

**UM DIA NA VIDA DE EDUARDO COUTINHO:
TV E CINEMA EM TENSÃO¹²⁶**

Guilherme Veiga Rodrigues de Mendonça (UNIGRANRIO)

gvmendonca19@gmail.com

Anna Paula Soares Lemos (UNIGRANRIO)

anna.lemos@unigranrio.edu.br

RESUMO

O presente trabalho consiste em mapear em que termos Eduardo Coutinho faz crítica à televisão por meio do seu cinema-documentário. Para isso utilizaremos como ponto de partida o filme *Um Dia na Vida* (2010) que nos parece ser um exercício estético que coloca a própria televisão na tela do cinema, o que tende a ampliar os sentidos da crítica. A partir deste filme de 2010, estabeleceremos diálogo com os outros documentários de Coutinho, mostrando que sua estética de “verdade da filmagem” e “cinema de conversa” sempre trouxeram a crítica e a tensão com a estética de “filmagem da verdade” e “imparcialidade” dos telejornalismos televisivos.

Palavras-chave:

Cinema. Documentário. Televisão. Eduardo Coutinho.

1. Considerações iniciais

A filmografia do documentarista brasileiro Eduardo Coutinho possui características bem particulares. Seus filmes são construídos através de conversas com pessoas, em sua maioria, marginalizadas e comuns, como moradores de favelas, de lixões, camponeses e afins. Através de pequenos estímulos durante o diálogo, e da sua postura em não procurar afirmar nenhuma ideia pré-concebida com o filme, mas sim de escutar o que seus personagens têm a dizer sobre determinado tema, o diretor consegue fazer com que seus entrevistados falem espontaneamente diante da câmera, permitindo que eles tenham a liberdade de se expressar.

As entrevistas, ao estilo de conversas, possuem vitalidade e espontaneidade. Características que ajudam Coutinho a falar dos marginalizados sem a necessidade de encaixá-los em conceitos pré-determinados. Ele, assim, utiliza-se de um pré-roteiro com perguntas abertas e permite que o campo de filmagem e pesquisa o surpreenda com as respostas que tem. Nesta medida o que interessará será a “verdade da filmagem” e não uma “filmagem da verdade”.

¹²⁶ Os autores agradecem à Funadesp pelo incentivo fornecido.

Contudo, o filme “Um dia na vida” rompe radicalmente com o “Cinema de Conversa” que tornou o documentário de Coutinho algo tão reverenciado e estudado por teóricos e críticos de cinema e parece estabelecer um exercício crítico à televisão, lugar onde ele trabalhou e por conta de suas críticas ao formato asséptico e superficial de sua produção, resolveu sair para novos voos no documentário cinematográfico.

2. Eduardo Coutinho em o Globo Repórter

Para melhor entendermos a relação de Eduardo Coutinho com a televisão, é necessário voltar para o início de sua carreira como documentarista, nos anos 70, quando passou a integrar a equipe do *Globo Reporter*. Apesar de pertencer a Rede Globo, o programa conseguia produzir matérias que fugiam do padrão da emissora, devido ao pouco controle que a direção da emissora possuía. A tecnologia da época ajudava os cineastas, já que o “programa era feito em película reversível, um filme sem negativo, obrigando que a montagem fosse feita no próprio original. Isso complicava o visionamento frequente do material por parte da direção do telejornalismo” (LINS, p. 23), além disso, a equipe do programa não ficava na sede da Globo, mas em um local próximo. Embora as restrições ainda existissem, elas por vezes possuíam aspectos muito autorais, como em *Seis Dias de Ouricuri*, dirigido por Coutinho que retrata as consequências da estiagem em Ouricuri, que possui um plano de três minutos e dez segundos de um entrevistado falando sobre suas experiências durante a seca passada, ou como em *Teodorico, O Imperador do Sertão*, onde o diretor divide sua função com o personagem principal.

Nos anos 80, no entanto, a chegada do vídeo permitiu um controle maior da direção, e facilitou a imposição de um padrão às matérias, que perderam seu aspecto autoral.

Até 1982, tudo era feito em película reversível 16mm. Havia algo de nobre nesse detalhe técnico: O silêncio, os planos longos, um necessário respeito por quem falava, uma relativa liberdade, apesar da censura. A partir dos anos 1980, o *Globo Repórter* se tornou eletrônico. E a “era eletrônica”, com sua imediatez, foi também a “era do controle” [...] A textura do 16 mm já não mais serviria ao tão propagado “padrão global” (ALBUQUERQUE; MELO, 2018, p. 35-6).

O *Padrão Globo de Qualidade* estabeleceu, assim, tempo para as reportagens, manual de redação e estilo, definição de público-alvo e revisão editorial. Assim, a possibilidade de que o campo de observação sur-

preendesse o documentarista-repórter diminuiu muito e fez com que Eduardo Coutinho percebesse a chegada de uma produção industrial e formatada. Seu olhar crítico a televisão pautou sua forma de fazer documentário e inspirou o filme-ensaio “Um dia na vida”.

3. “Um dia na vida”, um exercício crítico de montagem

“Um dia na vida” (2010) não traz “interação, conversa ou troca de impressões entre os dois lados da câmera” (LINS/OHATA, p. 385), e foi composto inteiramente de imagens retiradas da programação aberta da TV brasileira. Gravado a partir da manhã do dia 1º de outubro até a madrugada do dia 2 de outubro, o material bruto resultou em 19 horas de gravação simultânea da programação das seguintes emissoras: Bandeirantes, CNT, Rede Globo, Record, SBT, Rede TV, TV Brasil e MTV. “Segundo Eduardo Coutinho, a escolha do dia para fazer a gravação do que estava sendo transmitido pelas emissoras de tevê recaiu propositalmente sobre um dia comum, sem futebol ou qualquer evento de relevo previsível”, conta Eduardo Escorel, em artigo publicado na Revista Piauí.¹²⁷

Dessas 19 horas, foram montadas uma hora e meia para compor o filme que Eduardo Coutinho chamava de “o filme da televisão”. Jordana Berg, montadora do filme pela produtora Copacabana Filmes conta que na própria produtora

[...] estavam ligadas nove TVs abertas, conectadas a nove monitores em uma mesa de corte, como se fossem câmeras num estúdio de televisão. Ficamos dezenove horas assistindo as nove tevês ao mesmo tempo e cortando, como num programa ao vivo ou numzapping. E o material que ia sendo escolhido era gravado. Saímos com 19 horas de imagem gravadas e fizemos uma edição deste material (COUTINHO/OHATA (Org), 2013, p. 353-4)

Devido à natureza das imagens, das quais o diretor não tinha o direito autoral, a primeira exibição do filme, na Mostra de Cinema de São Paulo, foi cercada de mistério, e recebeu o título de “Um dia na vida de **Andrei Arsenievitch**”, e contou com a presença do diretor, algo que se repetiria em sessões futuras do longa, além de todas as exibições do filme serem gratuitas. Após a morte do diretor, em 2014, o filme foi vazado na

¹²⁷ <https://piaui.folha.uol.com.br/um-dia-na-vida-pesquisa-ou-filme>. Acesso em : 20/09/2018.

internet através do *Youtube*,¹²⁸ e se encontra disponível em sites de Tor-rent.

Uma das grandes questões acerca do filme na época de seu lançamento era: Qual a intenção de Coutinho com esta obra? Já de início, “Um dia na vida” se apresenta como “material de pesquisa” para um filme futuro, o que a princípio era verdade, já que a ideia de Coutinho era de usar as imagens e utilizar atores para reinterpretarem os acontecimentos, no entanto,

Quando ele [Coutinho] viu que as imagens eram tão fortes, e que qualquer coisa que fosse feita a partir delas era menos do que ele já tinha, então resolveu fazer um filme só com as imagens, mas prevendo que não poderia ser exibido comercialmente, que ele jamais poderia se dizer autor, porque era tudo apropriado, e que, portanto, ele podia fazer disso a questão do filme.¹²⁹

Outra visão acerca das intenções do filme era a de que ele serviria como um ponto de partida para se discutir e pensar o conteúdo produzido pela TV aberta brasileira, como revela João Moreira Salles: “Lembro da resposta do Coutinho para quem lhe perguntava para que serve esse filme: “serve para discutir”.”¹³⁰

Além do formato do filme, outra característica que faz “Um dia na vida” se destacar é a postura de Eduardo Coutinho ao discutir o conteúdo do filme. Durante toda sua carreira, o diretor sempre rejeitou fazer julgamentos sobre seus personagens e temas, e desenvolveu seu método documental de modo a dar espaço para seus entrevistados serem livres para dizer o que desejam.

Vou dar um exemplo: filmar no lixo. O cineasta tradicional vai ao lixo, a partir de um espírito de revolta e de sua consciência de intelectual da classe média de que aquilo é um horror, um inferno e que ele tem que mostrar que é um inferno e que as pessoas odeiam aquilo (...). O meu propósito ao filmar o lixo é o contrário. Como eu já conhecia alguma coisa do cotidiano do lixo, era interrogá-los sobre esse cotidiano a partir

¹²⁸ A divulgação de “Um dia na vida” na *internet* era algo que Coutinho era contra. Para ele, era essencial que o filme fosse visto em uma sala de cinema (COUTINHO/OHATA (Org), 2013, p. 178-9).

¹²⁹ In: <http://cinefestivais.com.br/joao-moreira-salles-fala-sobre-um-dia-na-vida-e-critica-falta-de-estudos-sobre-tv/>. Acesso em: 20/04/2019.

¹³⁰ In: <http://cinefestivais.com.br/joao-moreira-salles-fala-sobre-um-dia-na-vida-e-critica-falta-de-estudos-sobre-tv/> Acesso em: 20/04/2019

de um princípio: Como eles interpretam viver no lixo, trabalhar no lixo (COUTINHO/OHATA (Org), 2013, p. 26).

Ao falar do conteúdo de “Um dia na vida”, entretanto, o diretor é extremamente crítico do conteúdo do filme, e chega a dizer, sem meias palavras que sabe que “a televisão é ruim”. (COUTINHO/OHATA (Org.), 2013, p. 179). Outro momento que revela sua crítica ao material é relatado por Jordana Berg, que conta que durante a divisão do material gravado para o filme, Coutinho criou algumas categorias, entre elas estavam: “Bunda”, onde se encaixam programas em que mulheres são exibidas ou de dietas milagrosas, “Pureza”, que englobava aulas de inglês e o programa do Chaves, e “Pedofilia”, que eram os anúncios voltados para ou com crianças (COUTINHO/OHATA, 2013, p. 354). Para um cineasta que chegou a alterar o título de um filme¹³¹ para evitar conotações negativas, taxar algo de “pedofilia” revela uma postura negativa inédita. Somado a isso, no debate após a primeira sessão do filme, afirmou novamente que as imagens são “pavorosas” e que retirou propositalmente do produto final “momentos que considerou pavorosos demais para incluir no material final”.¹³²

Mas “Um dia na vida” não é formado somente por exceções. Por trás do formato completamente diferente de outros filmes do diretor e da inédita postura crítica do cineasta, existe algo que sempre foi a matéria prima do seu cinema, o interesse por aquilo que é o “comum” ou “ordinário”, como um prédio qualquer de classe média em Copacabana (*Edifício Master*) ou uma favela à vespera do ano novo (*Babilônia 2000*), e através de pessoas que se expressam bem, mostrar que esses personagens escapam de rótulos simplistas.

De uma certa maneira, [Coutinho] tem abordado universos comuns à tradição documental brasileira que se iniciou com o Cinema Novo, mas tenta falar deles com precisão, captar seus movimentos, os ínfimos desvios, os acidentes, paradas, sem se prender aos grandes “tipos” que perpassam o nosso cinema: o camponês, o favelado, o religioso, o classe-média, o operário (LINS, p. 15).

Como o próprio nome da produção indica, “Um dia na vida” é uma compilação de uma pequena amostra do que a TV exhibe em um dia

¹³¹ Originalmente, *Boca de Lixo* se chamaria *Uma Temporada no Inferno*. (O Homem que caiu na real, p. 86)

¹³² <http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/critica/filme/5947/um-dia-na-vida>. Visto em 28/04/2019

qualquer, sem nenhuma programação excepcional. O foco no comum é mantido, mas a perspectiva é outra, já que não há entrevistas, somente exposições das imagens televisivas que formam parte da consciência da pessoa comum que é tão essencial ao trabalho do diretor. Como explicita a professora Consuelo Lins no texto “O Cinema de Eduardo Coutinho: Entre o Personagem Fabulador e o Espectador-Montador”:

Como compreender esse filme dentro da trajetória artística de Eduardo Coutinho? Podemos arriscar uma hipótese e afirmar que *Um Dia na Vida* traz para o primeiro plano uma espécie de “pano de fundo” que sempre esteve ativo nos documentários de Coutinho. Esse concentrado de imagens expressa, de certo modo, o negativo do cinema do diretor, uma espécie de reverso do que ele frequentemente fez(...)nos coloca cara a cara com uma cultura audiovisual midiática que de certo modo, “forma” parcialmente seus personagens e também a todos nós, em graus diferenciados, queiramos ou não (LINS/OHATA (Org), p. 385)

Nesse sentido, o filme em si não passa uma mensagem sobre o que está sendo retratado de modo direto. Isso se deve a sua própria natureza compilatória e no mínimo possível de alteração nas imagens, já que no processo de montagem, as imagens foram colocadas em ordem cronológica, e não em uma ordem que poderia produzir algum sentimento ou reação específica no público que o assiste.

4. Considerações finais:

Ao mapear em que termos Eduardo Coutinho faz crítica à televisão por meio do seu cinema-documentário, utilizamos como ponto de partida o filme “Um dia na vida” (2010) que nos parece ser um exercício estético que coloca a própria televisão na tela do cinema, o que tende a ampliar os sentidos da crítica. A partir deste filme, estabelecemos diálogo com os outros documentários de Coutinho como “Seis dias de Ouricuri e Teodorico, o Imperador do sertão”, mostrando que sua estética de “verdade da filmagem” e “cinema de conversa” sempre trouxeram a crítica e a tensão com a estética de “filmagem da verdade” e “imparcialidade” dos telejornalismos televisivos. E que, ao chamar seu filme “Um dia na vida” de filme-ensaio identificamos a crítica na forma e no conteúdo da produção. Isso porque a perspectiva do *filme-ensaio* não leva em conta prioritariamente o público-alvo ou a possibilidade da grande produção de encher as salas de cinema, fazendo um exercício de arte que vale em si como possibilidade crítica a essas predeterminações.

Desde 1940, os cineastas assumem como ensaísticos seus filmes que não estavam claramente vinculados a nenhum gênero clássico.

Segundo Olzon e Gontijo foram considerados filmes-ensaios “A corner in wheat”, de D. W. Griffith, de 1909, “Sinfonia da metrópole” (“Berlin, die Symphonie der Grosstadt”, 1927), de Walter Ruttmann, “O Homem com a Câmera” (“Chelovek’s kinoapparatom”, 1929), de Dziga Vertov, “Manhatta” (“Manhatta”, 1921), de Charles Sheeler e Paul Strand, “A Ilha de 24 dólares” (“24 Dollar Island”, 1926), de Robert Flaherty, “São Paulo, sinfonia da metrópole” (1929), dos húngaros Adalberto Kemeny e Rudolf RexLustig e “Somente as horas” (“Rien que lês heures”, 1926), do brasileiro Alberto Cavalcanti.

O ensaio-filmico encontra-se na fronteira entre o documentário e a ficção, mas também avança aos domínios do cinema expandido, com estreitas relações com o filme experimental. Acredita-se que não costuma seguir padrões formais, conceituais ou convenções estilísticas que comumente operam o cinema tradicional. (OLZON; GONTIJO, 2018, p. 106).

Assim, Eduardo Coutinho – mesmo sem ter assumido tal fronteira enaística como a intenção de seu filme – nos parece ter adotado o filme-ensaio para romper os padrões formais e fazer crítica pela forma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Marcos Alexandre dos Santos; MELO, Luis Alberto Rocha. *Um Dia na Vida visto por*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.

CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papirus, 2015.

LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, Cinema e Vídeo*. v. 1. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. 354 p.

MATTOS, Carlos Alberto. *Eduardo Coutinho: O Homem Que Caiu Na Real*. 1. ed. Portugal: [s.n.], 2003. 109 p.

OLZON, André e GONTIJO, Rodrigo. O filme-ensaio e sua contemporaneidade: imagens para além da sala escura. In: *Texto Digital*, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 104-113, jan./jun. 2018. <http://dx.doi.org/10.5007/1807-9288.2018v14n1p104>

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *O ensaio no cinema*. Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec Editora, 2015.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. v. 1, 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 704 p.