



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



ID 964

Excêntrica estrutura:

a exploração estrutural da reapropriação televisiva de *Um Dia na Vida*

Excéntrica estructura:

la exploración estructural de la re-apropiación televisual de *Um Dia na Vida*

Eccentric structure:

The structural exploration of *Um Dia na Vida*'s televisual re-appropriation

Renato Guimarães Furtado

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestre em Comunicação pela UERJ. Rio de Janeiro (RJ). Brasil.
E-mail: renatogfurtado.34@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3656-9832>

Resumo: Realizado a partir da gravação e remontagem de mais de 19 horas de material provenientes da grade televisiva da rede aberta nacional, *Um Dia na Vida* (2010) é uma obra que se destaca dentre a filmografia de Eduardo Coutinho. Seja pelo reaproveitamento e ressignificação de imagens televisivas, seja por não apresentar o traço característico do cinema conversacional do finado documentarista paulistano, este filme, exibido originalmente em 2010 e nunca lançado em circuito comercial por questões de copyright, mobiliza leituras múltiplas – inclusive do próprio cineasta, que preferia entender *Um Dia na Vida* como “coisa” ou “troço” antes de defini-lo como filme propriamente dito. Contudo, não almejamos penetrar nos meandros ontológicos, por assim dizer, da obra em questão, mas sim observar o que ela faz e como faz, em termos de suas materialidades. Para isto, a partir de revisão bibliográfica, examinaremos *Um Dia na Vida* à luz do conceito de cinema estrutural, cunhado por P. Adams Sitney, em 1969, e retomado e criticado por diversos autores desde então. Nisto, nosso objetivo não será defender uma potencial integração propriamente dita de *Um Dia na Vida* ao cânone do cinema estrutural, mas sim estabelecer pontos de contato entre a obra e algumas das principais características deste movimento de vanguarda, de modo a encontrar novos pontos de acesso a um dos mais singulares filmes de Eduardo Coutinho.

Palavras-chave: Eduardo Coutinho; *Um Dia na Vida*; Cinema estrutural; Televisão.

Resumen: Realizada a partir de la grabación y reensamblaje de más de 19 horas de material de la programación de televisión abierta brasileña, *Um Dia na Vida* es una obra que se destaca entre las otras películas de Eduardo Coutinho. Ya sea por la reutilización y resignificación de las imágenes televisivas, o porque no presenta el rasgo característico del cine conversacional del fallecido documentalista, esta película, exhibida originalmente en 2010 y nunca estrenada comercialmente por cuestiones de derechos de autor, moviliza múltiples lecturas – incluido las del propio cineasta, quien prefirió entender *Um Dia na Vida* como una “cosa” y no como una película. Sin embargo, no pretendemos penetrar en los entresijos ontológicos, por así decirlo, de la obra en cuestión, sino más bien observar qué hace y cómo lo hace, en

cuanto a sus materialidades. Para ello, a partir de una revisión bibliográfica, examinaremos *Um Dia na Vida* a la luz del concepto de cine estructural, acuñado por P. Adams Sitney, en 1969, y retomado y criticado por varios autores desde entonces. En esto, nuestro objetivo no será defender una potencial integración de *Um Dia na Vida* al canon del cine estructural, sino establecer puntos de contacto entre la obra y algunas de las principales características de este movimiento de vanguardia, para encontrar nuevos puntos de acceso a una de las películas más singulares de Eduardo Coutinho.

Palabras clave: Eduardo Coutinho; Um Dia na Vida; Cine estructural; Televisión.

Abstract: Made through recording and re-editing more than 19 hours of material from Brazilian broadcast television, *Um Dia na Vida* (2010) is a work that stands out among Eduardo Coutinho's oeuvre. Either through the reuse and re-signification of television images or because it does not present the characteristic feature of the conversational cinema of the late documentarian, this film was first exhibited in 2010 and never released commercially due to copyright issues. It mobilizes multiple readings, including those remarked by the filmmaker himself, who preferred to understand *Um Dia na Vida* as a 'thing' or some 'stuff', not as a film. However, we do not intend to penetrate the ontological intricacies, so to speak, of the production in question, but rather to observe what it does and how it does it in terms of its materialities. For this, based on a bibliographic review, we will examine *Um Dia na Vida* in the light of the concept of structural film coined by P. Adams Sitney in 1969 and retaken and criticized by several authors since then. In this, our objective will not be to defend a potential integration of *Um Dia na Vida* into structural film's canon, but rather to establish points of contact between this work and some of the main characteristics of that avant-garde movement in order to find new points of access to one of the most unique films made by Eduardo Coutinho.

Keywords: Eduardo Coutinho; Um Dia na Vida; Structural film; Television.

Introdução

Um filme que não é um filme, não-filme, mais um fantasma, um esboço de uma obra potencial enquanto obra inexistente, uma ideia e uma proposta e um debate, talvez, no máximo, mas não um filme como compreendemos esta categoria (ANDRADE, 2018). Algo mais próximo de uma colagem surrealista (TEIXEIRA, 2018) ou de um experimento vanguardista como os *readymades* de Marcel Duchamp (PENNA, 2019). Uma coisa ou um troço, com certeza, tal qual definido pelo seu próprio criador (VALENTE, 2010), mas não um filme, impossivelmente um filme, ainda mais quando comparado a uma filmografia centrada no diálogo com o outro, orientada pela conversação (MENDONÇA; LEMOS, 2019). Algo, em suma, que é pura citação de outras fontes (SALLES, 2023) e que, por questões de direitos autorais, nunca pôde ser lançado comercialmente, tendo sido apresentado sempre em debates em cineclubes e universidades, gratuitamente, enquanto ferramenta pedagógica, em uma espécie de *happening* com a presença de seu criador (ANDRADE, 2018). Todas essas definições um tanto quanto indefinidas, como que vagas, podem não destrinchar essencialmente o que é *Um Dia na Vida* (2010), mas têm sucesso em captar o misto de sentimentos causado pela obra produzida por Eduardo Coutinho.

As indagações acerca da ontologia, se assim podemos colocar a questão, de *Um Dia na Vida* são evidentemente importantes; todavia, o que aqui nos move é interrogar o que faz e como faz um dos últimos filmes dirigidos por Coutinho. Se



utilizamos a palavra “filme”, isso se dá por falta de um termo mais justo, visto que *Um Dia na Vida* talvez fosse melhor explicado enquanto uma espécie de arranjo cinematográfico; um experimento que – como os letreiros iniciais da obra avisam – reorganiza imagens televisivas da rede aberta brasileira, captadas no decorrer de 19 horas ininterruptas entre a manhã do dia 1º de outubro de 2009 e a madrugada do dia seguinte¹. Originalmente, então, *Um Dia na Vida* seria parte de uma pesquisa para a produção de um filme futuro – um filme propriamente dito – que não veio a ser realizado.

Apesar disso, o não-filme de Coutinho causa impactos inescapáveis, tendo dado vazão a uma variedade de interpretações acerca dos conteúdos veiculados pela televisão brasileira – muito embora o cineasta tenha frequentemente declarado que sua intenção primária não era tecer uma denúncia direta da qualidade da TV praticada no Brasil (ANDRADE, 2018; PENNA, 2019), configurando anteriormente um material para pensar e discutir (MENDONÇA; LEMOS, 2019). Com efeito, *Um Dia na Vida* acolhe várias perspectivas, permitindo realizar comentários críticos acerca do sensacionalismo midiático; dos efeitos da publicidade infantil; da promessa constante de comercialização de produtos “médicos” milagrosos; da degradação das mulheres e da comodificação da figura feminina; do avanço da religião neopentecostal; da banalização e glorificação da violência, e seu tratamento como entretenimento; da defesa do armamento da população em um período onde isto era impensável... E a lista continua. No entanto, em nossa concepção, a força do que faz *Um Dia na Vida* reside, antes de mais nada, em sua materialidade, em seu investimento sensorial audiovisual no choque produzido entre imagens e sonoridades díspares².

Portanto, a partir de revisão bibliográfica e da análise propriamente dita de *Um Dia na Vida*, o objetivo do presente estudo é empreender uma leitura do filme de Eduardo Coutinho pela via do cinema estrutural, vertente *underground* da sétima arte assim batizada pelo crítico e historiador P. Adams Sitney no fim dos anos 1960 e que abarca filmes cuja forma e estrutura são os principais veículos de impressão sensorial, filmes que insistem em seu formato e cujo conteúdo ou é mínimo ou meramente auxiliar à estrutura em si (SITNEY, 2002). Assim, em uma primeira etapa, examinaremos o cinema estrutural de forma mais minuciosa, de maneira a lançar as bases para seu entendimento, investigando as potências e as limitações do termo, bem como as

1 À época, os principais canais de televisão aberta no Brasil eram os seguintes: Band, CNT, Globo, MTV – que passou a compor a grade de TV fechada no país a partir de 2013 –, Record, Rede TV, SBT e TV Brasil.

2 A ênfase na matéria audiovisual é demonstrada desde o princípio, uma vez que a primeira imagem e o primeiro som com os quais *Um Dia na Vida* nos confronta é proveniente da série de barras coloridas de televisões analógicas, que eram utilizadas como teste de padrões e para calibragem do monitor. O alto apito, em tom único e intermitente, acompanha a imagem. Independe que saibamos para que a tela serve porque, antes de mais nada, nos engajamos com o filme a partir de suas materialidades. Em seguida, um corte seco para a tela preta acentua a funcionalidade do preâmbulo técnico utilizado por Coutinho.



revisões delineadas acerca do conceito posteriormente à publicação do ensaio de Sitney. Na sequência, aplicaremos alguns dos princípios da referida vertente à análise de *Um Dia na Vida*, procurando pontos de contato entre o cinema estrutural e o filme de Coutinho, alicerçando nossa investigação nos estudos precedentes acerca de *Um Dia na Vida* – um conjunto de pesquisas aqui reunido que demonstra a variedade de interpretações e vias de acesso possíveis à obra. Nisso, não intentaremos defender a integração de *Um Dia na Vida* ao cânone do cinema estrutural – mesmo porque este cânone não é homogêneo, sendo articulado a partir do entendimento de cada autor que trabalha com o conceito –, mas sim introduzir outros caminhos possíveis para compreender esta singular obra dentro a filmografia de Eduardo Coutinho.

Fixar e piscar, cíclico e refilmado

A tensão inerente ao desenvolvimento do cinema enquanto forma de arte por um lado e, por outro, como forma comercial massificada manifesta-se largamente na filmografia estadunidense, conforme uma forte tradição de vanguarda consolidou-se em oposição ao estabelecimento do sistema industrial hollywoodiano, entre as décadas de 1910 e 1930. Desse período até meados dos anos 1960, a produção vanguardista notabilizou-se, na maioria dos casos, por gerar obras de fundo poético e subjetivo, aproximadas de um certo onirismo e misticismo tributários da herança romântica e lírica da arte precedente (GIDAL, 1978; SITNEY, 2002; DUARTE, 2019). Quando, entretanto, alguns filmes em específico começaram a propor mudanças em relação ao que até aquele momento havia convencionado-se compreender como cinema de vanguarda estadunidense, substituindo o supracitado lirismo por uma ênfase muito particular na forma fílmica, o historiador do cinema P. Adams Sitney tentou captar esta transição através do conceito de “cinema estrutural”, cujas principais características centram-se ao redor do uso de quatro elementos principais – ainda que raramente os quatro sejam encontrados simultaneamente em uma mesma obra estrutural (2002, p. 347-348): enquadramentos fixos e movimentações sobre o eixo da câmera; o efeito de flicagem, referente à técnica de fazer piscar elementos imagéticos em alta frequência; *loops*, enquanto recursões dos mesmos elementos na tela; e a refotografia³.

3 Diferentemente dos efeitos de flicagem, *loop* e a atuação específica da câmera, em termos de movimentos puramente cinéticos e enquadramentos fixos, a refotografia só viria a ser melhor explicitada pelo autor estadunidense em revisões posteriores à publicação original de seu ensaio sobre o cinema estrutural. Utilizando o exemplo do filme *Tom, Tom, The Piper's Son* (1969), de Ken Jacobs, Sitney explorará a ideia de refotografia observando como o cineasta apropria-se de um curta-metragem de 10 minutos de duração, lançado em 1909, extrapolando sua duração, esticando-a até atingir 70 minutos para desvelar as alterações potencializadas pela mídia cinema em si: “Submetendo o filme aos mais



A despeito das imprecisões do conceito cunhado por Sitney em 1969 – e do fato de que muitos dos cineastas aglutinados pelo historiador sob a bandeira do cinema estrutural sejam muito distintos entre si e nunca tenham reclamado para si o termo durante suas carreiras –, o autor estabeleceu bases relevantes, ao menos, para estimular o debate acerca de um grupo de obras específico cujo interesse central reside na “exploração estrutural da experiência cinematográfica” (STUTZ, 2015, p. 298-299), em oposição direta às temáticas subjetivas e românticas do cinema vanguardista precedente. Nisto, Sitney localizará a gênese do cinema estrutural na obra de Andy Warhol:

Em certo nível, ao menos – e no nível que é importante para nós –, Warhol usou sua genialidade para a paródia e a redução do cinema de vanguarda estadunidense em si. O primeiro filme no qual se engajou seriamente foi uma inversão monumental da tradição onírica do filme de vanguarda. Seu *Sleep* não era um filme de transe ou sonho mítico mas seis horas de um homem dormindo. (Seriam oito, mas algo deu errado). Ao mesmo tempo, ele explodiu o mito da compressão e o mito do cineasta. Teóricos como Brakhage e Kubelka expuseram a lei de que um filme não deve desperdiçar um frame sequer e que um cineasta deve manter controle de todas as faces de sua criação. Warhol transformou a extravagância de seu material no fato central de seus primeiros filmes, e tratou com indiferença a direção, a fotografia, e a iluminação. Ele simplesmente ligou a câmera e se afastou. Em suma, o conjunto de interesses que associei à herança romântica do cinema de vanguarda estadunidense foi objeto da feroz indiferença de Warhol (2002, p. 349, grifos do autor, tradução nossa)⁴

Por questões de foco e escopo, não nos aprofundaremos nos comentários tecidos por Sitney acerca da obra de Warhol de modo mais amplo, concentrando-nos na forma como o autor localiza na figura do multiartista alguns dos pontos da virada de um cinema lírico para o que denominou cinema estrutural. É nas obras de Warhol, afinal,

diferentes processos de manipulação química e mecânica (ampliação, aceleração e desaceleração, loops, freeze-frames, colorização, etc.) através de um sistema caseiro de revelação e impressão fotoquímico, Jacobs demonstra as possibilidades de alteração da imagem do cinema ressaltando suas potencialidades como dispositivo técnico” (STUTZ, 2015, p. 308).

4 No original, em inglês: “On one level at least— and that is the only level of importance to us—Warhol turned his genius for parody and reduction against the American avant-garde film itself. The first film that he seriously engaged himself in was a monumental inversion of the dream tradition within the avant-garde film. His *Sleep* was no trance film or mythic dream but six hours of a man sleeping. (It was to have been eight hours long, but something went wrong.) At the same time, he exploded the myth of compression and the myth of the film-maker. Theorists such as Brakhage and Kubelka expounded the law that a film must not waste a frame and that a single film-maker must control all the functions of the creation. Warhol made the profligacy of footage the central fact of all of his early films, and he advertised his indifference to direction, photography, and lighting. He simply turned the camera on and walked away. In short, the set of concerns which I have associated with the Romantic heritage of the American avant-garde film were the object of Warhol’s fierce indifference”.

que o historiador encontrará ao menos três das quatro características definidoras dos filmes estruturais (SITNEY, 2002): em *Sleep*, mais especificamente, Warhol utilizou, segundo a leitura de Sitney, o enquadramento fixo; a repetição de imagens para alcançar a duração estendida do longa, já que a obra é composta pelo encadeamento e reutilização dos mesmos planos-sequência; e a refilmagem da tela, ou refotografia, expressa no frame congelado da cabeça do homem que dorme, já no encerramento da obra. Complementando o quarteto de elementos centrais do cinema estrutural segundo Sitney, a flicagem teve sua experimentação expandida, por sua vez, por Peter Kubelka – por mais que este cineasta não pertencesse ao circuito estadunidense propriamente dito, suas obras foram importantes para difundir a exploração de “relações rítmicas entre frames com alto valor gráfico” (STUTZ, 2015, p. 300).

Warhol, entretanto, não passou ao cânone do cinema estrutural proposto por Sitney por nunca ter abandonado seu foco no conteúdo, enquanto artista pop que era, em vez de concentrar-se especificamente na forma em si; para o historiador, por mais que Warhol tenha introduzido a importante contribuição temporal da duração ao repertório do cinema estrutural (SITNEY, 2002), tratava-se de observar a obra de cineastas eminentemente preocupados em trazer o funcionamento do próprio maquinário cinematográfico, de sua materialidade objetiva, para o primeiro plano da consciência (RIMOLI, 2021), demandando um trabalho ativo do espectador para encontrar as aberturas propostas pela experiência da estrutura. A primazia da forma e a centralidade da estrutura e do formato enquanto o conteúdo em si, tal qual em uma exacerbação da máxima fundamental de Marshall McLuhan (1994), estão presentes, dentre muitos exemplos possíveis, na filmografia de Michael Snow, cuja exploração formal de cômodos vazios através da velocidade crescente e de movimentos de câmera muito específicos foi celebrada por Sitney como uma das várias ilustrações possíveis do cinema estrutural (2002, p. 356).

No média-metragem *Back and Forth*, de 1969, Snow toma duas das movimentações fundacionais da arte audiovisual como seu formato basilar e as extrapola ao limite; por meio de sucessivas panorâmicas horizontais e verticais, na primeira e segunda metades do filme, respectivamente, Snow acompanha as idas e vindas (*back and forth*) de personagens anônimos pelos corredores, salas de aula e arredores de um colégio. No entanto, qualquer significado dessas mobilidades é inteiramente esvaziado, até mesmo inviabilizado, à medida que Snow leva a velocidade, em uma progressão geométrica, das idas e vindas de sua câmera à última potência, gerando um efeito desorientador e incômodo em que as panorâmicas emitem todas as “mensagens”, para muito além das pessoas que vemos – ou não – em cena. Em outros tipos de filmes, mais convencionais, por assim dizer, esses personagens interessariam



à câmera, e seus movimentos e ações seriam acompanhados de perto. Em *Back and Forth*, por outro lado, não há um significado interpretativo, apenas a materialidade da velocidade da movimentação da câmera e dos próprios movimentos do aparato em si – que é, na linhagem do cinema estrutural, o significado *per se* da obra.

Apesar das definições dispostas por Sitney, seu ensaio não foi recebido apenas com concordâncias. Desde a publicação original do artigo – em 1969, quando o historiador apresentou o cinema estrutural quase como um acontecimento repentino no campo das artes –, um dos pontos mais contenciosos da teorização de Sitney acerca do cinema estrutural foi o do intercâmbio de certos termos que o autor lançava mão para explicitar sua proposta. Na versão original, Sitney não só parecia não reconhecer a influência da arte minimalista e da simplicidade radical de suas formas, amplamente praticada em Nova Iorque nos anos 1960, espaço-tempo no qual desenvolveu sua teoria acerca do cinema estrutural, como também utilizava vocábulos como formato e estrutura de maneira inconsistente, como se sinônimos (DUARTE, 2019). Segundo o pesquisador Hermano Callou (2019), o primeiro crítico a denunciar a incoerência de Sitney foi o lituano George Maciunas, um dos fundadores do Fluxus, grupo interdisciplinar de artistas experimentais que, entre a década de 1960 e 1970, notabilizou-se por enfatizar o processo de criação da obra sobre o resultado final. Ainda de acordo com Callou (2019), Maciunas tencionou apontar equívocos do historiador em questões terminológicas e genealógicas, pontuando como a ideia de estrutura não pressupõe – muito pelo contrário – simplicidade e que Sitney não reconheceria em seu ensaio a precedência de outros exemplos artísticos, para além do cinema, enquanto precursores do cinema dito estrutural. Indicando as composições de artistas como Erik Satie e John Cage, os haicais japoneses e até mesmo alguns filmes realizados por membros do próprio Fluxus, Maciunas propôs substituir o uso de cinema estrutural por cinema monomórfico, conforme explicitado por Fernando Stutz (2015) em sua dissertação de mestrado. Tal mudança de nomenclatura sugerida por Maciunas justifica-se, tal qual Hermano Callou indica em sua análise sobre o cinema experimental, porque as obras analisadas por Sitney caracterizavam-se por “um formato unitário, internamente indiferenciado, no qual não se reconhece partes demarcadas” em contraposição à noção de estruturas, que “parece sugerir, justamente, um arranjo segmentado e articulado de partes em um todo” (CALLOU, 2019, p. 7-8).

Vale ressaltar ainda, com base na revisão bibliográfica empreendida por Stutz, que outros autores para além de Maciunas, como o cineasta Malcolm LeGrice e o crítico Philip Drummond, também teceram respostas significativas sobre o ensaio de Sitney (STUTZ, 2015). Contudo, gostaríamos de encaminhar a porção final de nosso debate acerca do cinema estrutural nos concentrando mais propriamente na reelaboração do

realizador Peter Gidal, que enfatizou os modos como o cinema estrutural – ainda nos termos de Sitney – propunha a negação da representação por meio do desvelamento do funcionamento da máquina-cinema e de suas particularidades para o espectador ao tornar a forma fílmica em si como seu conteúdo por excelência (RIMOLI, 2021). Nisso, Gidal (1978) proporá substituir o termo cinema estrutural por cinema estrutural-materialista, tanto por entender que a conceituação de Sitney havia caído em uma espécie de lugar-comum – tendo se tornado apenas mais um modo estético sem função distinta –, quanto por enxergar no cinema estrutural-materialista uma vertente cinematográfica orientada à operação formal da ressignificação da relação do espectador com o filme a partir da superação da transparência da representação, do conteúdo e da ilusão – característicos da cinematografia narrativa hegemônica –, rumo à ênfase da forma-cinema visível em si, da materialidade opaca do cinema.

Por isto é que, em Gidal, a figura do espectador – ou, talvez, a figura de um espectador mental e criticamente ativado – será fundamental, de modo que o cinema estrutural-material não é somente estrutural, mas também estruturante (*Ibid.*). Antes de citar que filmes comporiam e quais não integrariam o cânone do cinema estrutural-material, o autor buscou ressaltar o que a prática desta forma cinematográfica almejava. Para isto, o autor e cineasta argumentou

ser necessário utilizar o filme do ponto de vista material, de maneira a tornar o espectador consciente da realidade concreta da imagem cinematográfica, cobrando dele uma atitude mais ativa e participativa durante a projeção. Tal como acreditava, era somente através desta confrontação com o espectador e com exploração da realidade material do dispositivo, que o cinema poderia cumprir seu papel enquanto prática artística, mobilizando as capacidades críticas da razão humana. [...] Para ele, era mais do que claro que o cerne da produção comercial estava assentado nas bases da narrativa que, através dos mecanismos de identificação, iludiam o espectador ao sugerir uma realidade fantasiosa e pouco conectada com a realidade. O par conceitual consumo-alienação envolvia este processo de identificação que relegava ao espectador uma postura passiva diante dos acontecimentos exibidos pela narrativa, utilizando o cinema muito mais como um meio autoritário de mistificar e manipular a realidade, do que um instrumento de transformação e ampliação de consciência. Era evidente que, para Gidal, o cinema estrutural-materialista deveria combater ativamente os filmes narrativo-comerciais, fazendo jus à vocação transformadora e revolucionária do cinema (STUTZ, 2015, p. 314-315).

Ao fim e ao cabo, a despeito das válidas críticas de Maciunas, Gidal e outros autores, bem como das imprecisões inerentes ao ensaio de Sitney – o autor revisou seu texto original em, ao menos, quatro ocasiões posteriores –, o artigo do historiador estadunidense teve ao menos dois importantes méritos. Em primeiro lugar, deve ser ressaltada a importância que o escrito original de Sitney teve ao lançar um profícuo debate no campo do cinema de vanguarda (DUARTE, 2019). Em segundo, outro mérito do ensaio foi o de registrar um momento específico da cinematografia experimental, momento este de consolidação de uma vanguarda compromissada “com o anti-ilusionismo e a auto-reflexividade” (STUTZ, 2015, p. 320) e que demandava de seu espectador uma posição frontalmente contrária à postura incentivada pelo cinema normativo, narrativo, hegemônico, e industrial: a de um decodificador ativo, uma espécie de cocriador da obra, instigado a compreender não só a forma particular de um dado filme, como também os próprios mecanismos da mídia cinema (DUARTE, 2019). São essas as qualidades centrais acerca do conceito de cinema estrutural que desejamos transportar para a análise do *Um Dia na Vida* de Eduardo Coutinho no tópico a seguir.

***Guitar Hero*, pastores neopentecostais e modelos de mãos**

Antes de procurarmos pelos potenciais pontos de contato entre a obra aqui analisada e o cinema estrutural, é necessário dar um passo atrás e voltar às primeiras fases da trajetória de Eduardo Coutinho, quando a televisão cruza o caminho do cineasta. Afinal de contas, o diretor paulistano, radicado no Rio de Janeiro, iniciou sua carreira no meio mais propriamente documental – não adentraremos os meandros do termo documentário e suas implicações e contradições sobre verdade e ficção por questões de foco e escopo – como membro do jornalístico Globo Repórter, exibido pela Rede Globo desde abril de 1973. À época, todavia, o programa ainda não era necessariamente um dos mais bem-sucedidos em termos de audiência da emissora carioca (FORATO, 2022), mas sim uma espécie de laboratório de experimentação, em que o controle criativo das reportagens, filmadas em película, frequentemente fugia das mãos dos diretores da empresa. Na prática, os jornalistas responsáveis pelo programa possuíam uma certa liberdade autoral no momento da produção, filmagem e edição de cada episódio. Assim, antes da passagem da película para o vídeo, no início dos anos 1980, quando a emissora viria a formatar e enquadrar o Globo Repórter em termos de estilo, duração e redação sob a égide do “padrão de qualidade” da Globo, Coutinho teve a oportunidade de produzir ao menos duas reportagens significativas (MENDONÇA; LEMOS, 2019): *Seis Dias de Ouricuri*, de 1976, que trouxe uma das primeiras

experiências do cineasta com o depoimento de longa duração, que tornar-se-ia sua marca registrada no período mais tardio de sua carreira; e *Theodorico, O Imperador do Sertão*, de 1978, em que Coutinho divide sua função enquanto diretor com o protagonista do média-metragem, Theodorico Bezerra, coronel nordestino de ampla influência política no Rio Grande do Norte.

A experiência com o meio televisivo, em uma fase imediatamente posterior às breves incursões de Coutinho na seara ficcional – com destaque para *O Homem que Comprou o Mundo* e *Faustão*, de 1968 e 1971, respectivamente –, e à violenta interrupção, a partir do golpe militar de 1964, das filmagens originais do projeto que viria a formar *Cabra Marcado para Morrer* (1984), é crucial para compreendermos como o cineasta retomará um contato mais direto com a TV em *Um Dia na Vida*. Isto, pois, conforme ressaltado anteriormente, Coutinho não tencionou produzir uma espécie de ataque contra a televisão, a despeito de ser um crítico do meio, porque isso configuraria também um juízo de valor negativo, puro e simples, contra a própria audiência televisiva; seu projeto era colocar a crítica à televisão em outros termos (PENNA, 2019), partindo evidentemente do lugar de um conhecedor do meio televisivo. Destarte, ao reorganizar as imagens captadas a partir dos televisores – aparentemente sem deixar um traço autoral, já que *Um Dia na Vida* não traz quaisquer comentários extra-diegéticos e/ou informações que permitam a formação de um discurso crítico específico (*Ibid.*) –, Coutinho exerceu um comando efetivo, ainda que silencioso, dos rumos tomados pela obra no momento da gravação dos registros televisivos em si, uma vez que a seleção imagética foi realizada como se fosse a de um programa de TV em multicâmera ao vivo: “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 [...]” (ANDRADE, 2018, p. 380-381, grifos nossos).

É essencial, entretanto, observar algo que pode parecer óbvio, mas é, na verdade, aquilo que marca o impacto da estratégia de pilhagem de imagens e sons de *Um Dia na Vida*: o deslocamento de registros audiovisuais de um meio para o outro. Exatamente por ser um cineasta forjado também nos ambientes televisuais, Coutinho entende as diferenças fundacionais que demarcam cada mídia e, sobretudo, aquelas que erguem fronteiras entre os dois tipos de espectadores. Podemos compreender esta disparidade nos termos colocados por Marshall McLuhan (1994): a televisão nos dá todas as informações e nos permite conhecer tudo sobre um determinado assunto, mas ela também nos afasta, distancia-nos do que acontece fora dela; se no cinema o primeiro plano é utilizado em momentos específicos, para causar choque ou suspense, revelar ou acentuar um detalhe ou informação, enfatizar uma sensação, a televisão parte



sempre do close, aproxima tudo ao máximo⁵. Estamos diante, portanto, de uma divergência espaço-temporal: por um lado, em contraposição à duração da sétima arte, a televisão será marcada pelo imediatismo e pela rapidez de suas mensagens, por produzir efeitos curtos e rápidos e, assim, acelerar o tempo (ROSADO, 2017). Por outro, onde o cinema é projeção, transmissão audiovisual lançada em espaço delimitado, endereçada a espectadores singulares, a televisão é difusão, expansão imagética e sonora em espaços e públicos genéricos, onde sua característica difusora estabelece uma relação de poder, absorvendo seus espectadores em um “eterno presente, sem passado e sem futuro, sem história” (LEANDRO, 2012, p. 10).

Não à toa, conseqüentemente, a televisão sempre foi considerada por muitos autores como um meio bastante complexo e assimétrico, do ponto de vista da relação estabelecida entre aqueles que difundem as imagens e aqueles que as recebem. Apelidada por alguns de “chiclete para os olhos”, a televisão é frequentemente percebida como meio de comunicação e de dominação, especialmente porque o alcance de sua programação é inversamente proporcional à restrição da produção: na acepção de Toby Miller, o modelo *broadcast* da televisão é entendido por variados autores, de Rudolf Arnheim a McLuhan, como uma via para separar as pessoas, para alienar do mundo e do contato com os outros, tornando-as dependentes de uma pequena parcela, aquela responsável por determinar o conteúdo veiculado – seja por meios comerciais, seja por meios políticos (MILLER, 2010, p. 8-9). Contudo, conforme ressalta o antropólogo Lucas Teixeira, Coutinho não busca a denúncia pura e simples em *Um Dia na Vida*, aproximando-se de uma leitura mais balanceada e complexa como aquela proposta por autores como Arlindo Machado, que entendem a televisão, para além dos maniqueísmos, enquanto lugar de uma diversidade de produtos e mensagens que não podem ser meramente resumidos sob o guarda-chuva genérico do termo televisão (TEIXEIRA, 2018).

Não é que, em *Um Dia na Vida*, Coutinho esteja interessado em avaliar criticamente os conteúdos que apresenta – por mais que, de fato, sobressaiam-se programas de qualidade duvidosa, para dizer o mínimo, quando não explicitamente negativa e problemática. Na prática, o realizador parece dar um passo atrás de modo a diminuir sua presença e confiar que o espectador, por sua vez, vá ao encontro das imagens e sonoridades deslocadas, que as entenda a partir de outro lugar. De acordo com a pesquisadora e autora Cecília Sayad (2016), a autoria de Coutinho em *Um Dia na Vida* – por mais que diferente das formas assumidas em seus outros trabalhos, onde

5 Historicamente, vale ressaltar, televisão e cinema não coexistiram de maneira pacífica, muito embora obras fundamentais de cineastas como David Lynch e Rainer Werner Fassbinder tenham sido lançadas no meio televisivo, de modo que, com frequência, realizar um filme sobre a televisão normalmente significa realizar uma crítica à televisão (ANDRADE, 2018).



seu corpo e sua voz sempre encontram-se presentes de uma forma ou de outra – não deve ser entendida como ausente somente pelo fato de que o cineasta não aparece. Pelo contrário, devemos entender a autoria de Coutinho em *Um Dia na Vida* não a partir da posição de um criador, mas sim da de um orquestrador. E é isto que, em suma, aproxima a postura adotada pelo documentarista na obra em questão em relação às suas outras produções: se Coutinho é comumente compreendido como um ouvinte, aqui deve ser visto como um espectador antes de mais nada, mas ainda mantendo seu lugar como observador direto dos acontecimentos com os quais se defronta e nos confronta.

É enquanto orquestrador que o cineasta restaura “o fato televisivo total, ou seja, a televisão mais os discursos que a produzem e que ela, habilmente, dissimula no encadeamento ininterrupto e objetivante de sua programação” (LEANDRO, 2012, p. 12), de modo a nos restituir “a experiência da primeira vez que vimos televisão, sem a inocência da primeira vez” (*Ibid.*). Coutinho, ao transitar da difusão à projeção em termos da especificidade das mídias com as quais trabalha, desestabiliza nosso estatuto enquanto espectadores: assistimos a imagens e sons televisuais não com a impossibilidade de explorá-los, tal qual ocorre na situação televisiva, mas com um comprometimento distinto e focado, característico do cinema (ROSADO, 2017). Portanto, ao produzir um choque entre imagens e sonoridades tão díspares quanto a de um comercial de bonecas infantis com uma passagem do programa *Mais Você* em que a apresentadora Ana Maria Braga toca a música *You Give Love a Bad Name*, de Bon Jovi, no videogame *Guitar Hero*, Coutinho não aponta necessariamente para uma conexão conteudística entre os dois produtos, mas sim para a relação que estabelecemos, enquanto audiência, com a torrente audiovisual que nos interpela diariamente por meio de televisores – e, hoje, ainda mais por meio de dispositivos móveis.

Em outras palavras, partindo da negação do cineasta em oferecer uma narrativa específica, textual ou didática, reconhecendo até mesmo a ausência de mensagens significativas com base nas imagens e sonoridades apresentadas em *Um Dia na Vida* (PENNA, 2019), gostaríamos de propor o principal ponto de contato entre a obra em questão e o cinema estrutural: a da questão da relação estabelecida entre espectadores e produtos audiovisuais. Ao deslocar imagens e sons da televisão para o cinema, Coutinho, de fato, não produz em primeiro lugar uma crítica direta à televisão, mas coloca uma indagação crucial acerca da proveniência das imagens televisivas, de seus endereçamentos e dos interesses a que as mesmas servem, instigando seus espectadores a identificarem e reconhecerem as estruturas de poder que sustentam e são sustentadas pelo fluxo audiovisual televisivo (ANDRADE, 2018). Ora, não é precisamente essa a tarefa crucial do cinema estrutural (e materialista), ao menos na



vertente defendida por Peter Gidal? Desvelar a ilusão e a representação e ativar o olhar e o pensar do espectador ao guiar sua atenção para o funcionamento da máquina?

Ao suprimir quaisquer formas de associação por meio da montagem, pilhando uma série de imagens e sonoridades não concatenáveis, Coutinho, tal qual os cineastas estruturais, garante que o significado não seja necessariamente construído teleologicamente, mas sim aglutinado de maneira linear (DUARTE, 2019) – ou mais especificamente cronológica em *Um Dia na Vida* –, de modo que o espectador se vê “obrigado” a “suportar um concentrado de imagens com sequência e duração determinadas com menos liberdade do que se estivesse em sua casa. Imagens diante das quais, em outras circunstâncias, ele talvez desviasse o olhar ou desligasse o aparelho de televisão” (LINS, 2010, p. 135)⁶. Na prática, o que ocorre é que por mais que Coutinho demore-se mais em alguns programas e que alguns temas surjam com maior frequência – como a degradação e comodificação da mulher e a banalização da violência, o que por si só diz bastante acerca da produção televisiva nacional em termos quantitativos –, o ato de não tecer quaisquer comentários direciona nosso foco diretamente para a materialidade da montagem, para a materialidade de um ato próximo ao do *zapping*⁷. A partir disto, conforme conteúdos diversos caminham lado a lado sem que se conectem de fato, passando de uma cena do apresentador Amaury Jr. em meio a uma festa da *high society* paulistana em homenagem a Henrique Meirelles, então presidente do Banco Central, à venda de joias na madrugada, *Um Dia na Vida* é composto como um mosaico fragmentado, em que aquilo que sobressai é justamente o movimento entre as imagens e os sons. Como Warhol, precursor do cinema estrutural, Coutinho parece ter ligado sua câmera – ou, no caso, a televisão da qual extraiu seu material – e se afastado para assumir a posição de um arranjador cinematográfico cuja principal tarefa não era apresentar o resultado de sua pilhagem, mas sim nos confrontar com as engrenagens do próprio meio a partir do qual absorvemos tais audiovisualidades.

Ao permitir que o espectador interprete o conteúdo de sua obra, sem que necessariamente force ou propriamente instigue tal ato interpretativo, vale ressaltar, Coutinho abre espaço para pensarmos não no que diz e o que apresenta a audiovisualidade que deslocou da televisão para o cinema, mas como essas audiovisualidades dizem o que dizem e apresentam o que apresentam⁸.

6 A jornada cronológica de *Um Dia na Vida* inicia-se às 06:50 com um telecurso da TV Brasil para ensino da língua inglesa e termina à 01:30, com o programa neopentecostal *Fala que eu te escuto*.

7 Zapear, como o antropólogo Lucas Teixeira explora em sua dissertação de mestrado, “significa, com o controle remoto, mudar de canais de maneira rápida e continuamente enquanto se assiste televisão” (2018, p. 25-26).

8 Vale ressaltar, no entanto, que Coutinho fazia questão de estar presente em todas as exibições públicas de *Um Dia na Vida* para fornecer uma espécie de explicação “extra-filmica” acerca da obra através de debates após as sessões; segundo o realizador, o filme não faria sentido sem a sua presença (PENNA, 2019). Coutinho era, afinal de contas, um cineasta das palavras, como narra João Moreira Salles, ao



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. Uma cultura que nos fornece visões de mundo, modelos de ação, normas de conduta, formas de expressão, vocabulário, atitudes e posturas corporais que se impõem com mais ou menos força, em um processo heterogêneo e incompleto, em que a negociação é permanente. É como se Coutinho decidisse descrever minuciosamente o que se passa na televisão; descrever o que nos submete; descrever aquilo do qual não podemos escapar, aquilo com o qual somos obrigados a nos confrontar para pensar, criar, resistir. E lançasse esse artefato para o espectador, como que dizendo: a bola agora está no seu campo (LINS, 2010, p. 135-136).

Por um lado, portanto, *Um Dia na Vida*, em uma aproximação com o cinema situacionista de Guy Debord, provoca um desvio imagético a partir do qual “a imagem da televisão”, agora exibida, retorcida, pilhada, e ampliada na grande tela, “passa a produzir um estranhamento: o horror, agora, perturba, suscitando no espectador a análise do discurso que o produz e a avaliação de seus efeitos” (LEANDRO, 2012, p. 10). Por outro, Coutinho faz crítica justamente pela forma (MENDONÇA; LEMOS, 2019). Destarte, seja pela via das possíveis interpretações que podem ser configuradas com base em *Um Dia na Vida*, seja pela via das suas materialidades, a obra de Coutinho nos insta, de certo modo, a desligar a televisão ao levar suas imagens e sonoridades para o cinema, com o objetivo de repensar justamente nossa conexão com as maneiras a partir das quais a TV nos interpela (LEANDRO, 2012). É por isso que, para além de destinar registros audiovisuais propostos para outro meio à veiculação em uma mídia distinta e retransmitir uma série de conteúdos francamente ofensivos, sobretudo em termos de violência e de gênero, *Um Dia na Vida* provocou tanto estranhamento, incômodo e mesmo desagrado aos seus primeiros espectadores, na época de sua exibição pública original na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em 2010 (PENNA, 2019). Com efeito, à medida que a cultura audiovisual televisiva como um todo é condensada em pouco mais de 90 minutos, os significados individuais de cada programa e de cada propaganda começam a perder força diante do mosaico completo dos materiais apresentados, nos impactando materialmente em primeiro lugar – e que a crítica hermenêutica siga estes choques diretos e inescapáveis ou não fica a cargo, novamente, de um espectador que, por sua vez, também é transportado do comodismo

imaginar como seria o trabalho seguinte do realizador após o póstumo “Últimas Conversas” (2015): “O próximo filme de Coutinho seria ainda um filme de conversa, ou, lembrando uma ideia que lhe era muito, muito cara, um cinema da palavra. ‘Descobri a palavra pela falta que ela me fazia em tudo o que eu via no cinema’, ele me disse em 2012” (2023).



do consumo ou do imediatismo da crítica para a incômoda posição de “um espectador-montador, que tem que se virar para criar uma visão própria do que experimentou” (LINS, 2010, p. 137).

Nisso, o esforço de aproximação deste cinema praticado por Coutinho com o cinema estrutural intenta justamente fornecer uma outra chave de acesso a *Um Dia na Vida*, que possa complementar, por exemplo, o desvio debordiano operado pelo cineasta ao reunir o espetáculo e providenciar uma visão unificada de seu conjunto (LEANDRO, 2012). Desse modo, é irrelevante precisar se Coutinho bebeu ou não diretamente da fonte de realizadores como Michael Snow, Ken Jacobs ou Ernie Gehr, mas sim identificar a possível presença de certos elementos da vanguarda estrutural-materialista, ressignificados pelo cineasta paulistano em um tempo, espaço e contexto distintos. Não se trata de favorecer uma leitura não-hermenêutica sobre outra hermenêutica, para colocar o debate em termos gumbrechtianos (2010); trata-se, em vez disso, de reforçar a coexistência dos dois regimes, sobretudo em uma obra tão peculiar quanto *Um Dia na Vida*. Em suma, não importa saber se Coutinho assistiu a *Back and Forth* e títulos semelhantes ou não, portanto – importa enxergar, em *Um Dia na Vida*, a força de suas materialidades e o modo como seu realizador nos desestabiliza e propõe que questionemos as relações estabelecidas entre nós e os registros audiovisuais que nos circundam e invadem cotidianamente.

Na obra em questão, por exemplo, torna-se evidente como programas jornalísticos, que possuem um objetivo totalmente distinto em termos contedutísticos com relação a programas de entretenimento e ficção, lançam mão de esquemas excessivos de cores e trilhas sonoras melodramáticas quando veiculam suas reportagens – táticas de apelo direto aos sentidos, em outras palavras, que encontram-se mais do que presentes nas telenovelas pilhadas por Coutinho.

Exposto enquanto tal, o fluxo de imagens, concebido para que delas nos esqueçamos rápido, torna-se tangível, memorizável. Embora o filme contenha trechos da programação de vários canais, em diferentes horas do dia, incluindo publicidade, telejornais, novelas, desenho animado e todo tipo de programa de auditório, a estética que se descola desse material bruto é homogênea, como se *Um dia na vida* tivesse retido a imagem das imagens da televisão, numa única e longa sequência de 90 minutos de duração. *Um dia na vida* permite ver a televisão demoradamente e, assim, proceder a uma decomposição analítica dos discursos fascistas que, aos berros, ela transforma em natureza. Nisso reside a pedagogia exemplar da técnica do desvio, tal como Coutinho a desenvolve: ele interrompe e repete as imagens da televisão, impõe um limite espaço-temporal a sua liquefação de sentido e cria rugosidades que permitem a aderência do olhar do espectador

numa superfície antes lisa e não problemática (LEANDRO, 2012, p. 11-12, grifos nossos).

É este desvio que, finalmente, orientará *Um Dia na Vida* a interpelar cada um de seus espectadores de maneira distinta, guardadas as proporções subjetivas da recepção de cada um. O que fazer e pensar diante de programas como o do falecido apresentador e político Wagner Montes, em que o mesmo defendia que cidadãos pudessem andar armados para matar bandidos em momentos que estes mostrassem-se desatentos em meio a uma tentativa de assalto? Ou diante do programa de Márcia Goldschmitt, em que somos introduzidos à autointitulada “mulher mais feia do mundo” e que, em instantes, após retirar a máscara que cobre seu rosto para deparar-se com um espelho no centro do palco, completará a transformação rumo à sua beleza verdadeira, que está escondida? Ou, ainda, diante das pregações televisuais de pastores neopentecostais, como Silas Malafaia e Miguel Ângelo, este um evangélico angolano radicado no Brasil que deixou sua pátria após sofrer uma grave lesão durante sua fase enquanto líder de uma organização paramilitar, tal qual informa o site da Igreja Evangélica Cristo Vive? Ou, por fim, o que fazer e pensar diante de um show da banda paródia de *heavy metal* Massacration e o cantor e humorista Falcão, em uma apresentação especial da canção *The Mummy*, que mistura insólitas referências ao Egito antigo e a atos sexuais? Coutinho jamais nos oferece uma resposta direta, preferindo nos endereçar enquanto espectadores-montadores, onde a principal função de *Um Dia na Vida* seria a de justamente nos instigar a desmontar e remontar o que apreendemos: “[...] não seria essa uma ótima ‘função’ de um filme? A de estimular o espectador a ser um montador em potencial, um decifrador por excelência, apto a usar a sua memória de imagens para comparar o que vê com o que já viu, e criar sua própria apreensão das configurações propostas?” (LINS, 2010, p. 138).

Por fim, em uma espécie de licença poética, gostaríamos de imaginar que, ao buscar realizar um filme futuro a partir da pesquisa acerca das imagens televisivas da rede aberta brasileira, Coutinho deparou-se com a crise da composição que o levou, conforme inúmeros artistas dos anos 1950 e 1960, ao monomorfismo (CALLOU, 2019). Talvez por isto mesmo Coutinho nunca tenha conseguido chamar seu filme de filme, preferindo referir-se a *Um Dia na Vida* como “coisa” ou “troço”. Afinal de contas, tal qual seu colaborador e amigo de longa data João Moreira Salles definiu, em artigo celebrando Coutinho e os 90 anos que faria em 2023, o cineasta paulistano “não era um diretor programático e sempre deixou claro que odiava todo sistema. Nada mais distante dele do que a construção metódica de uma obra recheada de princípios. Preferia a contradição e o impasse à coerência” (SALLES, 2023). Assim é, ao fim e ao cabo, *Um*

Dia na Vida: uma excêntrica estrutura; um arranjo cinematográfico fora da curva; um mosaico fragmentado de contradições e impasses cuja forma é, antes de mais nada, sua principal mensagem e seu principal endereçamento a um espectador instigado a (re)pensar a relação que estabelece – ou é obrigado a estabelecer – com a audiovisualidade que permanentemente o circunda.

Considerações finais

Por mais que *Um Dia na Vida* seja fundamentalmente distinto das outras obras de Eduardo Coutinho, esse “não-filme” certamente compartilha com as outras produções da carreira do cineasta a riqueza da forma e do conteúdo. Em *Jogo de Cena*, a título de ilustração, “o fato vivido deflagra o material emocionalmente forte do filme, que é a parte de ficção. *Moscou* faz o caminho inverso. É a ficção que traz à tona a experiência real dos atores” (SALLES, 2023, online, grifos do autor). No caso de *Um Dia na Vida*, sua amplitude é patente nas várias aproximações realizadas entre a obra e outros movimentos artísticos, como o surrealismo (TEIXEIRA, 2018), por exemplo, ou entre *Um Dia na Vida* e as produções de realizadores como Harun Farocki e Antoni Muntadas, para além do cinema *found footage* (PENNA, 2019). É por isto que, na presente investigação, não nos concentramos em postular uma definição ontológica definitiva acerca de *Um Dia na Vida*, visto que a “coisa” abre-se para múltiplas interpretações – tentar enquadrá-la em algum tipo de categoria seria, portanto, contraproducente em nossa concepção. Deste modo, optamos por observar as formas através das quais *Um Dia na Vida* nos interpela, expandindo ainda mais as conexões possíveis ao traçar pontos de contato entre o cinema estrutural e a obra em questão.

Assim, em primeiro lugar, nos concentramos em examinar mais aproximadamente do que se trata tal vertente vanguardística, observando tanto as definições originais propostas por P. Adams Sitney, como as críticas e correções avançadas por leitores do ensaio, como o artista lituano George Maciunas e o realizador britânico Peter Gidal. Nessa etapa, observamos os elementos centrais que marcam o cinema estrutural de acordo com Sitney – retomando: os enquadramentos e movimentações, os efeitos de flicagem, *loop* e refotografia – e também as ideias de contraposição do monomorfismo e do estrutural-materialismo em contraposição ao cinema “meramente” estrutural, segundo as análises de Maciunas e Gidal, respectivamente. Na sequência, retornamos a *Um Dia na Vida*, balizando-nos por uma costura entre os exames precedentes acerca do filme de Coutinho e as bases teóricas do cinema estrutural. Nosso intuito foi o de ler as produções que nos antecederam de



modo não só a fundamentar nossa própria investigação, como também identificar em que medida as observações e pesquisas já realizadas sobre *Um Dia na Vida* podem aproximar a obra de determinados aspectos do cinema estrutural.

Vale salientar, novamente, que não pretendemos incluir *Um Dia na Vida* em uma espécie de cânone extraoficial do cinema estrutural por duas razões: em primeiro lugar, a definição de um compêndio particular de obras que seriam estruturais é complexa por si só, vistas as incoerências e inconsistências do conceito de Sitney; em segundo, não foi nossa intenção definir *Um Dia na Vida* enquanto parte do cinema estrutural, pelos motivos descritos anteriormente. Neste estudo, tencionamos eminentemente não só demonstrar a complexidade da obra, como também oferecer outras vias de acesso e possibilidades de leitura acerca da mesma, de modo a oferecer uma contribuição complementar à fortuna crítica sobre a filmografia de Eduardo Coutinho.

Referências

ANDRADE, Fábio. A inexistência como não-compactuação: *Um Dia na Vida* (2010) de Eduardo Coutinho. **Aniki**, Coimbra, v. 5, n. 2, p. 378-399, 2018. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/411>. Acesso em: 9 jun. 2023.

CALLOU, Hermano Arraes. A decomposição do tempo: as origens da duração no cinema experimental. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 28., 2019, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. **Anais do XXVIII Encontro Anual da Compós**. Porto Alegre: PUCRS, 2019. p. 1-23. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2019/trabalhos/a-decomposicao-do-tempo-as-origens-da-duracao-no-cinema-experimental?lang=pt-br>. Acesso em: 9 jun. 2023.

DUARTE, Theo Costa. O Cinema Estrutural norte-americano e a reinvenção da arte minimalista. **E-compós**, Brasília, v. 22, p. 1-22, jan.-dez. 2019. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1467>. Acesso em: 9 jun. 2023.

FORATO, Thiago. Globo Repórter vira campeão de audiência na linha de shows. **NaTelinha**, 22 jul. 2022. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/televisao/2022/07/22/globo-reporter-vira-campeao-de-audiencia-na-linha-de-shows-184833.php>. Acesso em: 12 jun. 2022.

GIDAL, Peter. Theory and Definition of Structural/Materialist Film. In: **GIDAL, Peter. Structural film anthology**. Londres: BFI, 1978. p. 1-21.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

LEANDRO, Anita. Desvios de imagens. **E-compós**, Brasília, v. 15, n. 1, p. 1-17, jan.-abr. 2012. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/769>. Acesso em: 9 jun. 2023.



LINS, Consuelo. Do espectador crítico ao espectador-montador: Um dia na vida, de Eduardo Coutinho. **Devires**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 132-138, jul./dez. 2010.

MCLUHAN, Marshall. **Understanding Media: The extensions of man**. Cambridge: The MIT Press, 1994.

MENDONÇA, Guilherme Veiga Rodrigues de; LEMOS, Anna Paula Soares. Um Dia na Vida de Eduardo Coutinho: TV e cinema em tensão. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA, 23., 2019, Rio de Janeiro. **Anais do XXIII Congresso Nacional de Linguística e Filologia**. Rio de Janeiro: [s. n.], 2019. p. 627-634.

MILLER, Toby. **Television studies: the basics**. Abingdon: Routledge, 2010.

PENNA, Juliana Martinatti. “Um Dia na Vida”: material gravado como filme para pesquisas futuras. 2019. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-26122019-121129/pt-br.php>. Acesso em: 9 jun. 2023.

RIMOLI, Frederico Franco. O Cinema Estrutural e a Ruptura com o Cinema Institucional. **CINEstesia**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 120-143, set. 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cinestesia/article/view/181607>. Acesso em: 9 jun. 2023.

ROSADO, Leonardo Coelho Corrêa. Telenovelas brasileiras: um estudo histórico-discursivo. 2017. Tese (Doutorado em Linguística do Texto e do Discurso) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/RMSA-AM6HDE>. Acesso em: 16 jun. 2023.

SALLES, João Moreira. Eduardo Coutinho aos 90 anos: seus próximos filmes. **IMS**, 3 mai. 2023. Disponível em: <https://ims.com.br/blog-do-cinema/eduardo-coutinho-aos-90-anos-por-joao-moreira-salles/>. Acesso em: 9 jun. 2023.

SAYAD, Cecilia. Variations on the author. **Film Quarterly**, Oakland, v. 69, n. 3, p. 12–18, 2016. Disponível em: <https://online.ucpress.edu/fq/article-abstract/69/3/12/109893/Variations-on-the-Author?redirectedFrom=fulltext>. Acesso em: 9 jun. 2023.

SITNEY, P. Adams. Structural film. In: SITNEY, P. Adams. **Visionary film: The American avant-garde, 1943–2000**. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 347-370.

STUTZ, Fernando Henrique Lacerda. Cinema estrutura: Estudo genealógico do cinema estrutural. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://tede.pucsp.br/handle/handle/4727>. Acesso em: 9 jun. 2023.

TEIXEIRA, Lucas José Carvalho. Eduardo Coutinho: Cinema de conversação e a Antropologia selvagem. 2018. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/205796>. Acesso em: 9 jun. 2023.

UM DIA na Vida. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: 2010. Digital (94 min.), son., color.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

VALENTE, Eduardo. Um Dia na Vida, de Eduardo Coutinho (Brasil, 2010). **Cinética**, out. 2010. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/umdiانا vida.htm>. Acesso em: 9 jun. 2023.

Recebido em: 16/06/2023. Rodada 1: Revisora A 09/11/2023. Revisora B 15/12/2023. Aprovado em: 18/12/2023.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Não se aplica.

Fontes de financiamento:

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.