual totalmente direcionado para a direção da projeção – que, por sua vez, ocorre em um só lado da sala. Ao mesmo tempo, a convenção exige do espectador o mais completo silêncio, impondo uma "gravidade de uma cerimônia religiosa" (MACHADO, 1997, p. 44). Isso porque qualquer interrupção desperta o espectador para a existência de uma realidade externa.

Isso se exemplifica pelo fenômeno de saída da experiência filmica numa sala do cinema: leva-se um tempo para os espectadores reconciliarem-se com a vida externa. Tudo a que se propõe a sala de cinema favorece uma total disponibilidade física e mental do espectador. A sensação pode ser descrita como o despertar de uma hipnose, experimenta-se uma entorpecência e sonolência agudos (BARTHES, 1975, p. 105).

A essa vivência particular de um espectador sonolento, entorpecido pode atribuir-se um caráter infantilizante que o coloca em situação regressiva. Nela, a tendência para a vulnerabilidade emocional e o estabelecimento de um processo de identificação com a cena se torna maior. A essas condições, convencionou-se chamar "impressão de realidade" (MORIN, 1980, p. 90).

Portanto, consegue-se afirmar que o cinema – ou, melhor dizendo, a "situação cinema" – posiciona-se de maneira privilegiada na hierarquia das experiências audiovisuais. Qualquer produto audiovisual que tem a oportunidade de ser exibido em uma sala de cinema adquire um *status* diversificado daquele que tem como destino final somente a televisão ou a internet. Muitas vezes, a análise qualitativa do conteúdo confunde-se com a classificação midiática, sendo comuns expressões como “qualidade cinematográfica” ou “televisão com qualidade de cinema”, etc.

No entanto, durante a experiência de assistir *Um Dia na Vida* em uma tela cinematográfica, ou seja, 94 minutos de conteúdo televisivo em uma sala de cinema, essa associação qualitativa à "situação cinema" é subvertida. E não porque ela perde seu "peso" de alguma forma, mas sim porque ela tem suas características técnicas e estéticas exacerbadas. Todas as fórmulas existentes na televisão para que ela consiga competir com o turbilhão de influências do mundo exterior são amplificadas (figurativa e literalmente); tornam-se em um cinema uma experiência nefasta, que ora beira ao ridículo e ao constrangimento.

A superexposição aponta um dedo crítico à televisão, sim. Mas se a qualidade do conteúdo da televisão é questionável – e já o era considerado como tal antes mesmo deste filme existir – ao vivenciá-lo em um cinema, ágora das odes audiovisuais, torna obrigatório o questionamento também da sacralidade da própria "situação cinema". Para além de padrões de qualidade, se aquele conteúdo familiar está ali sendo tão deturpado, somos obrigados a questionar os mecanismos implícitos que participam desta manipulação.

A própria existência deste processo de reflexão, por si só, desafia também a ideia de isolamento desejável que seria um pressuposto para a existência da "situação cinema". Uma demonstração disso foi a saída de vários espectadores durante a sessão. Pode-se discutir como hipótese, portanto, que a "impressão de realidade" durante a mesma é quebrada ou, no mínimo, deturpada.

3.2 Tatilidade

Grande parte do motivo pelo qual *Um Dia na Vida* quebra de certa maneira a sacralidade da "situação cinema" deve-se à experiência sensorial que o deslocamento midiático causa. As imagens tornam-se próximas e o som agressivo e intenso. Isso dentro do cinema imprime uma tatilidade ao filme, que por muitos teóricos é atribuída como um fenômeno da imagem televisiva (SODRÉ, 2006, p. 84).

A impressão tátil atribuída à experiência do filme deve-se à superexposição das imagens televisivas em uma tela grande e sala escura, como ocorre no cinema. Mas o que significa essa superexposição e essa subversão desse conteúdo em termos sensoriais para a vivência do espectador?

A noção de tatilidade, isto é, a noção subjetiva de envolvimento físico e sensorial com a imagem, já foi associada ao próprio cinema originalmente. Edmond Couchot (2003, p. 72) já afirmava que o cinema solicita não somente a visão, mas também o tato. Isso porque os moldes da "situação cinema" obrigam, como experiência, a satisfazer durante sua duração todas as responsabilidades impostas à percepção humana. Estas responsabilidades estariam sendo progressivamente sobrepujadas pelo hábito de uma ótica aproximativamente tátil. Isso ocorreria, segundo Couchot, pela crescente influência da tecnologia na arte. Portanto, este é um fenômeno que teve sua gênese desde a fotografia.

Relativo ao cinema, Couchot também comenta sobre o efeito de massificação que esse processo "tátil" origina. Ele se relaciona, primeiramente às circunstâncias das quais pressupõem a "situação cinema" – sala escura, tela grande, isolamento acústico – que tem um grande potencial de sincronização da espectadorialidade, fazendo com que toda ela ocupe coletivamente o mesmo lugar diante da tela e, portanto, "atrás" da câmera (VIRILIO, 1984, p. 51).

O efeito se amplifica com a difusão da tecnologia radiofônica, mas por motivos distintos, que se aproximam da chegada da imagem televisiva. O rádio, por sua vez, por consistir em uma emissão de sons que compete com os sons ambientes, adere essa mistura a uma estética própria sua, uma "estética do acaso, do acidente, do heteróclito" (COUCHOT, 2003, p. 71).

A televisão não dispõe da "situação cinema" a seu favor para atrair a atenção massiva dos espectadores. Portanto, ela adequa ao campo das imagens parte dessa estética que advém do rádio, que compete e assimila, de certa forma, o mundo ao redor. Portanto, é possível afirmar que a televisão imprime a "tatilidade" de suas imagens de uma outra forma. E qual seria ela?

Neste sentido, a televisão, em oposição ao cinema, fala "em primeiro lugar, ao corpo e não à mente" (MCLUHAN, 1969), atribuindo-lhes experiência sinestésicas distintas. O cinema seria um objeto externo, feito a partir da fotografia que, na montagem, se segmenta e se cola quadro a quadro, de acordo com um roteiro prévio. Já a televisão, que também passa

por um processo análogo, no entanto, pressupõe de uma tecnologia mais avançada, constituída de impulsos eletromagnéticos. A imagem é transmitida por um feixe de elétrons na superfície do vídeo e ocorre uma transmissão magnética de sensações.

O modo de registro da televisão também interfere nesse processo, já que em sua essência, a imagem televisiva é apresentada com a possibilidade de atrelamento ao presente. Ou seja, o tempo da realidade do observador e o tempo da imagem coincidem. Esse processo é alcunhado por Couchot de "sobreapresentação". Ou seja, enquanto grande parte da experiência conferida pela "situação de cinema" – e presente na técnica e estética dada aos filmes, que são pensados com o propósito de nela serem exibidos – parte da iniciativa de se dar as costas para a realidade, a televisão não só incorpora elementos externos, para competir com a realidade, como também se impõe e coloca o espectador em meio a realidades subjacentes.

Nesse processo, o sujeito receptor da imagem adere ao presente. Há um movimento de incrustação de durações e a capacidade de antecipação reflexiva da imagem – que ainda era possível com a imagem cinematográfica – é agora paralisada. E como não há quase intervalo entre o estímulo eletrônico e a reação psicológica do espectador, as imagens são transmitidas no vídeo por uma “mímica sensomotora”. Portanto uma reação corpórea de natureza neuromuscular, extensiva a todo o corpo (COUCHOT, 2003, p. 82).

Vista esta diferença, é muitas vezes estabelecido um paralelo da transmissão televisiva com a música. Ao contrário do cinema – fotogramas ordenados sequencialmente –, a televisão é transmitida rapidamente com as reações neurofisiológicas do espectador "no sentido da aglutinação de elementos por contiguidade harmônica, mais do que por significação" (SODRÉ, 2006, p. 85).

Em uma interação na qual o tempo é diluído e difunde-se, o espectador se vê numa profusão de imagens que tomam-lhe simultaneamente a atenção de todos os seus sentidos.

As imagens evocam umas às outras por associação, combinam-se e reproduzem-se à maneira de um vírus, permeando e oferecendo novos repertórios culturais ou “vocabulários” (lineares e análogos) para hábitos, percepções, sensações e práticas sociais. Por isto é possível à análise sociológica valer-se de uma “categoria tátil” para explicar a tendência dominante nos fatos sociais da contemporaneidade no sentido da valorização do corpo e de tudo que favoreça o tocar (SODRÉ, 2005, p. 85).

Em suma, a tatilidade, como é entendida pelos teóricos acima, é uma abstração que deve ser aplicada e entendida de modo diferente para televisão e para o cinema. Um conteúdo feito

para a televisão está adequado para moldes de percepção diferentes do que um filme que é pensado, primeiramente, para ser lançado em um circuito comercial de cinema – seja ele qual for. "Isso talvez nos ajude a entender porque as obras mais arrebatadoras do cinema parecem mediócras quando exibidas na televisão" (MACHADO, 1997, p. 44).

Um Dia na Vida, no entanto, ao combinar o "meio" cinema com o "conteúdo" televisivo, subverte, altera e deturpa a capacidade de percepção de ambos os conteúdos. Feitos para passar por meios de exibição totalmente diferentes implica em "tatilidades" diferentes, sentidas de maneira diferente pelos espectadores. A confluência de "tatilidades" é um fenômeno que produziu, nos espectadores do filme de Eduardo Coutinho, uma sensação única, que pode ser caracterizada como desnorteante.

Este argumento deságua, enfim, no aforisma principal de McLuhan, no qual o conteúdo em si é secundário à mídia: "o meio é a mensagem". No caso de *Um Dia na Vida*, esta máxima refere-se à subversão de ambos: o "meio" e o "conteúdo" que apresenta. Em análises após o filme, seja em críticas de jornais ou na conversa pequena após a sessão, o conteúdo televisivo era o maior alvo de críticas e sua exposição ficou evidente a todo o público. Porém, pouco foi comentado sobre o que a deturpação do "meio", ou seja, do cinema que é feito por meio do filme.

No entanto, se o "meio", e não o conteúdo, é a mensagem, a deturpação mais essencial que ocorre em *Um Dia na Vida* e, portanto, que mais é transmitida e a mais sentida (mesmo que não conscientemente) pelo espectador é a do cinema – ou melhor dizendo, "situação cinema". Graças a isso, assistir este filme em uma sala de cinema se torna uma experiência – além de desagradável e desnorteante – transformadora.

3.3 Arte do movimento

Quando afirma-se que filmes tornam-se mediócras ao serem passados na televisão, implica em dizer que há uma diferença técnica e estética associada à essência de cada mídia. Isso significa dizer que, por melhor que seja um filme, a percepção do mesmo será alterada – provavelmente para pior – se ele for transmitido em outros dispositivos, como as telas de televisão, *smartphone* e computador.

Porém, essas diferenças, embora relevantes para a experiência do espectador, muito raramente são vinculadas ao modo de exibição – isso quando não passam completamente despercebidas. Quando são apontadas, mesmo pelos próprios produtores de conteúdo, ocorre

como que feito por um juízo de valor. Normalmente, no sentido de valoração da qualidade do cinema *versus* a depreciação do conteúdo televisivo, raramente mencionando que tratam-se de estéticas essencialmente diferentes.

Atualmente, discute-se muito o processo de hibridização de conteúdos audiovisuais. Até porque, mesmo recentemente, era de praxe que uma obra passasse do circuito cinematográfico comercial para a televisão. Muitas vezes, essa transição significava um corte diferente do filme, seja de formato de tela (para ajustar-se às televisões quadradas antigas), seja para adequar-se a um *slot* de tempo pré-determinado pela programação, ou mesmo para incluir intervalos publicitários.

Com o advento do vídeo e da digitalização das mídias, a grande maioria da captação de registros audiovisuais se viu compelida a transicionar para o digital. Mesmo os filmes, hoje em dia, são em sua maioria gravados como vídeos. Além disso, a distribuição se tornou maior e mais acessível com o advento da internet. Com isso, a disponibilização de conteúdo audiovisual por meio de serviços de *streaming*, por exemplo, tornou-se maior e mais democrática. A linha temporal de exibição de um filme tornou-se mais extensa, não acabando na mídia televisiva.

Além disso, mais recentemente, ocorre muitas vezes uma subversão dessa "ordem" de exibição, na qual tradicionalmente o filme passaria primeiro no cinema, depois na televisão e internet. Muitos filmes são hoje lançados em plataformas *online* diretamente, com passagem discreta pelo circuito comercial, ou mesmo sem passagem alguma. Isso já ocorria anteriormente, com filmes lançados diretamente em canais de TV ou mesmo feitos originalmente para a televisão, mas sempre eram casos desprestigiados e sem nenhuma notoriedade. Atualmente, temos os sucessos *Birdbox* (2018) e *Roma* (Afonso Cuarón, 2018), lançados primeiramente no serviço de *streaming* do Netflix, com muito prestígio – o segundo, inclusive, tornando-se um dos favoritos ao prêmio de melhor filme do Oscar de 2019.

A existência de filmes e de conteúdo produzido diretamente para a televisão ou para a internet pode não significar, no entanto, que as adequações estéticas estejam sendo postas em prática para se adaptar a este novo modelo de exibição. O rompimento da hierarquia da "situação cinema" como primeiro estágio de exposição da obra audiovisual (o templo sagrado, a ágora) parece não ter significado, necessariamente, que a estética aplicada pelos seus realizadores tenha seguido esse movimento.

Uma evidência disso é exemplificada na fotografia e iluminação de cenas escuras de programas que foram produzidos para a internet e para a televisão, mas que não se adequam ao contraste e ao brilho dos aparelhos de transmissão domésticos aos quais são destinados. Por exemplo, no seriado *Daredevil* (Netflix, 2015-2018), durante a primeira temporada, várias cenas durante o episódio 6 e 7, que incluem uma cena de luta em um corredor, foram apontadas como escuras demais para serem vistas em um televisor (HESSEL, 2015). No seriado que se transformou no maior fenômeno da televisão dos últimos anos, *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019), teve em um de seus episódios da temporada final a cena de uma batalha – talvez a mais importante de toda a sua narrativa – a qual muitos dos espectadores não foram capazes de enxergar em seus televisores normais. Ao serem indagados sobre isso, os produtores da série afirmaram que o público não estaria acostumado a regular o contraste de seus aparelhos, ou que assistiram ao episódio em telas pequenas demais (de computador ou tablet), o que não faz jus à imagem original (SHAFT, 2019). Ambos os momentos, claramente, foram pensados tendo em vista a reprodução das condições de exibição de uma "situação cinema", às quais o público não está equipado para atender.

Para além disso, a importância do som também é algo que separa ambas as mídias. Enquanto no cinema é perfeitamente cabível a existência de um filme mudo, a televisão consiste basicamente em um "rádio ilustrado" (MACHADO, 1997, p. 150). Isso se relaciona inclusive com o depoimento de Eduardo Coutinho, durante os debates que ocorriam após a exibição de *Um Dia na Vida*, nos quais ele descrevia sua relação com a TV afirmando que ele "ouvia a televisão" ao mesmo tempo em que lia e fazia outras atividades (COUTINHO, 2012).

A partir disso, conclui-se também que no cinema (enquanto modo de exibição e também enquanto forma de conteúdo), por sua vez, é a imagem que predomina sobre o som. Ao contrário da televisão, "a imagem está na base de sua definição" (MACHADO, 1997, p. 150). O telejornalismo é um exemplo demonstrativo dessa contraposição. É comum, inclusive em muitos exemplos apresentados no filme, momentos em que o apresentador ou o repórter narram os acontecimentos, enquanto imagens meramente ilustrativas preenchem a tela. Ou mesmo mostrando o perfil do repórter que fala ao público, sem nenhuma imagem de fundo relevante. O telejornalismo é, principalmente, voz (MACHADO, 1997, p. 227).

Essas diferenças entre televisão e cinema são relativamente pouco apontadas na academia. Em paralelo, o processo de hibridização é comentado desde praticamente o

surgimento da televisão – muito em função de um certo temor da transição da película para o digital.

Isso porque, mesmo que as diferenças sejam relevantes e importantes de serem colocadas, é cada vez mais difícil separar cinema ou vídeo *stricto sensu*.

Os meios se imbricam uns nos outros e se influenciam ao ponto de muitas vezes tornar-se impossível classificar um trabalho em categorias como cinema, vídeo, televisão, computação gráfica, ou seja lá o que for (MACHADO, 1997, p. 216).

Até porque, apesar de consistir em experiências diferentes e, portanto, estéticas diferentes, para o público trata-se, antes de mais nada, da "arte do movimento". Em uma época que sinaliza para uma hibridização das linguagens e procedimentos televisivos e cinematográficos (ALMAS, 2016, p. 66), tal definição torna-se cada vez mais próxima.

3.4 Falso híbrido

O filme-objeto desta dissertação vai, no entanto, na contramão desta tendência de hibridização dos meios de propagação de conteúdo audiovisual. A hibridização, que hoje ainda pode ser considerada em estágio operacional, pois é discutida em termos de exibição e menos sob o ponto de vista da estética, é um fenômeno que é irrefreável e pode ser identificado nos momentos mais prosaicos da rotina do espectador atual.

Ao falarmos que *Um Dia na Vida*, um filme que inclui numa "situação cinema" a exibição de conteúdo televisivo, não é um exemplar ou, muito menos, uma ode a esse fenômeno. E pode parecer contraditório para muitos, que estão ávidos para apontar evidências deste fenômeno na atualidade. De fato, se ele não pode ser considerado um exemplo disso, de certa forma, pode ser considerado como uma resposta.

Isso porque, ao invés de mesclar características de ambos os meios em um produto coeso e orgânico, o filme funciona, na verdade, como um catalisador de diferenças. Portanto, ao invés de ser considerado um híbrido, o filme não é, em si, um produto da mescla dos dois meios, mas sim um "Frankstein" feito a partir daquilo que o fenômeno da hibridização não comporta. Ele é um anti-híbrido, que evidencia as contradições não mencionadas entre a TV e o cinema.

Em trechos de programas jornalísticos selecionados no filme, essas diferenças são evidentes e consistiram em alguns dos momentos mais risíveis (literalmente) da sessão. Como durante o trecho do "Jornal Hoje", em que a apresentadora Sandra Annenberg, no

minuto 32', quebra a quarta parede e indaga ao espectador "vamos relaxar agora?", logo após ter narrado uma notícia de um bebê baleado. Essa é uma característica inerente ao telejornalismo que em uma "situação cinema" ganha contornos cômicos.

Ainda no mesmo campo, temos ao minuto 56' a emissão do programa "Brasil Urgente" em um dia relativamente moderado do apresentador José Luis Datena. Nesse trecho, vê-se imagens de helicóptero ao vivo do atendimento de uma equipe de resgate prestando serviço a uma vítima de tiroteio estendida no asfalto, comentadas pela voz *off* do apresentador. As imagens são pouco visíveis e menos ainda ilustrativas daquilo que está sendo narrado. Ou seja, a relevância da voz e do som (televisão) é maior do que a da imagem (cinema).

Além do telejornalismo, essa análise também pode ser aplicada aos trechos de ficção exibidos no filme, feitos originalmente para televisão – normalmente, telenovelas ou minisséries. Por exemplo, no minuto 41'30", na rede Globo, é exibido um trecho da novela "Alma Gêmea" no programa "Vale a Pena Ver de Novo", que passa reprises de novelas antigas que obtiveram sucesso quando transmitidas. No caso, trata-se de um dos últimos fenômenos de audiência atribuídos a telenovelas dos últimos anos, cujo tema principal era o da reencarnação e que continha forte apelo religioso.

A trama é de época, e o trecho mostra uma cena romântica e bucólica protagonizada por Serena, a protagonista vivida por Priscila Fantin, e seu par romântico Rafael, na pele de Eduardo Moscovis. O personagem de Moscovis fala o quão solitária é sua profissão. Serena, personagem de Fantin, pergunta se sua falecida esposa não se interessava pelas rosas que ele cultiva. Ele afirma que não, que "ela não falava, ela era uma rosa".

Nessa cena, é interessante observar o enquadramento exageradamente próximo dos atores. Durante o diálogo, vê-se o uso quase exclusivo de *close-ups*, com os atores em primeiríssimo plano. No momento seguinte, que mostra o beijo entre os atores, a câmera chega ainda mais perto, quase em plano detalhe. Claramente um recurso muito comum em telenovelas, o *close-up* é muito utilizado para reforçar a dramaticidade, seja no cinema ou não. Na televisão, seu uso é mais banalizado para facilitar e atrair a atenção do espectador. O uso em excesso no cinema, mesmo tratando-se de um trecho de ficção, confere à cena um caráter forçoso e sentimental, fazendo com que talvez ganhe ares caricatos.

Essa mesma análise poderia ser feita com outros trechos mostrados em *Um Dia na Vida*, pois todos eles sofrem do deslocamento midiático imposto pelo filme. Como um dos

critérios para a seleção de trechos para este o filme foi que eles tivessem sido originalmente produzidos para a televisão, a sua exibição no cinema pode ser vista como uma deturpação de seu discurso e uma subversão de sua estética. Exatamente por isso é que o filme não pode ser considerado um híbrido entre TV e cinema, no sentido orgânico que essa palavra carrega. Pelo contrário, é uma obra que utiliza recursos de ambas as mídias, mas produz um resultado de certa maneira perturbador, que ressalta suas diferenças, ao invés de combiná-las em uma obra coesa.

3.5 Deslocamento midiático como gesto artístico

A natureza da proposta na qual consiste o deslocamento midiático do filme *Um Dia na Vida*, é importante ressaltar, não é pioneira e nem tem seu início com Eduardo Coutinho. A prática deste que é considerado um "gesto artístico" (LINS, 2010, p. 138) já é iniciada e desenvolvida por uma série de videoartistas, principalmente ao longo das décadas de 1990 e 2000.

Tal procedimento gera obras que, muitas vezes, se estabelecem no campo limítrofe epistemológico da própria cinematografia. Em sua maioria, consistem em verdadeiras instalações. Nesse aspecto, *Um Dia na Vida* representa uma tendência das últimas décadas que desafia não só as práticas de produção cinematográficas, mas também seus modos de exibição. “Mais do que nunca, cineastas estão exibindo seus trabalhos em galerias e museus, e artistas estão lançando filmes em festivais e cinemas” (ALTER, 2007, p. 53).

A seguir, será realizada uma breve enunciação que busca promover uma ponte entre o filme de Eduardo Coutinho e essa tendência no âmbito global, por meio de dois de seus expoentes mais notórios. Além de trabalhos de máxima relevância na promoção dessa nova linguagem artística e cinematográfica, os dois cineastas foram selecionados por sinalizarem em suas obras relações muito próximas à proposta de *Um Dia na Vida*, tanto do ponto de vista metodológico e estético, quanto político e social.

3.5.1 Harun Farocki

O mais próximo ao objeto de pesquisa desta dissertação é o diretor alemão Harun Farocki, mencionado diversas vezes ao longo desta dissertação. Além do emprego do *found footage*, técnica de apropriação e releitura de imagens, como parte de sua linguagem, Farocki também

se relaciona à obra aqui discutida ao propor, em diversos momentos de sua carreira, um deslocamento midiático radical.

Na cinematografia de Farocki, *Workers leaving the factory in eleven decades* (*Trabalhadores Saindo da Fábrica em Onze Décadas*, 2006) é um trabalho emblemático dessa tendência. Exibida em exposição permanente no Tate Modern, em Londres, a obra consiste em 12 monitores com filmagens distintas que correspondem à proposta colocada pelo título. Nenhuma delas foi feita originalmente para a obra, e abrangem desde trechos de filmes dos irmãos Lumière até, mais recentemente, trabalhos de Lars Von Trier, passando por documentário e ficção sem sinalizar qualquer categorização. Seu objetivo, mais do que reportar uma realidade era, em primeiro lugar, questionar e analisar interpretações e representações da mesma. “Ele (Harun Farocki) era considerado um documentarista, porém raramente filmava algo. Ele era, antes de tudo, um pesquisador ávido e comprometido” (LISSONI, 2006).

Além do deslocamento de imagens cinematográficas, Farocki olha para além do cinema e é um dos primeiros cineastas a se voltar para a produção de imagens por meio de computação gráfica. Um de seus trabalhos mais icônicos nesse sentido é *Parallel*, que é subdividido em 4 partes (*Parallel I, II, III e IV*). Nesta antologia, é feita uma análise dos conceitos que fundamentam a concepção deste universo imagético, que segundo ele, já perpassam o cinema e talvez o superem.

Na verdade, Farocki antes mesmo de ser considerado um cineasta, é um verdadeiro arqueólogo do cinema. Sua produção original de filmagens é quase nula comparada à relevância de sua obra feita a partir de materiais pré-existentes. Ao contrário, seu processo de captação consiste em assistir a imagens de outrem, realizar buscas minuciosas em meio a elas e, por meio do seu deslocamento, enxergar através delas. Além do cinema e da computação gráfica, Farocki é conhecido inclusive por recorrer a registros não convencionais, como câmeras de segurança, etc. Um dos motivos pelo qual seu nome perpassa em vários momentos a análise sobre *Um Dia na Vida*, a começar pelo próprio título, reside precisamente nessa sua característica.

Assim como o filme – dito por Coutinho nos letreiros iniciais –, a obra de Farocki tem como sua maior função e especificidade a pesquisa. Uma pesquisa que talvez não seja incisiva ou definitiva sobre uma teoria ou outra, mas que aponta certamente para algumas

mais do que para outras. É um filme que, assim como Farocki, demanda posicionamento político e questionador.

3.5.2 Antoni Muntadas

Estabelecida a tendência de deslocamento midiático no cinema das últimas duas décadas, outro autor que pode ser considerado como um de seus expoentes é o catalão Antoni Muntadas. Residente em Nova Iorque há 30 anos, Muntadas utiliza recursos da fotografia, do cinema e do chamado *mass media* (imagens feitas para consumo, que não foram feitas para perdurar na história) – como, por exemplo, imagens televisivas, comerciais, etc. Em suas obras sempre é proposto o deslocamento midiático e – como ocorre normalmente com o uso de *found footage* – temporal. Seu objetivo declarado é sempre explorar os meios, os mecanismos que possibilitam a produção dessas imagens. Seu trabalho aborda questões sociais, políticas e de comunicação, tais como a relação entre espaço público e privado no âmbito de determinados canais de informação (FERREIRA, 2011, p. 53).

Dentre seu trabalho, é possível destacar *Political Advertisement VII (1952–2008)*, realizado em conjunto com Marshall Reese, sobre as campanhas eleitorais para a presidência dos EUA, como um dos que mais se relacionam com o objeto de pesquisa desta dissertação. Trata-se de anúncios televisivos de diferentes campanhas produzidas entre 1952 e a atualidade que são montados em sequência sem mais explicações. Não fica claro o propósito anti-propagandístico ou a visão pejorativa sobre esses comerciais, porém fica explícita a utilização de técnicas de manipulação, assim como a evolução delas ao longo do tempo e sua associação a diferentes estéticas de várias épocas. É essa operação que Muntadas pretende revelar, por meio do uso da metalinguagem.

O meu trabalho funda-se sobre fenômenos contemporâneos. Do exterior social ao interior pessoal, a informação pública é filtrada e torna-se uma informação privada. Reajo um pouco à informação tratada pelos media, como a uma reacção química... Interiorizar o que vem do exterior é um aspecto fundamental da pesquisa e da preparação do trabalho, o que representa um processo lento (MUNTADAS, 2005).

Assim como *Um Dia na Vida*, portanto, Muntadas retoma essas imagens retirando-as de seu contexto original, transpondo-as de sua mídia e de seu momento histórico. Em ambas as obras, o simples ato em si já estabelece, necessariamente, uma releitura e uma postura crítica. Porém, assim como Coutinho, Muntadas não explica ou revela explicitamente para qual direção deve-se posicionar essa crítica. Por esse motivo, podemos dizer que as duas

produções não visam ao esclarecimento ou à produção de uma tese objetiva sobre aquilo que criticam? Para Muntadas, a busca principal deve ser conhecer a infiltração e o trabalho dos códigos.

Aquilo que não entra em você sensorialmente, virá pelo processo intelectual. Mas nunca há uma confrontação intelectual a priori. Isso pode acontecer com um texto, mas não com um espaço tridimensional, um ambiente, uma instalação ou ainda num livro com imagens (MUNTADAS, 2005).

O processo de deslocamento – seja contextual ou histórico – seria o catalisador deste processo intelectual. Ou seja, assim como é a essência do uso da técnica de found footage, também amplamente utilizada por Muntadas, o deslocamento midiático tem como proposta e consequência o desencadeamento de um processo reflexivo sobre as imagens expostas. Mais do que apontar para uma conclusão única, tanto Muntadas como Coutinho (aí pode-se dizer até que em toda a sua filmografia) buscavam um elemento que despertasse a crítica, a elocubração e a pesquisa.

Considerações Finais

Em 2019, o filme *Um Dia na Vida* completa 9 anos de existência desde seu lançamento, no dia 1º de novembro de 2010, durante a 34ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. O que significa, portanto, que o conteúdo televisivo que foi selecionado para compor o filme fará uma década desde sua transmissão original.

Pela própria natureza de sua proposta subversiva, a cada ano que envelhece, mais atual e relevante a obra se demonstra. Seriam imagens que, sem a iniciativa desse filme, jamais teriam perdurado tantos anos – ou mesmo se tivessem, seriam de difícil acesso. Elas representam, no entanto, somente uma parte do fluxo imagético que recebemos todos os dias e a todo o momento. E a maior parte deste fluxo se torna lixo e é descartado assim que é consumido.

Mesmo com o fenômeno da digitalização da televisão e a difusão de serviços de *streaming* na última década, que fez com que parte deste conteúdo, que iria para o lixo, agora fique arquivado em plataformas de vídeo, como o Youtube, a maior parte do que é consumido como imagem é, via de regra, descartável. A ideia de que, porque estamos presenciando um fenômeno de arquivamento mais frequente (em plataformas digitais diversas), as imagens que consumimos e produzimos estão sendo mais preservadas é ilusória. Quanto mais tentamos nos apegar às imagens do fluxo imagético diário, mais ele aumenta e mais lixo imagético ele produz. Além disso, como esse fluxo imagético é tão intenso e profícuo, os poucos trechos que, de fato, são arquivados, envelhecem perceptivelmente no imaginário do espectador com muita rapidez.

Um exemplo disso são as imagens de jogos de futebol da seleção nacional de pouco menos de 15 anos atrás, quando são transmitidas em reportagens comemorativas, causam a nítida impressão de que são muito antigas. Em suma, a imagem televisiva não foi feita para sobreviver ao tempo. Portanto, o conteúdo de 2009 que integra o filme *Um Dia na Vida* pode ser considerado, entre outras coisas, uma relíquia histórica. Um fóssil preservado pelo tempo, que ilustra o consumo imagético daquele período.

Desde então, a televisão e seu conteúdo já passaram por várias mudanças, mais inclusive do que se poderia prever pelos poucos anos que se passaram. Com alguma ousadia, é possível afirmar que elas não só foram maiores, como também mais significativas nesta

década, do que nas décadas anteriores, de 1990 e de 2000. Uma delas, é a já citada, que se refere à digitalização da distribuição de conteúdo.

Além da disponibilização do conteúdo para além do horário de transmissão e seu consequente "arquivamento" – o que não ocorria, via de regra, na época em que o filme foi produzido –, o padrão de consumo do espectador também foi alterado. A maior acessibilidade tornou os espectadores mais independentes do "aparelho" televisão e de seus horários pré-estabelecidos de programação. Novos *gadgets* foram introduzidos, possibilitando o deslocamento e ampliação desse consumo, invadindo e se tornando parte de outros momentos na rotina da população.

Consequentemente, novos padrões formais e estéticos vão sendo impostos em razão desse novo modo de consumir imagens. Mesmo que ele esteja sendo lentamente percebido e suas mudanças formais estejam sendo implementadas de maneira gradual e contingente, é possível enxergar uma mudança no padrão estético que, principalmente em programas de ficção, estão sendo aplicados pelas próprias emissoras de televisão.

Aliás, nem o próprio cinema permanece incólume nesse processo. A digitalização da imagem mudou a distribuição de filmes de maneira radical e irreversível. E embora isso ainda não seja exposto abertamente, grande parte da estética que está sendo incorporada à produção televisiva, advém da estética cinematográfica – sob pretexto de "melhora qualitativa", frente à depreciada estética televisiva tradicional. No entanto, o inverso também pode ser observado: a estética televisiva, ou melhor dizendo, a estética de vídeo ("o vídeo pensa o cinema", DUBOIS) também está fazendo o caminho inverso, ou seja, adentrando os limites cinematográficos. Estamos, portanto, adentrando uma era inegável de hibridização de conteúdo, como já afirmado no capítulo anterior.

Face a tantas mudanças relevantes dessa última década, o potencial de *Um Dia na Vida* como objeto de pesquisa e análise só cresce. Primeiramente, pois, ao cabo de uma década, levanta-se finalmente a questão: quais aspectos do conteúdo feito para a televisão aberta foram de fato alterados? Caso *Um Dia na Vida* – ou algum projeto similar – fosse executado hoje, quais seriam as diferenças mais notáveis? Quais as diferenças estéticas e discursivas que existem comparando-se os programas de hoje aos de dez anos atrás?

Existem dois caminhos possíveis para responder a essas perguntas, que inclusive sinalizam para pesquisas futuras. O primeiro, seria enaltecendo as diferenças, que devem existir e se colocariam presentes, por exemplo, caso esse mesmo processo fosse realizado em

2019. Ao enveredar-se pelo meio das hipóteses e suposições, talvez seja possível observar uma mudança considerável – embora não tão aprofundada quanto se gostaria – em relação ao tratamento da mulher na programação. Isso devido ao advento da chamada "Primavera Feminista" no mundo todo, e que no Brasil teve sua expressão maior em 2015. Atualmente, a discussão sobre a objetificação dos corpos femininos também ganhou uma maior proeminência no debate público, assim como a falta de representatividade em cargos de liderança no mercado do entretenimento – a televisão inclusiva. Mas mesmo dados esses fatos, seria preciso uma verificação ampla da procedência dessa análise sobre os dias atuais.

Um segundo caminho igualmente possível, seria engajar-se na hipótese contrária, a de que mesmo com as mudanças intensas da última década, enfatizar as opções estéticas que continuam iguais ou que se acirraram. A tendência cada vez maior de substituir a programação original por pregação religiosa – paga às emissoras – seria uma observação possível nesse sentido, considerando que o crescimento dessas igrejas tem sido visível.

Além da questão discursiva, o filme ainda impõe questões formais e estéticas sobre o conteúdo televisivo, em contraposição ao modelo de exibição clássica cinematográfica, que sinalizam para fenômenos que podem ser observados atualmente, e que prometem modificar a maneira como consumimos e produzimos imagens em um futuro próximo.

A subversão do conteúdo televisivo ao ser exibido em um cinema tradicional altera a percepção do discurso televisivo, de modo que ele não permanece incólume na percepção do espectador. Esta dissertação foi capaz de confirmar e sustentar esta afirmação, por meio da coleta de depoimentos de críticos e de jornalista que tiveram acesso ao filme em seus primeiros anos de vida. No entanto, uma análise da percepção de um público mais amplo e com um perfil mais diversificado poderia levar a outras constatações e interpretações possíveis do filme.

São questões que *Um Dia na Vida*, como obra e objeto de análise, colocam para o futuro. São questões que ainda se impõem no cenário do entretenimento imagético, e as mudanças nos padrões de consumo do espectador só aumentam sua relevância para que possamos desvendar os fenômenos atuais e que ainda virão.

É possível argumentar, portanto, que ainda há uma série de possíveis análises que podem ser desenvolvidas sobre esse filme que ainda não foram exploradas por essa pesquisa, mas que seriam de grande relevância.

Os nove anos que separam a conclusão desta dissertação daquela primeira sessão de *Um Dia na Vida* foram marcados por reflexões profundas sobre o meu próprio consumo de imagens. Esta dissertação, portanto, é a epítome de anos de considerações e é fruto de uma mudança de postura frente a esse consumo, que foi em muito originada pela experiência desse filme.

Esta dissertação é fruto de uma tentativa de formalizar uma parcela importante dessa reflexão, priorizando os aspectos que me foram mais cruciais e que pareceram conter uma relação mais latente com a obra. A forma do filme é uma delas, o que me levou a uma investigação mais profunda do conceito de montagem cinematográfica, que por sua vez, faria com que uma jornalista se aventurasse na área de estudos acadêmicos em cinema.

Mas o significado do potencial deste filme como objeto de análise ultrapassa qualquer experiência pessoal, por mais impactante que ela tenha sido. Como mencionei logo na introdução desta dissertação, as motivações iniciais desta empreitada acadêmica foram intrinsecamente pessoais. Muito além das imagens que estavam sendo mostradas ali, daquele 1º de outubro de 2009, eu fui capaz de refletir e colocar em perspectiva toda uma vida extremamente ligada à televisão e ao consumo daquele tipo de conteúdo.

No entanto, não sou só eu que vivencio essa relação extremamente íntima com esse tipo de produto. Inclusive, reconheço que faço parte de uma elite – a mesma do diretor do filme, aliás – que o enxerga com condescendência e que, na primeira oportunidade de acesso a "maiores" objetos de reflexão acadêmica, deu-lhe as costas e ao público massivo a quem ele se torna o único entretenimento acessível. A televisão é uma grande janela aberta para o nosso próprio imaginário do presente, que perdemos de vista e se desmancha no ar sem nunca encontrar a solidez de uma análise ou pesquisa científica.

Dentro dessa premissa, está a natureza do potencial que *Um Dia na Vida* abarca em si, como ponto de partida para análise de conteúdo que consumimos de maneira ampla. Socialmente, cabem muitas análises do imaginário que a televisão reflete (ao mesmo tempo que propaga e produz memória), como foi averiguado pela análise cultural do segundo capítulo. Em termos de discurso, o filme abre uma série de exposições sobre a programação de TV aberta relacionados a preconceitos sociais que são difundidos, críticas que poderiam ser sistematizadas e embasadas em análises mais amplas e sob pontos de vista empresariais e capitalistas.

Além disso, o filme questiona o imaginário e impõe questões sobre a estética da "arte em movimento", ao deslocar o conteúdo para o "meio" da exibição cinematográfica clássica. Baseado em um mal juízo da qualidade televisiva frente à qualidade cinematográfica, ou seja, na premissa de que o "cinema" é inerentemente melhor do que a "televisão", Coutinho transforma o templo sagrado da sétima arte em uma sala de "tortura", como ele mesmo descreve. E em face a um claro processo de hibridização na produção e no consumo de conteúdo audiovisual, *Um Dia na Vida* se coloca como um falso híbrido, que nos recorda as diferenças inerentes entre os dois meios de maneira clara e tática.

Mas mais importante e essencial para entender porque não se deve parar em *Um Dia na Vida* é a consciência de que o panorama traçado pelo filme é, antes de tudo, fruto de uma perspectiva que tem um perfil bastante específico e não representa a maior parcela consumidora do tipo de conteúdo que apresenta e que critica. O filme é um "material para pesquisas futuras", porém não deve ser a única fonte para entender o consumo televisivo e imagético na cultura brasileira.

O motivo pelo qual a obra se coloca como fundamental nessa discussão deve-se ao uso do conteúdo televisivo com recursos da exibição cinematográfica para jogar contra o aparelho televisão. Coutinho comprovou suas teses sobre o papel desempenhado pela e para a mulher na programação, a presença massiva de conteúdo religioso produzido por grandes igrejas evangélicas e a constante autorreferência.

Além de jogar contra o aparelho televisão, Coutinho também o faz contra o aparelho cinema, mais especificamente quanto ao modo tradicional de exibição cinematográfica. Ao tornar a experiência em uma sala escura desagradável, ele inerentemente expõe suas restrições física e temporal, e faz o público questioná-las. Ou seja, é também possível afirmar que Eduardo Coutinho age, de certa forma, contra o próprio cinema.

É importante, no entanto, ressaltar que o diretor enxergaria com provável relutância essa analogia. Por isso, devemos salientar que ele é um jogador que não desejava jamais ser confundido com um higienista, motivado por ideologias ou por juízo de valor em relação à televisão e ao seu público, principalmente. Sua intenção ia além de simplesmente julgar qualitativamente o conteúdo das emissoras abertas, mas sim provocar uma discussão generalizada sobre. E nossa função, quanto acadêmicos, é a de não permitir que essa discussão acabe.

ANEXO: IMAGENS



Imagem 1: Programa da Márcia, Rede Bandeirantes.

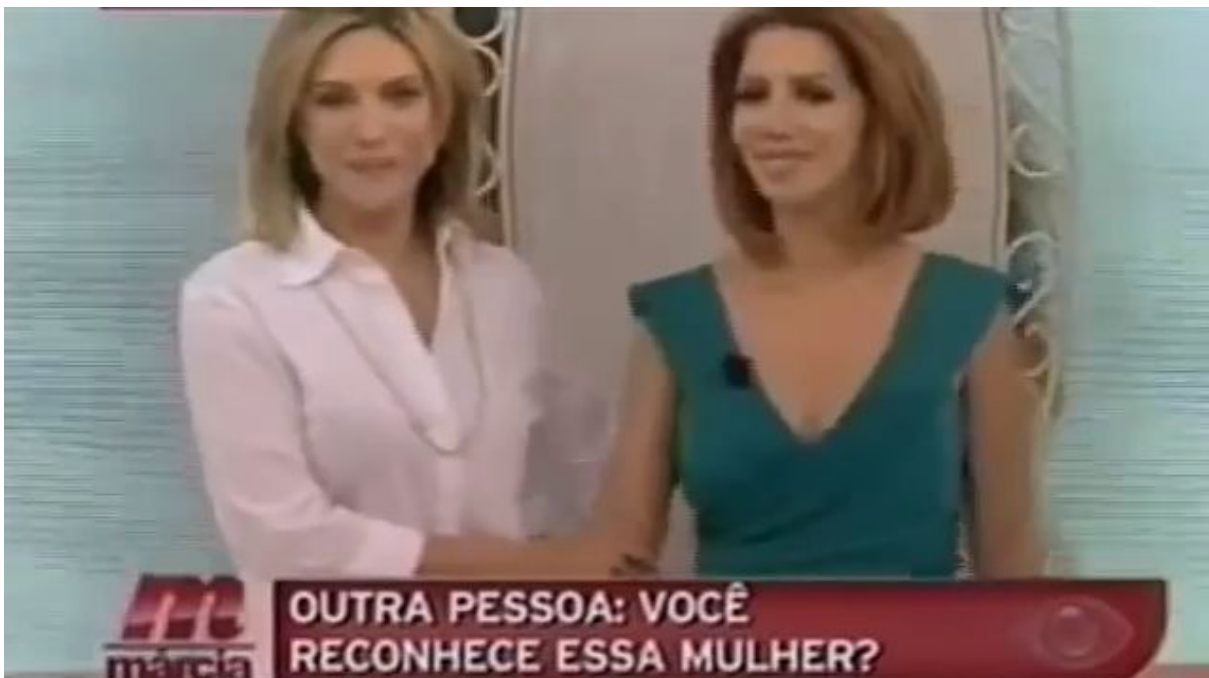


Imagem 2: Programa da Márcia, Rede Bandeirantes.



Imagem 3: Programa “Dia Dia”, entrevista com Dr. Ray, na Rede Bandeirantes.



Imagem 4: Programa “A Tarde é Sua”, na RedeTV. Segmento Loiras *versus* Morenas.



Imagem 5: Comercial de dia das crianças das lojas C&A.



Imagem 6: Comercial de dia das crianças das lojas Riachuelo, com Maísa Silva.



Imagem 7: Comercial da boneca “Little Mommy Banheirinho”.



Imagem 8: Quadro “Notas da Fama” do programa “TV Fama”, na RedeTV.



Imagem 9: Comercial das Casas Bahia, com a atriz Dira Paes.



Imagem 10: Propaganda político-partidária do PPS, com Roberto Freire.



Imagem 11: Comercial de cerveja Crystal.



Imagem 12: Programa “Jornal Nacional”, na Rede Globo.



Imagem 13: “Jornal Hoje”, com a apresentadora Sandra Annenberg, na Rede Globo.



Imagem 14: Seriado mexicano “Chaves”, na emissora SBT.



Imagem 15: Cerimônia de premiação do VMB, na emissora MTV.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. Estado de Exceção. Trad. Iraci D. Poleti. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008. 133 p. (Coleção Estado de Sítio).
- AMIEL, Vincent. Estética da montagem. Lisboa: Texto e Grafia, 2007.
- ALMAS, Almir. TV e cinema expandidos. Dispositivos e Enunciação. In: Revista SET, ANO XXVI n.159, Maio 2016.
- ALTER, Nora. Translating the Essay into Film and Installation. Journal of Visual Culture, First Published April 1, 2007, p. 53.
- ALTMANN, Eliska. Olhares da Recepção, a Crítica Cinematográfica em Dois Tempos. CADERNO CRH, Salvador, v. 21, n. 54, p. 611-622, Set./Dez. 2008.
- ARAÚJO, Inácio. Eduardo Coutinho inova ao retratar um dia de televisão. Folha de S. Paulo, 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3010201030.htm>.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. Dicionário Teórico e Crítico de Cinema. São Paulo: Papirus Editora, 2006.
- AVANCINI, Atílio. A Imagem Fotográfica Do Cotidiano: significado e informação no jornalismo. Brazilian Journalism Research - Volume 7 - Número 1 - 2011.
- BAITELLO Jr., Norval. Imagem e Violência: a perda do presente. In: São Paulo em Perspectiva, 13(3) 1999.
- BARTHES, Roland. En sortant du cinéma. Communications, n. 23, 1975, p. 104-107.
- BAZIN, André. Ontologia da Imagem Fotográfica. In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema.
- BOLAÑO, César. Mercado brasileiro de televisão. São Paulo: Educ, 2004.
- BORJA, Janira. O grito da cidade: Balanço Geral, qualidade e modos de endereçamento. in: GOMES, Itania Maria Mota. Gêneros Televisivos E Modos De Endereçamento No Telejornalismo. Salvador: EDUFBA, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. A gênese dos conceitos de habitus e de campo. In: Introdução a uma Sociologia reflexiva. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. Questões de sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- BRECHT, Bertolt. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BUCCI, Eugênio. Em torno da instância da imagem ao vivo. In: Matrizes. São Paulo, ago./dez. 2009.

BUCCI, Eugênio; VENANCIO, Rafael. O Valor de Gozo/ um conceito para a crítica da indústria do imaginário. In: Matrizes. São Paulo, jan./jun. 2014.

CASTRO Daniel E.; LEMOS, Amanda; PORTINARI, Natália. Morar em favela do Rio é agravante em condenação por tráfico de drogas. Folha de S. Paulo, 27/04/2018.

CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. in: O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COSTA, Christian. Um Dia na Vida, de Eduardo Coutinho. Cine Festivais, 2013. Disponível em: <http://cinefestivais.com.br/criticas/critica-um-dia-na-vida/>.

COUCHOT, Edmond. A Tecnologia na Arte da Fotografia à Realidade Virtual. Editora Ufrgs, Porto Alegre: 2003.

DEBORD, Guy. A sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBRAY, Régis. As três idades do olhar. In: Vida e morte da imagem. Petrópolis: Vozes, 1994.

DUBOIS, Phillippe. Cinema, Vídeo, Godard. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. A Forma do Filme. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FERNANDES, Marcos Leandro Kurtinaitis. *Found footage* em tempo de remix: cinema de apropriação e montagem como metacrítica cultural e sua ocorrência no Brasil. São Paulo: ECA-USP, 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-13092013-112643/pt-br.php>.

FERREIRA, 2011, p. 53 sobre muntadas

FEUER, Jane. The Concept of Live Television: Ontology as Ideology. In: KAPLAN, E. Ann. (ed.) Regarding Television: critical approaches – an anthology. Los Angeles: American Film Institute, 1983.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Mídia E Educação Da Mulher: Uma Discussão Teórica Sobre Modos De Enunciar O Feminino Na Tv. In: Estudos Feministas, 2010.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta. São Paulo: Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém. O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FOLHA de S. PAULO. Igrejas têm quase 400 rádios. Rio de Janeiro, 1998.

FONTELES, Heinrich. A ascensão da mídia evangélica – uma (mútua) interferência política, econômica e tecnológica. São Paulo, 2007.

FÓRUM Brasileiro de Segurança Pública. Anuário Brasileiro de Segurança Pública. São Paulo, 2016.

FRAGMENTOS da História: O Filme de Compilação - debate com Eduardo Coutinho sobre "Um Dia na Vida". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JtR4lspJo8I>. Acesso em maio de 2017.

FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: Uma conversa com Eduardo Coutinho. In: Psicologia USP, São Paulo, janeiro/março, 2009.

FURTADO, Filipe. Um Dia na Vida, de Eduardo Coutinho (Brasil, 2010); e Aquilo que Fazemos com as nossas Desgraças, de Arthur Tuoto (Brasil, 2014). Revista Cinética, 2014. Disponível em:

<http://revistacinetica.com.br/home/um-dia-na-vida-de-eduardo-coutinho-brasil-2010-e-aquilo-que-fazemos-com-as-nossas-desgracas-de-arthur-tuoto-brasil-2014/>.

GOMES, Regina. O cinema brasileiro em Portugal (1960-1999): Uma análise crítica de filmes brasileiros. Salvador; Edufba, 2015.

GOLDENBERG, Mirian. Afinal, o que quer a mulher brasileira?. In: Psic. Clin., Rio de Janeiro, vol.23, n.1, p.47 – 64, 2011.

GRILLO, Marcelo. MPF investiga venda de horários para igrejas nas emissoras de TV. O Globo, 26/03/2017.

HABERMAS, Jürgen. Teoria do Agir Comunicativo. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

HAMBURGUER, Esther. A expansão do “feminino” no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80. In: Estudos Feministas, Florianópolis, 15(1): 280, janeiro-abril/2007.

HESSEL, Marcelo. "Demolidor 2ª Temporada - O Veredito | OmeleTV". Omelete: 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HRZ1eYG2Rss>.

HOBBSBAWM, E. J. Bandidos. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1976.

IBGE. Censo 2010. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/>.

INFOPEN. Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias. São Paulo, 2017.

ÍNTEGRA da conversa com Eduardo Coutinho na PUC-SP em 27/04/2012. Disponível em: <https://youtu.be/eLSMA4qZm34>. Acesso em maio de 2017.

IPEA. Retrato das Desigualdades de Gênero e Raça. Brasília, 2011.

IPEA. Situação Social da População Negra por Estado. São Paulo, 2014.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as explicações fundamentais da poiesis, aisthesis e Katharsis. In: JAUSS, Hans Robert. Et. Al. A literatura e o leitor: textos de estética da recepção. 2. ed. Coordenação e tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LACAN, Jacques. Seminário 14 – La lógica del fantasma. mimeo, 1966-1967.

LEYDA, Jay. Film Begets Film. New York: Hill and Wang, 1964.

LINS, Consuelo. Do Espectador Crítico ao Espectador Montador. Devires, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 132-138, Jul/Dez 2010.

LISSONI, Andrea. Harun Farocki – Cinema, Video Games and Finding the Detail | TateShots. Tate Shots: 2006. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=tERIsCWmpSo>

MACHADO, Arlindo. A Televisão levada a sério. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinema e pós-cinemas. Campinas: Papirus, 1997.

MATTOS, Carlos Alberto. Coutinho e o zapping de autor. Disponível em:
<https://carmattos.com/2010/12/20/coutinho-e-o-zapping-de-autor/>

MARCONDES Filho, Ciro. Televisão, a vida pelo vídeo. São Paulo: Editora Moderna, 2008.

MCLUHAN, Marshall. Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem. Editora: Cultrix; Edição: 8ª (1 de dezembro de 1969).

MERTEN, Luiz Carlos. Um Dia na Vida. Estado de S. Paulo: 2010. Disponível em:
<http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-carlos-merten/um-dia-na-vida/>.

MISSE, Michel. Crime, sujeito e sujeição criminal: aspectos de uma contribuição analítica sobre a categoria “bandido”. Lua Nova, São Paulo, 79: 15-38, 2010.

MORIN, Edgar. O cinema ou o homem imaginário. Lisboa: Moraes, 1980.

MOURÃO, Maria Dora. A montagem cinematográfica como ato criativo. Revista Significação: 2006.

MOURÃO, Maria Dora. Algumas reflexões sobre o cinema, o audiovisual e as novas formas de representação. Porto Alegre: Sessões do Imaginário, 2001.

MUANIS, Felipe. Zapping como Conteúdo e Espectatorialidade. Disponível em:
www.compos.org.br - nº do documento: D4E17FC8-DFE1-47B3-9000-03F80666E61F.

MUNIZ, Jacqueline de Oliveira. Ser policial é, sobretudo, uma razão de ser: cultura e cotidiano na Polícia Militar do Rio de Janeiro. 1999. 286. Tese (Doutorado). Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, IUPERJ, Rio de Janeiro, 1999.

MUNTADAS, Antoni. “Espaços da memória”, Centro Cultural São Paulo, 15/10/05. Disponível em:
http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/palestras/integra_muntada

OLIVEIRA, Dannilo Duarte. Cidade Alerta: jornalismo policial, vigilância e violência. in: GOMES, Itania Maria Mota. Gêneros Televisivos e Modos de Endereçamento no Telejornalismo. Salvador: EDUFBA, 2011.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Cine OP. Eduardo Coutinho, a TV e o povo. Estado de S. Paulo: 2016. Disponível em:
<http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/cine-op-eduardo-coutinho-a-tv-e-o-povo/>.

ORTIZ, Renato. A Moderna Tradição Brasileira. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. O Espectador Emancipado. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

SHARF, Zack. ‘Game of Thrones’ Cinematographer Defends Battle of Winterfell Against Complaints It’s Too Dark to See. IndieWire: 30/04/2019. Disponível em:
<https://www.indiewire.com/2019/04/game-of-thrones-cinematographer-show-too-dark-battle-winterfell-1202129682/>

SODRÉ, Muniz. Estratégias Sensíveis: afeto, mídia e política. São Paulo, Editora Mauad: 2006.

STAIGER, Janet. Perverse Spectators the Practices of Film Reception. NYU Press, 2000.

STAM, Robert. ‘The Presence of Brecht’, in Stam, Robert, Film Theory: An Introduction. Malden, Mass/Oxford: Blackwell, 2000.

TERRA, Livia Maria. Identidade Bandida: A Construção Social Do Estereótipo Marginal E Criminoso. Revista LEVS/Unesp-Marília. Edição 6 – Dezembro/2010.

UM Dia na Vida. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: João Moreira Salles. São Paulo: VideoFilmes, 2010. 94 min.

VALENTE, Eduardo. Um Dia na Vida, de Eduardo Coutinho (Brasil, 2010). Revista Cinética, 2010. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/umdiانا vida.htm>.

VERTOV, Dziga. “Extrato do ABC dos kinoks”, in Xavier, Ismail (org.), A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

VIRILIO, Paul. Guerra e Cinema. Editora Boitempo, São Paulo: 2005.

WEES, William. Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films. Anthology Film Archives: New York City, 1993.

WHITE, Peter. Death, Disruption and the Moral Order: the narrative impulse in mass-media 'hard news' reporting. In: Genre and Institutions: Social Processes in the Workplace and School. 1997.

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: Comunicação e Informação, Volume 7, nº 2. Jul./dez. 2004.