

## A inexistência como não-compactuação: *Um Dia na Vida* (2010) de Eduardo Coutinho Fábio Andrade<sup>1</sup>

Biografar um fantasma é um desafio epistemológico. Não se sabe, afinal, quando um fantasma nasce ou morre. No desejo de apreender sua existência, pode-se apenas coletar os registros – orais, visuais ou escritos – daqueles que dizem, em alguma ocasião, tê-lo visto, e retrazar sua vida hipotética a partir de uma trajetória que recusa a historiografia. Um fantasma, afinal, é o relato de sua alegada existência. Aqueles que com ele se encontraram dispendem enorme energia afirmando que ele existe. Mas o fantasma, ele próprio, trabalha pela manutenção de sua inexistência – do contrário, deixaria de ser um fantasma. Sua biografia se torna, inevitavelmente, uma história da recusa. As evidências formam um conjunto de flashes contraditórios, de aparições e desaparecimentos que, embora facilmente reduzíveis a boato, deixam marcas indelévels naqueles que olharam nos olhos da assombração.

De todos os fantasmas do cinema brasileiro, talvez apenas um o seja por princípio e condição: *Um Dia na Vida* (2010), de Eduardo Coutinho. O termo “fantasma” carrega uma carga histórica nos estudos de cinema que possui relação com aparições-chave do termo em outros campos. Karl Marx recorreu à fantasmagoria para descrever o aspecto mágico de dissolução do valor de trabalho na mercadoria (Marx 1996, 201-202). O neoliberalismo aprofundou essa invisibilidade programática às estruturas sociais, “obscurecendo conexões entre raça, gênero e sexualidade, assim como classe, nacionalidade e religião, como organizadores da vida material e política” (Galt 2014, 99). Na história recente do Brasil, o projeto neoliberal se coloca como desdobramento do “pacto” da Nova República na tarefa de invisibilizar as estruturas sociais herdadas da ditadura militar. Esteticamente, esse modelo, como delineado por Galt, encontrou apogeu estético no cinema brasileiro nas narrativas individuais e transparentes que afloraram sobretudo a partir da Retomada e que perduram até hoje, substituindo o dilaceramento alegórico que marcava o cinema brasileiro moderno.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> New York University, Tisch School of the Arts, Cinema Studies, 10003, Nova York, EUA.

<sup>2</sup> Para uma defesa programática daquilo que Rosalind Galt chama de estética neoliberal, aqui no âmbito do cinema brasileiro, ver entrevista com Karim Ainouz, Marcelo Gomes e Sérgio Machado por Guilherme Genestreti, “Contar Histórias Deve

Escrever sobre um filme inexistente é inventariar aparições que fermentam, na cabeça de quem diz tê-lo visto, a possibilidade da inexistência como recusa de compactuação com o *status quo* – a norma, o não-dito. Se, por um lado, isso condena o desejo historiográfico ao meio-fio da lenda urbana, por outro, cada passo é assombrado pela suspeita de que “o mais astuto truque do diabo é convencê-lo de que ele não existe” (Baudelaire e Waldrop 2009, 60).

### Com os próprios olhos

18 de dezembro de 2010: o cinema no Instituto Moreira Salles Rio, centro cultural no Rio de Janeiro, tem lotação esgotada para a Sessão Cinética – série programada pela revista *Cinética*, da qual fui co-organizador entre 2009 e 2017. Nesta ocasião, nenhum filme havia sido anunciado. O material de divulgação dizia apenas: “Debate com Eduardo Coutinho – 16h às 20h”. O público leu nas entrelinhas e tomou todos os 113 lugares do cinema, congregados por um objeto inexistente – feito que nenhum filme programado pela revista até então havia consumado. Mas, à aparente devoção, nem sempre há lastro de surpresa: àquela altura, o vocabulário da mensagem cifrada já vinha se espalhando há pouco mais de um mês.<sup>3</sup>

28 de outubro de 2010: *Um Dia na Vida* é avistado pela primeira vez na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. O material de divulgação substituía o costumaz *still* por uma foto do cineasta, e a sinopse dizia: “material gravado como pesquisa para um filme futuro”.<sup>4</sup> Embora opção de provável origem logística, a foto de Coutinho no material de divulgação ecoa uma interpretação diferente daquilo que seria uma “estética neoliberal”. Se Rosalind Galt encontra no apagamento das políticas identitárias do *world cinema* uma reprodução da mão invisível do mercado, em narrativas que almejam uma transparência refratária à política, em *Neoliberal Aesthetics: Fried*,

---

Ser Prioridade do Cinema Brasileiro, Dizem Diretores”, 25 de dezembro de 2017, *Folha de S. Paulo*, acessado em 14 de janeiro de 2018

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1945735-contar-historias-deve-ser-prioridade-do-cinema-brasileiro-dizem-diretores.shtml>. Para uma definição aprofundada do cinema brasileiro moderno, ver Xavier (2001).

<sup>3</sup> Um registro histórico de como a sessão foi anunciada está acessível em .pdf no programa mensal impresso e distribuído pelo IMS, em *IMS*, data não especificada, acessado em 14 de janeiro de 2018:

[https://issuu.com/ims\\_instituto\\_moreira\\_salles/docs/ims\\_cinema\\_2010\\_folheto\\_de\\_zembro\\_valendo](https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/ims_cinema_2010_folheto_de_zembro_valendo)

<sup>4</sup> O site da Mostra de São Paulo tem páginas para todos os filmes já mostrados no festival, incluindo informações técnicas e sinopse. A página relativa à primeira exibição de *Um Dia na Vida* pode ser acessada em *Mostra*, data não especificada, “Um Dia na Vida,” acessada em 17 de dezembro de 2017:

<http://41.mostra.org/br/filme/7226-Um-Dia-Na-Vida>

*Rancière and the Form of the Photograph*, Walter Benn Michaels recorre a 4'33" – a célebre partitura “sem música” de John Cage, que delimitava o tempo em que os músicos não produziram sons intencionais com seus instrumentos – para defini-la em um paradoxo: “Uma vez que nenhuma apresentação de 4'33" pode soar como outras apresentações de 4'33", pode-se dizer que a identidade do trabalho consiste somente na expressão de uma idéia” (Michaels 2011).

A hipótese de Michaels – criticada e expandida por outros autores<sup>5</sup> – é a de que estaria, no motor desse processo artístico, o gesto neoliberal por excelência: criar uma pré-estrutura que passa como invisível, mas que determina e circunscreve a vida da obra a manifestações do conceito gerador. Segundo Michaels, ao retirar a música – pressuposto discutível, mas que assumiremos provisoriamente como possível – Cage não simplesmente abria mão da criação musical; ele criava uma estrutura capaz de fagocitar toda manifestação do acaso, tornando-o gesto: em 4'33", nenhum som vem propriamente de John Cage; conseqüentemente, todo som lhe pertence. Por essa ótica, o retrato do diretor no catálogo anunciava *Um Dia na Vida* como um filme que começava e terminava em Eduardo Coutinho – um filme futuro, cuja existência almejava ser o invólucro para uma ideia, uma proposição, um ponto de vista de seu autor. O filme era um não-filme, pois o filme, como tradicionalmente entendemos o termo, era irrelevante: sua não-existência permitia a materialização do próprio artista como obra.

A repercussão daquela primeira sessão, anunciada como única, se espalhou rapidamente, e entramos em contato com o diretor para realizar a estreia carioca. Ele colocou algumas condições: o título não poderia ser anunciado; a entrada deveria ser gratuita; e a projeção seria seguida de um debate com o diretor. A cópia foi entregue ao cinema naquela tarde, sem nossa mediação. Pouco antes do horário marcado, Coutinho chegou e manteve-se sentado ao fundo, ao lado da porta de saída, abdicando de apresentar a sessão. Sua discreta recusa se confirmaria parte de uma performance integral à existência de *Um Dia na Vida*, modulada entre engajamento e desconexão, proximidade e distância, entusiasmo e crítica, presença e ausência, como se a afirmar que o que estava prestes a acontecer devesse sobreviver apenas como a lembrança de um não-acontecido.

As contradições serviam bem ao objeto: apesar dos 94 minutos de duração, Coutinho evitava chamar *Um Dia na Vida* de longa-metragem ou filme, preferindo as palavras “coisa” ou “troço” (Valente,

---

<sup>5</sup>As respostas ao texto de Michaels podem ser lidas em *Nonsite.org*, 21 de março de 2011, acessado em 14 de janeiro de 2018: <http://nonsite.org/response/responses-to-neoliberal-aesthetics>.

2010). Por muito tempo, evitou mesmo dar-lhe um título, por fim capitulando à insistência dos produtores da Mostra de São Paulo, que não podiam divulgar a apresentação de um objeto inominável. A “coisa” é mencionada e analisada com frequência, inclusive pelo próprio Coutinho, nos textos presentes na antologia editada por Milton Ohata, embora seu título esteja paradoxalmente ausente da filmografia detalhada anexada ao livro (Ohata, 2013). Ainda assim, o filme inexistente aparece listado entre os acontecimentos fundamentais na vida do diretor: *Um Dia na Vida* poderia ser um marco, mas jamais teria condições de ser um filme.

Tal ambiguidade era, por princípio, ferramenta de sobrevivência. Penúltimo trabalho concluído por Coutinho, a “coisa” consiste exclusivamente de imagens “pilhadas” da televisão aberta brasileira, transmitidas no dia 1 de outubro de 2009, e reutilizadas pelo cineasta sem autorização.<sup>6</sup> Gravado como pesquisa para um filme futuro ao longo de dezenove horas ininterruptas, o material foi captado usando um *set-up* específico: oito monitores reproduziam simultaneamente os canais abertos transmitidos no Rio de Janeiro a partir de concessão pública; os sinais de vídeo independentes eram enviados a uma mesa de corte, e o diretor escolhia uma fonte por vez para ser gravada em Final Cut Pro, mimetizando a realização de um programa de TV em multi-câmera. No *switcher*, toda escolha implicava na exclusão daquilo que os outros canais exibiam no momento, reproduzindo ainda o caráter imediato da experiência do *zapping* televisivo, antes da chegada de plataformas como Netflix, e a popularização da TV digital e do VOD no país, nos anos seguintes. O material selecionado foi armazenado com compressão DV, e editado ao longo de seis semanas por Jordana Berg, montadora de todos os filmes do diretor desde 1999.<sup>7</sup>

Por um viés material, *Um Dia na Vida* é a volta a uma determinada origem, calcada na longínqua e tortuosa relação do diretor com a TV brasileira. Após dirigir três filmes de ficção e escrever roteiros para outros quatro – incluindo o marco do Cinema Novo *A Falecida* (1966), de Leon Hirszman; e *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto, que à altura da primeira exibição de *Um Dia na Vida* mantinha-se como maior bilheteria da história do cinema brasileiro –, Coutinho foi contratado como diretor e montador pela

---

<sup>6</sup> O uso da palavra “pilhagem” era corriqueiro ao próprio Coutinho, e conseqüentemente aparece com frequência em textos sobre o filme, como em Lins (2013, 386).

<sup>7</sup> Descrições do processo aparecem em diversos artigos em Ohata (ed), 2013, em especial em Consuelo Lins, “O Cinema de Eduardo Coutinho: Entre o Personagem Fabulador e o Espectador-Montador,” 387; e Jordana Berg, “Quase Tudo Monta,” 354. Informações adicionais foram fornecidas por Jordana Berg, em correspondência pessoal.

Rede Globo de Televisão.<sup>8</sup> Seu trabalho era participar – na companhia de outros nomes originalmente associados ao Cinema Novo, como Walter Lima Jr e Geraldo Sarno – da reformulação do *Globo Repórter* (1973-presente), um programa noturno semanal de documentários originais à época feitos em película reversível de 16mm.

Graças ao lugar desprivilegiado na grade da emissora, indo ao ar às 23h, o programa tornou-se um oásis de experimentação formal e liberdade de expressão durante o regime militar. A experiência permitiu a Coutinho realizar ao menos dois trabalhos de grande expressão na filmografia de não-ficção brasileira: *Seis Dias de Ouricuri* (1976), uma reportagem sobre a seca na cidade pernambucana que marca a primeira aventura do cineasta na conversa de longa duração como estratégia documental; e *Theodorico, o Imperador do Sertão* (1978), um documento sobre o Coronelismo brasileiro e um experimento pioneiro em autoficção, no qual Coutinho permite que seu personagem principal tome para si a narração de sua própria história, sem perder o distanciamento crítico.

Em um ano, o *Globo Repórter* se transformaria em uma referência no telejornalismo brasileiro. O sucesso, porém, marcava o começo do fim: realocado para o horário nobre das 21h, o programa passou a “alcançar um arco de público muito maior – o que, na visão da empresa, implicava adotar uma linguagem menos sofisticada e exercer certa vigilância sobre o desenvolvimento dos temas” (Mattos 2002, 194).

Uma vez vivida a experiência com reportagem, o diretor jamais faria outro filme de ficção.<sup>9</sup> Coutinho deixa a TV Globo após finalizar *Cabra Marcado para Morrer* (1964-1984) durante duas férias remuneradas. O filme, que começara a ser rodado como trabalho de ficção vinte anos antes, e fora literalmente interrompido pelo golpe militar, tornara-se uma meditação sobre sua própria impossibilidade. Lançado nos cinemas, *Cabra* foi visto por cerca de 70.000 pessoas na época de seu lançamento – um número significativo para os padrões atuais, mas menos da metade do esperado pelo diretor – e teve forte carreira internacional no ano seguinte, passando na Berlinale, no Festival de Rotterdam, e no New Directors/New Films (Queiroz 2005, 37). Historicamente, o filme-fracasso se firmaria como um “filme-síntese” do período entre o golpe militar de 1964 e a redemocratização,

---

<sup>8</sup> O recorde de *Dona Flor e seus Dois Maridos* foi quebrado por *Tropa de Elite 2*, de José Padilha, em 7 de dezembro de 2010, como reportado pelo portal R7, “*Tropa 2 É o Filme Mais Visto da História*,” 8 de dezembro, 2010, acessado em 17 de dezembro de 2017: <http://entretenimento.r7.com/cinema/noticias/tropa-2-e-o-filme-nacional-mais-visto-da-historia-20101208.html>.

<sup>9</sup> A natureza transformadora da experiência com o *Globo Repórter* foi apontada por João Moreira Salles, produtor de todos os filmes de Coutinho desde 1999, em entrevista a Garrett (2016).

obra que recapitula todo o processo de debate do cinema brasileiro com a vida política nacional e o faz com densidade, pois encaminha seu debate com a história e com os anos de ditadura a partir de múltiplas estratégias que recapitulam, por sua vez, a tradição do documentário no Brasil – incluída a experiência então recente das reportagens da televisão. (Xavier 2001, 36)

Com *Cabra, Um Dia na Vida* forma um outro par, marcando, respectivamente, os momentos de formulação e de dissolução da Nova República. No caso de *Cabra*, estão “condensados vinte anos de regime militar, no limiar da Nova República que, curiosamente, veio, a partir de 1985, definir o marco mais decisivo de atomização e perda de *élan* – embora não o desaparecimento completo – da constelação moderna” (Xavier 2001, 36), inventariando as práticas do documentário brasileiro até o momento e abrindo-o a um horizonte de experimentação.<sup>10</sup> No de *Um Dia na Vida*, seu outro filme impossível, o inventário de modos de ver e de mostrar da televisão brasileira historiciza a relação da TV aberta com as possibilidades de abundância viabilizadas pelo crescimento econômico dos anos Lula, que terminariam simbolicamente no golpe de 2015. Entre os dois pontos, o neoliberalismo se impõe: enquanto *Cabra* amarrava o momento histórico a uma vivência pessoal e intransferível do próprio diretor em cena, *Um Dia na Vida* invisibiliza o autor, espatifando a implicação política, histórica e ideológica de qualquer espectador.

Se, de acordo com o modelo de estética neoliberal de Michaels ou com o formato de divulgação adotado para o não-filme, *Um Dia na Vida* é Coutinho, a identidade invisibilizada retorna como uma história de vingança: “desde que eu saí do Globo Repórter, tudo que eu faço é contra o jornalismo” (Simões 2014).

### O reflexo no espelho

A animosidade entre cinema e televisão não é incomum. A despeito de várias obras fundamentais do cinema terem sido originalmente produzidas para a televisão, de *Berlin Alexanderplatz* (1980) a *Twin Peaks – O Retorno* (2017), e de seu surgimento ter aguçado a curiosidade ontológica do mais fundamental crítico de cinema no século XX, André Bazin, “mesmo em Hollywood, fazer um filme sobre televisão frequentemente significa fazer um filme *contra* a televisão” (Castro 1993, ix).

---

<sup>10</sup> Xavier batiza de “constelação moderna” um conjunto de movimentos e manifestações cinematográficas no Brasil que inclui o Cinema Novo, o cinema marginal, o Tropicalismo, entre outros.

Na prática de Coutinho, porém, a relação revela-se mais ambígua. Embora o diretor tenha declarado que “queria ser presidente durante um dia, para tomar o poder e cassar a licença de todas as televisões” (Ohata 2013, 177), ele igualmente passaria a se referir a *Um Dia na Vida* como “o filme da televisão” (Berg 2013, 353) – construção textual aparentemente simples, mas que problematiza a relação entre assunto – um filme *sobre* televisão – e propriedade: o filme é *da* televisão, não de Coutinho – e, em última instância, tampouco do público, representado na equação pelas concessões governamentais fornecidas às empresas privadas de televisão no Brasil (Lins 2013, 386). A foto do diretor que estampa o material de divulgação ganha, com isso, nova dobra: o filme, que não é de Coutinho, termina sendo um filme que é só Coutinho.

Essa “dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro” (Gomes 2016, 190), característica perene do cinema brasileiro, está no cerne do “filme da televisão”, uma vez que ele só podia ser filme por deslocamento: ao projetar em uma sala de cinema um material que não fora originalmente concebido para aquele espaço, Coutinho encenava o desvelamento ideológico de que “imagens em movimento nunca apenas representam um lugar, mas também acontecem em um lugar – elas precisam ser produzidas e exibidas em espaços materiais que são também estruturados a partir de vetores sociais, institucionais e discursivos” (Uroskie 2014): a sala de cinema como laboratório neoliberal. Se Michaels define a estética neoliberal na transformação da obra de arte em veículo para uma ideia, a ideia de Coutinho contrapunha o mascaramento neoliberal com a revelação desses mesmos “vetores sociais, institucionais e discursivos” que ele se esforça por esconder: contra o direito de propriedade, um filme de apropriação.

Uma vez que a invisibilidade da sala de cinema é violada e assombrada por uma presença material que não era destinada àquele espaço, preenchendo o *mesmo* com o *outro*, o cineasta sem filme chamava a atenção para o aparato cinematográfico como máquina produtora de significado. “Eu sei que a televisão é ruim, mas numa sala de cinema é diferente. Fica muito pior” (Ohata 2013, 179), disse o próprio Coutinho. No caso de *Um Dia na Vida*, o que faz o ruim ficar muito pior não é a manipulação discreta do material pela montagem, mas uma tomada de consciência desfibrilada pelo filme, que Francesco Casetti chama de “a experiência fílmica”:

De fato, a experiência fílmica é possivelmente tanto aquele momento em que imagens (e sons) sobre uma tela arrogantemente reivindicam nossos sentidos, quanto aquele outro momento em que elas disparam uma compreensão que abarca, reflexivamente, o que estamos vendo e o próprio ato de vê-las. (...) o espectador não apenas consome um filme, mas toma controle de sua própria situação. Ao mesmo tempo, ele/ela

se engaja reflexivamente com o objeto de visão; ele/ela produz e articula sentidos. (Casetti 2009, 56-66)

No caso de *Um Dia na Vida*, o produto desse engajamento aguçado é uma espécie particular de ironia proveniente do “efeito-arquivo”: a percepção de que um material não só tem origem em um contexto de uso distinto, como também incorpora e reproduz a multiplicidade de sentidos intrínsecos, que só é revelada na migração entre contextos de uso e recepção (Baron 2013). É, portanto, questão de diferença espectral: a televisão interpela o espectador por meio da intimidade (Bazin e Andrew 2014, 27); mas, no cinema, a escuridão nos retira “de nossos pontos de referência mundanos. Nesse vácuo de experiência exterior, a experiência interior é intensificada” (Dowd e Hansey 2016, 6), pois “é onde o não-visto, o disforme e o incompreendido repousam com tudo aquilo que não foi examinado à luz dura e fria do dia” (Dowd e Hansey 2016, 1).

Como um fantasma, o filme inexistente existe apenas a partir da experiência de quem o vê; mas, sendo um espectro, ele evoca a imagem do mundo que o renega. Importam, sim, as imagens que compõem *Um Dia na Vida*, mas não é somente nelas que reside sua efetividade, e sim no encontro com este gesto dorsal, uma vez que “o ato de recontextualização que gera no espectador uma impressão de ‘diferença’ textual sempre oferece a possibilidade de crítica e o reconhecimento de que os contextos em que vivemos estão sujeitos a mudanças, e não são permanentes ou universais” (Baron 2013, 9). A suposta estética neoliberal, como batizada por Michaels, é, em Coutinho como em Cage, não a supressão da música ou do cinema; é, na verdade, um contragolpe, uma janela que permite o corte epistemológico capaz de envenenar a máquina com o próprio fel. Uma vez que o fantasma aponta que o neoliberalismo não é um fantasma (pois é preciso ser um para reconhecer os seus), o espectador passa a poder historicizá-lo – perceber um princípio (uma intenção), um nascimento, e também rogar-lhe um fim.

Isso só é possível por *Um Dia na Vida* ser um gesto de “apropriação”, e não somente um “filme de arquivo”. Embora impura e não-hierárquica, a diferença é fundamental para o efeito. Mesmo quando de maneira crítica – como em *A Negação do Brasil* (2000), de Joel Zito Araújo, *No Intenso Agora* (2017) de João Moreira Salles, ou em partes do próprio *Cabra* – o uso do arquivo permite ilustrar e confirmar um olhar do presente sobre o passado, no qual o *logos* erige uma ponte ideológica entre dois tempos e/ou dois espaços. A apropriação, por sua vez, reside justamente na ironia que expõe a artificialidade da ponte construída, afirmando a “dissolução de continuidade histórica” (Verwoert 2007) entre o contexto de produção e o de exibição. Essa dissolução se dá na percepção da diferença dentro da aparente



semelhança, do não-*logos* que é todo-*logos*, que se alimenta da mão invisível do gesto neoliberal.

Embora tenha antecedentes na tradição do cinema de atrações – como *A Movie* (1958), de Bruce Conner, e *The Movie Orgy* (1966-2009), de Joe Dante, ou a obra de curta-metragem de um cineasta como Carlos Adriano, no Brasil – e casos esparsos no documentário internacional – como *Point of Order!* (1964), de Emile de Antonio, e *Videogramas de uma Revolução* (1992), de Haroun Farocki e Andrei Ujica – o documentário de apropriação começa a ganhar força no longa-metragem brasileiro pouco antes de *Um Dia na Vida, com Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso. O filme de Pedroso se apropria de filmagens particulares feitas por participantes de um cruzeiro de navio para Fernando de Noronha para criar um inventário das práticas, hábitos e desejos de um novo Brasil rico, muito semelhante ao vislumbrado por Coutinho nas imagens que esse mesmo Brasil consome. A partir dos dois filmes, outros longas, como *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro, *Aquilo que Fazemos com as Nossas Desgraças* (2014), de Arthur Tuoto, *I Tube* (2015), de Maurício Sumita, e, mais recentemente, *Histórias que Nosso Cinema (Não) Contava* (2017), de Fernanda Pessoa, *Operações de Garantia da Lei e da Ordem* (2017), de Julia Murat e Miguel Antunes Ramos, e *Intervenção – Amor Não Quer Dizer Grande Coisa* (2017), de Rubens Rewald, Tales Ab’Sáber e Gustavo Aranta, sedimentaram a exposição pública de imagens de terceiros submetidas a mínima intervenção como fértil território para a produção de um cinema ensaístico crítico no Brasil, abrindo novo braço histórico nesta constelação moderna. Desgarradas, essas imagens falam mais alto do lugar de onde vieram, expondo os detalhes de um vazio estruturado como lar.

### A morada do fantasma

A percepção desse “efeito-deslocamento” acompanha *Um Dia na Vida* desde os primeiros relatos de sua não-existência. Repercutindo a exibição na Mostra de São Paulo, muitas críticas fizeram paralelo entre a “coisa” e o urinol de Marcel Duchamp – às vezes creditando a comparação ao cineasta Jorge Furtado, no debate após o filme – para endereçar a impressão de que, ao retirar as imagens da TV para o cinema, Coutinho havia alterado radicalmente seu sentido, e revelado os discursos ideológicos acobertados pelo uso corrente.<sup>11</sup> Assim como o sentido de *The Fountain* (1917) é produzido em parceria entre o artista e o próprio museu, incorporando a memória institucional e o *status* do

---

<sup>11</sup> Uma resenha exemplar após a primeira exibição ao filme, que inclui menção à intervenção de Furtado, é a de Inácio Araujo, 2010.

lugar de exibição como matéria-prima da obra (Groys 2008, 16-29), com *Um Dia na Vida*, Coutinho usa a própria sala de cinema para completar o sentido de seu não-filme e estabelecer uma parceria com o espectador.

Para isso, porém, é necessário que o material não carregue, a priori, traços que remetam ao cinema. Essa interação entre *medium specificity* e *site specificity* faz-se clara na escolha do material que compõe *Um Dia na Vida*: não há, no corte final, trechos de filmes, muito embora fossem exibidos, naquele dia, títulos como *Dois é Bom, Três é Demais* (2006), de Anthony Russo e Joe Russo, e *A Última Aposto* (2005), de Mark Rydell. Tampouco é contemplado o finado programa Intercine, cuja proposta de interatividade poderia adicionar dobras de auto-reflexividade ao palimpsesto de dispositivos proposto pelo não-filme e batizado por Consuelo Lins de “o espectador-montador” (naquela noite, os espectadores poderiam determinar, através de ligações telefônicas, se gostariam de assistir a *Cocoon*, de Ron Howard, ou a *Bomba-Relógio*, de Mark Roper). Muito pelo contrário: o cinema, em *Um Dia na Vida*, só existe por negação. É ao projetar o que *não é cinema* dentro do cinema que o cinema se revela alguma coisa, pois “a imagem mais clara da estrutura de uma linguagem emerge na comparação com uma outra linguagem” (Ivanov 1981, 7).<sup>12</sup>

Essa preocupação com o endereçamento das imagens na sua realização pode ser encontrada – de forma inusitada, mas não menos bem elaborada – em trecho da autobiografia do artista responsável pelo momento de que Coutinho mais gostava no material de *Um Dia na Vida*: Roberto Gomez Bolaños, criador do programa *Chaves* (1971-1980). Coutinho dizia adorar *Chaves*, “porque ele foi feito há trinta anos, a imagem é horrível e até hoje está no ar, (...) crianças veem, adolescentes veem” (Ohata 2013, 178). Bolaños, o criador do célebre *sitcom* mexicano, conta uma anedota que expõe, por negação, o papel que a especificidade de meio desempenha em *Um Dia na Vida*. Ela começa com um convite de Pelé para participar de um longa-metragem com seu personagem, Chaves:

Há muito tempo – eu lhe disse – decidi que o Chaves jamais apareceria em filmes para cinema. Ele é um produto da televisão e deve continuar assim. Expliquei rapidamente minhas razões, como o quão grotesco seria ver o personagem em tela grande, a ausência do falecido Ramón

<sup>12</sup> A mão invisível do mercado é também aquela que apaga: os canais abertos gravados por Eduardo Coutinho não oferecem, em seus *sites* oficiais, acesso ao histórico de sua grade de programação, expondo a dificuldade programática da preservação no que tange as oligarquias midiáticas brasileiras. Os dados aqui expostos foram coletados de fontes informais, como o blog Tio Sam News TV – <http://tiosamnews.blogspot.com/> – que, de maneira aparentemente voluntária e sem maior sistema de indexação, republicava as grades divulgadas pelos canais de televisão.

Valdés, a precariedade do cenário (a vila), etc, e Pelé compreendeu e disse que eu tinha razão. (Bolaños 2007, 130-31)

O que a fala confirma é a ação de um dispositivo mais amplo que não se restringe à obra projetada, nem ao aparato técnico exclusivamente, mas a uma forma de ver que acontece de maneira específica dentro do cinema, capaz de revelar a precariedade grotesca de produção que a televisão, em sua casualidade doméstica, incorpora com grande facilidade. Em última instância, essa forma de ver é o não-filme. É ela que permite que o conteúdo televisivo que compõe *Um Dia na Vida* seja colocado sob uma outra luz no momento em que chega à tela – ou melhor, que ele seja exposto ao juízo de uma outra escuridão:

O que significa a ‘escuridão’ do cinema? (Sempre que ouço a palavra cinema, eu penso no lugar, mais do que no filme.) (...) Nessa escuridão do cinema (anônima, habitada, numerosa – ah, o tédio, a frustração das exposições privadas!) é que está o verdadeiro fascínio do filme (qualquer filme). Pense na experiência oposta: na televisão, onde também se passam filmes, não há fascínio; a escuridão é apagada, o anonimato é reprimido; o espaço é familiar, articulado (pelas mobílias, pelos objetos já conhecidos), domado. (Barthes 1986, 346)

Para que “o filme da televisão” possa criar “diferença além da diferença” (Groys 2008, 29), é fundamental experimentá-lo em uma sala de cinema, no escuro, com um grupo de pessoas, expondo aquele material originalmente doméstico a outra economia de atenção. É, portanto, necessário confrontar a especificidade material com a especificidade de local de exibição, de forma a antropofagizar o valor de uso pré-determinado pelo capital para aquelas imagens, como faz a personagem de Maeve Jinkings com a lavadora de roupas e o aspirador de pó em *O Som ao Redor* (2012), criando um sistema de valores paralelo, ditado pelo uso, não pelo conceito gerador. É, portanto, literalmente o oposto da estética neoliberal, conquistada aqui pela posição marginal do cinema de autor dentro da produção audiovisual brasileira. A ausência de Coutinho consiste em apontar uma outra presença: as imagens da TV são também feitas por alguém. A despeito de todo o esforço e planos de negócios de empresas de televisão para entrarem no mercado cinematográfico brasileiro, de *Simão, o Fantasma Trapalhão* (1998) aos espectadores-fantasma de *Nada a Perder* (2018), é *Um Dia na Vida* – um filme clandestino, um não-filme assinado por um de nossos mais importantes cineastas – que transforma, literalmente, a TV em cinema.

“O que eu gosto no cinema”, disse Coutinho em um debate, “é que tem uma sala, apaga a luz e as pessoas ficam assistindo o filme durante uma ou duas horas” (Ohata 2016, 175). Em seu não-filme, a recepção coletiva, concentrada e contagiante propiciada pela sala de cinema é contrastada com a presença interrompida, desfocada e privada

da televisão em um ambiente doméstico – lugar em que o audiovisual se torna um misto de companhia, meio de comunicação e mobília. Como percebe o arquivista e cineasta Rick Prelinger, uma vez que imagens são ampliadas na tela grande contra sua natureza original, elas fazem com que a plateia “se transforme em etnógrafos, percebendo e reagindo a cada detalhe perceptível” (Schiller 2017) – detalhes que, no caso do não-filme de Coutinho, passavam despercebidos no espaço tradicional de consumo televisivo.<sup>13</sup> No contrabando das estratégias de invisibilidade do neoliberalismo, o cinema como autorretrato permite ao espectador ver a televisão como um espelho de fundo falso.

### O retrato da assombração

Apesar do olhar abertamente crítico de Coutinho à televisão brasileira, nos debates e entrevistas relativos à “coisa,” ele dizia não ter feito o filme para fornecer evidência de que a televisão brasileira era ruim, mas sim para reafirmar seu interesse como documentarista mais como social do que político: essas imagens são feitas por alguém, para alguém, e dizem algo sobre os vetores dessa relação. “Como é que uma sociedade existe? Por que o Brasil é como é? Por que as pessoas são como são?” (Simões 2014), Coutinho pergunta, retoricamente, à sua entrevistadora. *Um Dia na Vida* interpela de maneira semelhante seu espectador, colocando interrogações que deslocam o olhar condicionado a se concentrar no indivíduo, teleguiado pelo ideário neoliberal, para que ele perceba as estruturas que sustentam o mundo ao qual elas se endereçam, em uma via de mão dupla que reconhece que “os espectadores constituem o meio que os constitui, em um antagonismo dialético de criação e de aniquilação mútuas” (Cubitt 2005, 332).

O material presente no corte final provém de pouco mais de cinquenta fontes diferentes, de propagandas do Partido Comunista do Brasil a novelas mexicanas, shows religiosos e comerciais velados de cirurgia plástica – um luxo mais acessível na bonança econômica que se sustentaria em crescimento até 2012. Música e vozes transbordam da banda sonora, sem deixar margem para o silêncio. As representações de gênero são estereotipadas, e a presença de negros é marginal, levando em conta a composição racial do país.

A despeito de a concentrada amostragem (menos de 24 horas de programação) complicar diagnósticos totalizantes sobre a televisão brasileira, algumas estruturas fazem-se visíveis, subscrevendo ao relato das mudanças editoriais causadas pela “graduação” do *Globo Repórter* na grade: programas educativos são espremidos nas primeiras horas da manhã, até serem varridos pelos comerciais que miram nas crianças; o

fim da manhã e o começo da tarde abrem espaço aos programas policiais, aos afazeres da casa e aos tabloides marrons, dando pistas do tipo de espectador que as redes acreditam que esteja em casa naquelas horas; novelas e telejornais tornam-se mais sisudos com a chegada da noite; e, para o insone, a madrugada guarda hipnóticos leilões de joias e a oportunidade de colocar um copo de água sobre a TV para ser benzido eletronicamente pelo pastor evangélico de plantão.

Embora muito disso seja revelador, as imagens novamente remontam ao gesto criador: de uma perspectiva formal, o “filme da televisão” se mostra menos um retorno do que um passo adiante em uma trajetória de constante autodepuração na obra de Eduardo Coutinho. Ao menos desde *Santo Forte* (1999), seus filmes desenham um arco bem delineado de auto-reflexividade e desbastamento formal, em processo exemplarmente sintetizado por Berg:

Nessa trajetória, eu o acompanhei à medida em que ele foi depurando seu modo de fazer cinema. Por depurar, neste texto, leia-se também eliminar recursos. Coutinho foi abrindo mão dos planos de corte, da trilha musical, dos *raccords*, dos belos movimentos de câmera, da beleza explícita, da maquiagem, do figurino... (...) E eu me perguntava como, cada vez com menos, os filmes iam acumulando potência cada vez maior. De onde viria tanta pujança não havendo mais quase nada? (Berg 2015)

*Um Dia na Vida* é o ponto mais radical neste processo: um filme sem câmera, sem roteiro, sem filmagem, e, ao fim e ao cabo, sem filme. Nenhum material visual ou sonoro foi adicionado à pilhagem original. Não há créditos, com exceção de três cartelas no começo, trazendo o título da “coisa” e o que Coutinho chamava de “as regras do jogo”, compartilhando com o espectador os termos que nortearam a realização (a data e os canais gravados), assim como sua finalidade: “material gravado como pesquisa para um filme futuro”. A única outra intervenção gráfica é a aparição ocasional, por superimposição, de um relógio digital, informando a hora em que o material foi exibido, reforçando o papel da televisão como um relógio que estrutura a rotina da família (Livingstone 2002). A montagem frequentemente mantém os cortes originais internos ao material, e a cronologia geral é estritamente preservada.

Levando em conta a descrição da intervenção material, a escolha de data é uma das decisões mais deliberadas do filme. Coutinho escolheu uma quinta-feira, dia em que não havia jogo de futebol sendo transmitido, e sem previsão de grandes notícias. O desejo pelo banal está presente também no título – alusão à qualidade mundana do material, que preferia “um dia” a “o dia”. Com isso, ele difere de outros filmes feitos com imagens de TV, como os já citados *Videogramas de uma Revolução* (1992) e *Point of Order!* (1964), que gravitam em torno

de grandes eventos históricos. Mesmo o acontecimento mais notável presente no não-filme é sabotado pelo desinteresse do diretor em compactuar com a euforia do factualmente extraordinário: o Rio de Janeiro seria anunciado cidade-sede dos Jogos Olímpicos no dia seguinte, mas o não-filme se limita a mostrar os preparativos para o grande dia, alinhado à declaração de Bruce Conner de que “se você quer saber o que se passa com uma cultura, olhe para tudo aquilo que as próprias pessoas assumem como irrelevante, e coloque toda sua ênfase nisso, e não naquilo que elas desejam te mostrar” (in Zryd 2003, 40).

O título é ainda um aceno a um dos mais populares subgêneros do cinema de não-ficção, de filmes “estruturados em relação a um espaço e tempo circunscritos: a unidade geográfica de local – Paris, Berlim, uma cidade Soviética sintetizada (...) – e a uma medida específica de tempo – tipicamente, um dia na vida de uma cidade” (Guynn 2013, 72). Em seu “day in the life”, Coutinho foca outro grau de domesticidade e ocupação não menos centrais à vida contemporânea: a *polis* eletrônica de uma televisão. Seu caráter mundano, que almeja a invisibilidade, choca com a expectativa de outra dimensão guardada pela tela do cinema:

A televisão foi vendida como um meio amigável, doméstico. Seu tamanho, sua posição familiar na sala-de-estar, e sua utilidade em trazer notícias e previsões do tempo (...) a distinguem imediatamente do ato de ir ao cinema e pagar por algo que promete ser extraordinário. (Bazin e Andrew 2014, 24)

A despeito de depender vitalmente da exibição em sala de cinema, *Um Dia na Vida* jamais pôde ser lançado comercialmente. A inexistência, porém, aqui é também uma forma de não-compactuação, antevendo a falência da Nova República e dos modelos estabelecidos de circulação de imagens ao mirar na própria Constituição: nem mesmo os artigos 46 e 47 – em tese, próximos ao já falho conceito de *fair use* vigente na legislação norte-americana – são capazes de garantir, de fato, a sobrevivência de um gesto democraticamente sabotador como o de *Um Dia na Vida*.

Além da Constituição, a propriedade: a pesquisa para o nunca concretizado “filme futuro” consistia em prospectar textos que o diretor reencenaria com atores para “discutir as questões de autoria, influência, apropriação, pilhagem a partir de diversos materiais textuais e audiovisuais” (Liuzzi 2013, 360). O não-filme resultado herda, desse outro não-filme, a afirmação da memória cultural como “contrapeso à fetichização de direitos proprietários exclusivos que alimenta o ímpeto empresarial que deseja privatizar tudo, da biodiversidade Amazônica, ao ‘Parabéns pra Você’” (Stam, Porton, Goldsmith 2015, 30). Apesar de esse outro filme nunca ter sido feito, há indícios de sua origem no curta-

metragem *Porrada* (Eduardo Coutinho, 2000), no qual pacientes da Clínica Pinel reencenam, à frente e detrás das câmeras (com parte da equipe da TV Pinel), um quadro, escolhido por eles, tirado do *Programa do Ratinho*. Mas, se *Porrada* criava uma *mise-en-abyme* de ruído, o entrave ao “filme futuro” era questão de excelência: o material de *Um Dia na Vida* era bom demais para ser reencenado. E assim, o filme futuro foi substituído pelo não-filme.

Não é surpresa, portanto, que os dois primeiros programas apropriados pelo não-filme digam respeito a formas de *handicap*: o primeiro, uma tele-aula de inglês básico em animação *stop motion* que, ao ser deslocada, parece transformar a pedagogia da narração em *voz over*, a explicar a diferença entre “this”, “these”, “those” e “that”, em poesia concretista; o segundo, a propaganda de um telejornal feito especialmente para deficientes auditivos. *Um Dia na Vida* parte desse lugar de fala – a inadequação de berço do projeto –, que o diretor transforma em sua maior potência: é somente ao ser interditado do lugar que reivindica (a língua estrangeira; a deficiência física) que o não-filme de Coutinho se completa como gesto criativo.

Em entrevista a Adriano Garrett, em 2016, João Moreira Salles, o não-produtor do não-filme, disse que eles consideraram lançá-lo nos cinemas para provocar um processo judicial, para disparar uma discussão pública sobre direitos autorais no Brasil (Garret 2016). Por fim, optou-se por tratar o “filme da televisão” como ferramenta pedagógica, limitando a circulação do não-filme a sessões gratuitas em universidades e cineclubes, seguidas de debate com o diretor. O “filme da televisão”, tão próximo de gêneros como o filme de compilação, o filme de apropriação, o filme de *found footage*, o filme de arquivo e o filme-ensaio, passava então a incorporar também uma história de modos de exibição que vai das palestras ilustradas do primeiro cinema (Altman 2016, 13-25) a formas contemporâneas de arte performática: o não-filme ganhava feições teatrais, só podendo existir onde Coutinho estivesse. Cada sessão era um novo *happening*.

Em um debate após exibição do não-filme na Universidade de São Paulo em 2012, Coutinho diz que o problema de impor tamanha restrição à circulação de *Um Dia na Vida* é que isso impedia que aquelas imagens reencontrassem o público a quem originalmente se destinavam, ficando restritas a círculos de especialistas.<sup>14</sup> Segundo pesquisa do IBGE, havia praticamente 96 milhões de televisores em lares brasileiros em 2009 – quase quatro vezes o número de computadores com acesso a Internet (Campanella 2011, 253-59). Segundo o Filme B, *Edifício Master* (2002), o filme mais popular de

<sup>14</sup> O debate no CINUSP Paulo Emílio está disponível na íntegra em <https://www.youtube.com/watch?v=JtR4lspJo8I> acessado em 2 de junho de 2018.

Coutinho, foi visto por 86.000 pessoas no cinema– um número de vulto para o gênero, mas diminuto frente aos índices da televisão.<sup>15</sup>

A inexistência é também questão programática: para que ele sobreviva diante do Leviatã de poder concentrado na televisão brasileira, é necessário deixar o mínimo de rastros, esparramando-se como uma tímida epidemia, impoliciável pelos mecanismos que conferem existência no cinema oficial, empurrando os dados à informalidade.<sup>16</sup> Quando o *status quo* a ser questionado é tão desproporcional, resta fazer-se fantasma, e atormentá-lo em sua ausência.

*Um Dia na Vida* foi exibido pela segunda vez na Mostra de São Paulo, em retrospectiva dedicada ao diretor em 2013. Ali, surge uma nova sinopse no material promocional:

O filme é uma edição feita a partir de imagens que Coutinho gravou, durante um período de 24 horas, de programas e intervalos comerciais em canais brasileiros da TV aberta. Por questões de direitos autorais e de imagem, o filme é exibido publicamente apenas de maneira gratuita, na presença do diretor.<sup>17</sup>

Ainda assim, a documentação era traiçoeira: os ingressos para a sessão gratuita tomavam emprestado o título *Um Dia na Vida de Andrei Arsenevich* (1999), documentário de Chris Marker sobre Andrei Tarkovski que sequer estava na programação do festival.<sup>18</sup> Diante do não ser, o ser outro: mesmo em retrospectiva que prestava homenagem

<sup>15</sup> “Ranking de Filmes Nacionais 1995-2016 (por público),” *Filme B*, 2016, <http://www.filmeb.com.br/database-brasil-2016>, acessado em 17 de dezembro de 2017.

<sup>16</sup> Segundo pesquisa informal feita em uma rede social, há relatos de que o não-filme de Eduardo Coutinho teve aparições nas seguintes ocasiões:

- Mostra de São Paulo, 2010
- Sessão Cinética, Rio de Janeiro, 2010
- Cinerama UFRJ, Rio de Janeiro, 2011
- Cine Humberto Mauro, Belo Horizonte, 2011
- UERJ, Rio de Janeiro, 2011
- CinUSP Paulo Emílio, São Paulo, 2012
- PUC-SP, São Paulo, 2012
- Cinemateca Brasileira, São Paulo, 2012 (duas exibições)
- Mostra de São Paulo, 2013 (duas exibições)
- MAM Rio, Cineclube Edt, Rio de Janeiro 2013
- UESB, Vitória da Conquista, 2014
- Cineclube Dissenso, Recife, 2014
- CineOP, Ouro Preto, 2016

A lista é, naturalmente, provisória e incompleta.

<sup>17</sup> A segunda referência a *Um Dia na Vida* está em *Mostra*, data não especificada, <http://41.mostra.org/br/filme/287-Um-Dia-Na-Vida>, acessado em 15 de janeiro de 2018.

<sup>18</sup> Para uma fotografia do ingresso, ver Garrett, 2016.



ao trabalho de Coutinho, seu filme mais radical permanecia relegado a uma nota de rodapé, perdida nos intervalos de uma história que era sistematicamente impedida de ser contada na íntegra.

Após a Sessão Cinética em que o não-filme foi exibido pela primeira vez no Rio de Janeiro, Coutinho conversou com a plateia por mais de duas horas, e depois saímos para jantar. Durante a refeição, Coutinho fumou diversas vezes à mesa, a despeito da então recente lei que proibia fumar em espaços fechados. Quando repreendido pelo garçom, levou as mãos à cabeça, fingindo desespero, teatralizando um pedido de perdão. Em seguida, virou-se para mim e disse: “consegui fumar seis cigarros!” A performance continuava.

### Vida depois da vida

Essa performance presencial do não-filme termina em 2 fevereiro de 2014, com a morte de Eduardo Coutinho. No dia seguinte, *Um Dia na Vida* apareceu no YouTube (Furtado 2014). O *link* foi removido em menos de 24 horas, mas àquela altura o não-filme já havia encontrado nova vida em comunidades de compartilhamento de arquivos pela Internet.

Com isso, inaugura-se uma nova fase na performance do filme, que aprofunda o gesto fundador: a pilhagem agora deveria ser compartilhada com cada espectador, que só poderia acessar o filme de forma pirata, implicando-se no processo de contrabando, ressignificação e repatriação das imagens públicas como bem comum. Nascia, ali, a possibilidade de um outro pacto. O “filme da televisão” enfim se libertava da imposição proprietária: ele agora era também o “filme do YouTube”, o “filme do torrent”, o “proibidão do Coutinho”, tornando-se, ele próprio, uma série de outros filmes que originalmente não fora feito para ser.

### BIBLIOGRAFIA

Altman, Rick. 2016. “From Lecture’s Prop to Industrial Product.” In *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*, Jonathan Kahana (ed.). Nova York: Oxford University Press.

Araújo, Inácio. 2010. “Eduardo Coutinho Inova ao Retratar Um Dia na Televisão”. In *Folha de S. Paulo*, 30 de outubro, acessado em 17 de dezembro de 2017.

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3010201030.htm>

- Baron, Jaimie. 2013. *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Barthes, Roland. 1986. *The rustle of language*. 1<sup>st</sup> ed. New York: Hill and Wang.
- Baudelaire, Charles. 2009. *Paris Spleen: Little Poems in Prose*. In *Project MUSE*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Berg, Jordana. 2015 (maio). “Ele e Eu”. In *Piauí*. Acessado em 14 de janeiro de 2018. <http://piaui.folha.uol.com.br/ele-e-eu/>
- . 2013. “Quase tudo monta”. In *Eduardo Coutinho*, Milton Ohata. São Paulo: SESC: Cosac Naify.
- Bolaños, Roberto Gómez. 2007. *Sin querer, queriendo*. Cidade do México: Aguilar.
- Campanella, Bruno. 31 de janeiro de 2011. “A TV no Brasil: Seis Décadas e Muitas Histórias.” *MATRIZES* 4.2: 253-59.
- Casetti, Francesco. 2009. “Filmic Experience”. *Screen* 50 (1). doi: [10.1093/screen/hjn075](https://doi.org/10.1093/screen/hjn075).
- Castro, Arlindo. 1993. *Films about Television*. Tese de doutorado, Cinema Studies, New York University.
- Cubitt, Sean. 2005. *The Cinema Effect*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Fechine, Yvana, e Sebastião Squirra (ed.). 2009. *Televisão Digital – Desafios para a Comunicação*. Livro da COMPÓS. Porto Alegre: Sulina.
- Furtado, Filipe. 2014 (fevereiro). “Do Uso das Nossas Imagens”. In *Cinética*. <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/> Acessado em 17 de dezembro de 2018.
- Galt, Rosalind. 2014. “Claire Denis and Cinema of Refusal”. In *SubStance* #133, Vol. 43, no. 1. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Garrett, Adriano. 2016 (junho). “João Moreira Salles Fala Sobre *Um Dia na Vida* e Critica Falta de Estudos Sobre TV”. In *Cinefestivais*, acessado em 17 de dezembro de 2017, <http://cinefestivais.com.br/joao-moreira-salles-fala-sobre-um-dia-na-vida-e-critica-falta-de-estudos-sobre-tv/>
- Gomes, Paulo Emílio Sales. 2016 (1976). “Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento”. In *Uma Situação Colonial?*, Paulo Emílio Sales Gomes. São Paulo: Companhia das Letras.

- Groys, Boris. 2008. *Art Power*. Cambridge: MIT Press.
- Guynn William. 2013. “The Art of National Projection: Basil Wright’s Song of Ceylon.” In *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video, New and Expanded Edition*, Barry Keith Grant e Jeannette Sloniowski. Detroit: Wayne State University Press.
- Ivanov, Vyacheslav V. 1981. “Functions and Categories of Film Language.” In *Film Theory and General Semiotics*, L.M. O’Toole e Ann Shukmann (ed.). Oxford: University of Essex/Holdan Books.
- Lins, Consuelo. 2013. “O Cinema de Eduardo Coutinho: Entre o Personagem Fabulador e o Espectador-Montador”. In *Eduardo Coutinho*, Milton Ohata. São Paulo: SESC; Cosac Naify.
- Liuzzi, Laura. 2013. “PQP”. In *Eduardo Coutinho*, Milton Ohata. São Paulo: SESC; Cosac Naify.
- Livingstone, Sonia, e Moira Bovill. 2002. *Young People and New Media: Childhood and the Changing Media Environment*. London; Thousand Oaks, Calif.: SAGE.
- Marx, Karl. 1996. *O Capital – Crítica da Economia Política*. São Paulo: Nova Cultural.
- Mattos, Carlos Alberto. 2002. *Walter Lima Júnior, Viver Cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Michaels, Walter Benn. 2011 (25 de janeiro). “Neoliberal Aesthetics: Fried, Rancière and the Form of the Photograph”. In *Nonsite.org* vol. 1. Atlanta: Emory College of Arts and Sciences. Acessado em 14 de janeiro de 2018. <http://nonsite.org/article/neoliberal-aesthetics-fried-ranciere-and-the-form-of-the-photograph>
- Ohata, Milton. 2013. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: SESC; Cosac Naify.
- Queiroz, Anne Lee Fares. 2005. “Cabra Marcado para Morrer: da História do Cabra à História do Filme”. Tese de mestrado, Universidade Estadual de Campinas.
- Schiller, Lucy. 2017. “Essayistic Interventions: Taking the City Into the Theater”. In *The Essay Review*, acessado em 17 de dezembro de 2017. <http://theessayreview.org/essayistic-interventions-taking-the-city-into-the-theater/>
- Simões, Mariana. 2014 (fevereiro). “‘Tudo o que Eu Faço É Contra o Jornalismo’”. In *Pública*, Entrevista com Eduardo Coutinho realizada em 2011 e publicada em 2014, acessada em 14 de janeiro de 2018 <https://apublica.org/2014/02/tudo-eu-faco-e-contra-jornalismo/>

- Stam, Robert, Richard Porton e Leo Goldsmith. 2015. *Keywords in subversive film/media aesthetics*. Chichester, West Sussex: Malden Wiley Blackwell.
- Uroskie, Andrew V. 2014. *Between the Black Box and the White Cube*. Chicago; London: University of Chicago Press.
- Valente, Eduardo. 2010. “Uma Noite no Cinema.” [Online magazine]. In *Cinética*, acessado em 17 de dezembro, 2017 <http://www.revistacinetica.com.br/umdiavida.htm>
- Verwoert, Jan. 2007. “Apropos Appropriation: Why Stealing Images Today Feels Different”. In *Art & Research* Vol. 1, no 2, acessado em 14 de janeiro de 2018 <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html>
- Xavier, Ismail. 2001. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Editora Paz e Terra.
- Zryd, Michael. 2003. “Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin’s Tribulation 99”. *The Moving Image* V (outono): 40-6.

## FILMOGRAFIA

- Aquilo que Fazemos com as Nossas Desgraças* [longa-metragem, vídeo HD] Dir. Arthur Tuoto. Arthur Tuoto, Brasil, 2014. 63 min.
- Berlin Alexanderplatz* [minisérie televisiva, 16mm] Dir. Rainer Werner Fassbinder. WDR/ Bavaria Film GmbH/Rai, Alemanha/Itália, 1980-83. 894-931 min.
- Bomba-Relógio (Live Wire 2: Human Timebomb)* [longa-metragem, 35mm] Dir. Mark Roper. Millennium, Estados Unidos, 1995. 108 min.
- Cabra Marcado para Morrer* [longa-metragem, 16mm-35mm] Dir. Eduardo Coutinho. Mapa/Eduardo Coutinho, Brasil, 1964-84. 119 min.
- Chaves (El Chavo del Ocho)* [série de televisão, SDTV] Múltiplos diretores. Televisa, México, 1971-80. 21-26 min.
- Cocoon* [longa-metragem, 35mm] Dir. Ron Howard. Twentieth Century Fox/Zanuck/Brown/SLM, Estados Unidos, 1985. 7 min.
- Dois É Bom, Três É Demais (You, Me and Dupree)* [longa-metragem, 35mm] Dir. Anthony Russo e Joe Russo. Universal, Estados Unidos, 2006. 110 min.

- Doméstica* [longa-metragem, DCP] Dir. Gabriel Mascaro. Desvia, Brasil, 2012. 76 min.
- Dona Flor e Seus Dois Maridos* [longa-metragem, 35mm] Dir. Bruno Barreto. LCB, Brasil, 1976. 118 min.
- Um Dia na Vida* [longa-metragem, vídeo SD] Dir. Eduardo Coutinho. Sem produtora, Brasil, 2010. 94 min.
- Um Dia na Vida de Andrei Arsenevich (Cinéma, de Notre Temps – Une Journée d’Andrei Arsenevich)* [média-metragem para televisão, 35mm-SDTV] Dir. Chris Marker. Amip/La Sept-Art/INA/Arkéïon, 1999. 55 min.
- Edifício Master* [longa-metragem, vídeo SD-35mm] Dir. Eduardo Coutinho. Videofilmes, Brasil, 2002. 110 min.
- A Falecida* [longa-metragem, 35mm] Dir. Leon Hirszman. Meta/Herbert Richers, Brasil, 1965. 85 min.
- Fragmentos da História: O Filme da Compilação – Debate com Eduardo Coutinho sobre Um Dia na Vida* [registro de debate, vídeo SD]. CINUSP Paulo Emílio, 2014.  
<https://www.youtube.com/watch?v=JtR4lspJo8I>, acessado em 17 de dezembro de 2017.
- Histórias que o Nosso Cinema (Não) Contava* [longa-metragem, DCP] Dir. Fernanda Pessoa. Pessoa, Brasil, 2017. 79 min.
- I Tube* [longa-metragem, vídeo HD] Dir. Mauricio Sumita. Não lançado, Brasil, 2015. 60 min.
- Intercine* [programa de televisão, SDTV-HDTV]. Sem créditos de direção. Globo, Brasil, 1996-2010. Durações variadas.
- Intervenção – Amor Não Quer Dizer Grande Coisa* [longa-metragem, DCP] Dir. Rubens Rewald; Tales Ab’Sáber e Gustavo Aranda. Confeitaria de Cinema/Cérebro Eletrônico, 2017. 76 min.
- A Movie* [curta-metragem, 16mm] Dir. Bruce Conner. Sem produtora, Estados Unidos, 1958, 12 min.
- The Movie Orgy* [longa-metragem, 16mm] Dir. Joe Dante. Sem produtora, Estados Unidos, 1966-2009. 259 min.
- Nada a Perder: Contra Tudo. Por Todos.* [longa-metragem, vídeo HD] Dir. Alexandre Avancini. Paris Filmes/Record Filmes, 2018. 130 min.
- A Negação do Brasil* [longa-metragem, vídeo SD] Dir. Joel Zito Araújo. Casa de Criação, Brasil, 2000. 90 min.

- No Intenso Agora* [longa-metragem, vídeo SD] Dir. João Moreira Salles. VideoFilmes, Brasil, 2017. 127 min.
- Pacific* [longa-metragem, vídeo HD] Dir. Marcelo Pedroso. Símio, Brasil, 2009. 73 min.
- Point of Order!* [longa-metragem, 35mm] Dir. Emile de Antonio. Point, Estados Unidos, 1964. 97 min.
- Porrada* [curta-metragem, vídeo SD] Dir. Eduardo Coutinho. Brasil, 2000. 5 min.
- Programa do Ratinho* [série de televisão, SDTV-HDTV] Vários diretores. SBT, Brasil, 1998-2006, 2006-presente. 75-90 min.
- Santo Forte* [longa-metragem, vídeo SD-35mm] Dir. Eduardo Coutinho. Cecip, Brasil, 1999. 80 minutos.
- “Seis Dias de Ouricuri” *Globo Repórter* [documentário televisivo, 16mm] Dir. Eduardo Coutinho. Globo, Brasil, 1976. 41 min.
- Simão, o Fantasma Trapalhão* [longa-metragem, 35mm] Dir: Paulo Aragão. Globo Filmes, Brasil, 1998, 80 min.
- O Som ao Redor* [longa-metragem, 35mm-DCP] Dir. Kleber Mendonça Filho. Cinemascópio, Brasil, 2012. 131 min.
- “Theodorico, o Imperador do Sertão” *Globo Repórter* [documentário televisivo, 16mm] Dir. Eduardo Coutinho. Globo, Brasil, 1978. 49 min.
- Twin Peaks – O Retorno (Twin Peaks – The Return)* [série televisiva, vídeo 4k] Dir. David Lynch. Rancho Rosa/Lynch/Frost, Estados Unidos/França, 2017. 990 min.
- A Última Cartada (Even Money)* [longa-metragem, 35mm] Dir. Mark Rydell. Yari, Estados Unidos, 2006. 113 min.
- Videogramas de uma Revolução (Videograms of a Revolution)* [longa-metragem, 16mm, vídeo SD-35mm] Dir. Andrei Ujica e Harun Farocki. Bremer/Harun Farocki, 1992. 106 min.

#### OBRAS MUSICAIS MENCIONADAS

4’33” [peça musical] comp. John Cage. New York. Edition Peters. 1952.

Recebido em 17-01-2018. Aceite para publicação em 20-06-2018.