

Cláudio Vaz



**Do espectador crítico ao
espectador- montador:
Um dia na vida,
de Eduardo Coutinho**

CONSUELO LINS

Doutora em Cinema e Audiovisual pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Resumo: Rupturas e continuidades entre o filme mais recente do cineasta Eduardo Coutinho, realizado com imagens da televisão aberta, e seus filmes anteriores, baseados na interação entre ele e personagens diversos. A pilhagem de imagens midiáticas e a exibição desse material editado em uma sala de cinema configuram um gesto artístico cujas dimensões estéticas e políticas adquirem mais importância do que o objeto fílmico e convocam um espectador não apenas crítico ou cético diante do que vê, mas um espectador-montador.

Palavras-chave: Documentário. Apropriação de imagens. Espectador.

Abstract: Ruptures and continuities between the latest film by filmmaker Eduardo Coutinho, made with images from broadcast television, and his previous films, based on the interaction between himself and various characters. The pillaging of media images and the exhibition of such material in a movie theater configure an artistic gesture whose aesthetic and political dimensions acquire more importance than the «object» and call a film viewer not only critical or skeptical of what he sees, but a viewer-assembler.

Keywords: Documentary. Appropriation of images. Viewer.

Résumé: Ruptures et continuités entre le dernier film du réalisateur Eduardo Coutinho, réalisé avec des images de télévision, et ses films précédents, basés sur l'interaction entre lui et les différents personnages. Le pillage des images médiatiques et le fait de les exhiber dans une salle de cinéma configurent un geste artistique dont les dimensions esthétiques et politiques acquièrent plus d'importance que "l'objet filmique" lui-même et appellent un spectateur non seulement critique ou sceptique de ce qu'il voit, mais un spectateur-monteur.

Mots-clés: Documentaire. Appropriation des images. Spectateur.

O que teria levado um diretor consagrado de documentários, que se dedicou por muitos anos a conversar com as pessoas que filma, a se limitar no seu filme mais recente ao registro de um dia qualquer da televisão aberta brasileira? Não há em *Um dia na vida* nenhuma interação, nenhuma conversa, nenhuma troca de impressões entre os dois lados da câmera; tampouco quaisquer movimentos de câmera sobre o que foi filmado: a programação foi gravada em plano fixo, por uma câmera que poderia ser de vigilância, ao longo de 19 horas. Passou-se de um canal a outro¹, de um programa a outro, ao acaso, ao humor da hora, sem regras pré-estabelecidas: telejornalismo, *reality shows*, comerciais, novelas, programas religiosos, policiais, de variedade, propaganda política, telecursos, desenhos animados, programas femininos... Desse material “bruto”, Eduardo Coutinho extraiu um filme de noventa e quatro minutos, cuja montagem teve como fio condutor a cronologia da programação.

Um dia na vida produz, de saída, perplexidade: o que dizer de uma experiência dessas? Por que registrar a sordidez e a trivialidade da programação televisiva, as tolices do mundo ali expostas, “o inconsciente social a céu aberto”, como dizia o crítico francês Serge Daney? É difícil gostar desse filme, pelo menos da mesma maneira como se gosta, ou não, dos filmes anteriores de Coutinho. Trata-se de um artefato artístico inteiramente diferente de tudo o que o cineasta havia feito até então e distinto da situação cotidiana do espectador diante de um aparelho de TV. Não se assiste televisão dessa maneira, não se fica exposto desse modo às imagens da TV aberta. O gesto aparentemente simples de deslocar imagens de um dispositivo de recepção para outro (do aparelho de TV para a tela do cinema) “obriga” o espectador a suportar um concentrado de imagens com seqüência 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. Eduardo Coutinho propõe algo que, embora pareça familiar, produz uma experiência estranha e original.²

Como compreender esse filme dentro da trajetória artística de Eduardo Coutinho? Eis uma primeira hipótese: *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

¹ Da manhã do dia 1 de outubro à madrugada do dia 2, foram gravadas as seguintes emissoras: Bandeirantes, CNT, Globo, MTV, Record, Rede TV, SBT e TV Brasil.

² É a essa experiência que me atendo aqui, assim como à relação desse filme com outras obras do realizador, deixando para mais tarde uma análise mais precisa do material fílmico propriamente, cuja edição durou seis semanas e foi feita pela montadora de todos os filmes do diretor, a partir de *Santo Forte* (1999), Jordana Berg.

frequentemente fez, e também o que emerge nos interstícios das imagens e sons dos seus filmes, nas falas prontas, exibicionistas, oprimidas ali presentes, mas também nas resistentes, inventivas, divertidas. 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. Sem subterfúgios nem linhas de fuga, pois entre nós e esse ambiente midiático não há mais a graça dos seus personagens.

³ Tomo emprestado aqui o termo de G. Didi-Huberman ao falar do cineasta alemão Harun Farocki.

⁴ Com exceção da TV Brasil.

⁵ Até abril de 2011 apenas duas sessões tinham sido programadas: a primeira delas ocorreu na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em outubro de 2010; a segunda, patrocinada pela Revista Cinética, aconteceu no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, em dezembro de 2010. Novas sessões devem acontecer mas, por questões legais, elas não podem ser anunciadas publicamente.

Talvez porque essas imagens sejam, para o cineasta, nosso “bem comum”³ (DIDI-HUBERMAN, 2010:165), aquilo cujo funcionamento temos o dever de entender, de explicitar as estratégias, para extrair dali outras possibilidades de uso para além daquelas determinadas pelos dispositivos de poder. No entanto, esse patrimônio comum tem dono, embora tenha sido produzido por redes de televisão⁴ que obtiveram concessões do estado e que deveriam, por lei, disponibilizar esse material, tal como foi exibido, à consulta pública, para pesquisas diversas, reflexões em diferentes campos, como acontece em outros países - o uso em trabalhos artísticos devendo ser regulamentado a partir de uma discussão da sociedade. São, contudo, imagens interdadas a qualquer apropriação e destinadas a desaparecer das telas de TV e da nossa memória no mesmo segundo em que vão ao ar. O que nos resta – ao menos por enquanto - é o gesto político de pilhagem, de profanação desse material, para restituir algumas imagens, ao menos provisoriamente, a quem de direito – é isso que faz Coutinho. Sessões “secretas”⁵, o filme disfarçado em “material de pesquisa para um filme futuro”, a ausência de créditos ou de qualquer assinatura são efeitos de restrições de ordem legal à existência desse filme e a sua exibição a um público mais amplo. Um gesto pequeno, modesto, mas um dos

primeiros no Brasil, diante de uma arbitrariedade sem par: a de não podermos transformar em arquivo público, compartilhável, imagens e sons que constituem boa parte da história brasileira desde a década de 60.

Em *Um dia na vida*, Coutinho imprime novas direções às mudanças na relação dos seus filmes com o espectador, já em andamento desde *Jogo de Cena* (2007): eis uma segunda hipótese de leitura desse filme tão enigmático. Até *O fim e o princípio* (2005), o espectador dos filmes do cineasta era um “ser” a quem se esclarecia sobre as condições de produção do que assistia, passível de ter consciência do dispositivo de filmagem de cada filme, e em condições de deslocar sua percepção dos clichês habituais sobre moradores de uma favela, de um lixão, de um prédio de Copacabana, de um pequeno vilarejo no nordeste. Era um espectador que saía do cinema, em alguns momentos, encantado com o filme e crítico com o estado do mundo; em outros, “desassistido”, sem o conforto moral dos finais felizes, sem ter no que se agarrar. Em todos os casos, tratava-se de um espectador que não duvidava do que havia visto: aquilo que Coutinho mostrava eram fragmentos do Brasil, frutos de uma filmagem, subjetivados, mas eram pedaços do mundo em imagens, o que o assegurava e o confirmava em suas impressões.

A partir de *Jogo de Cena* e, em menor medida, de *Moscou* (2009), essa estabilidade se desfaz: o espectador surpreende-se, duvida do que vê, oscila entre a crença e a descrença. São filmes em que o diretor explicita certos mecanismos de encenação presentes nos filmes anteriores, desnaturaliza o efeito de verdade das entrevistas e faz da percepção do espectador questão fundamental do seu cinema. Encontramos às claras em *Jogo de Cena* o fundamento mesmo da impressão de autenticidade dos personagens que Coutinho filma: a ligação indissociável dessa impressão com as pressuposições e crenças do espectador. Ou seja, ficção ou documentário só ganham pertinência nas suposições do espectador pois não há nada nas imagens que garanta sua veracidade ou autenticidade.⁶

Em *Um dia na vida*, não se trata mais, ou não se trata apenas, de produzir um espectador crítico, ciente das condições de produção das imagens; tampouco somente um espectador oscilante, que duvida, mas um espectador-montador, que tem que se virar para criar uma visão própria do que experimentou.

⁶ Ver LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. In: *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, 2008.

⁷ “O ready made de Eduardo Coutinho” é o título do artigo sobre o filme de Eduardo Coutinho publicado no blog do crítico Luis Zanin: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/o-ready-made-de-eduardo-coutinho/>. O crítico Eduardo Valente também chamou a atenção na revista Cinética para a proximidade do filme com as instalações contemporâneas. <http://www.revistacinetica.com.br/umdiavida.htm>.

O filme produz uma situação audiovisual próxima a de certas instalações de arte contemporânea, que só fazem sentido em espaços específicos - museus ou galerias, espaços naturais ou públicos. No caso, *Um dia na vida* tem que ser experimentado em uma sala de cinema, pois à diferença dos filmes anteriores do diretor, talvez não sobreviva como objeto inteiramente autônomo, não resista a uma projeção em um monitor doméstico sem autoria reivindicada. Ao mesmo tempo, o filme também se aproxima das artes plásticas por um aspecto conceitual, pois a reflexão em torno do gesto artístico de Coutinho (de apropriação dessas imagens e sua exibição em uma sala de cinema) importa mais do que o “objeto de arte” propriamente.⁷ Em outros termos, as idéias primam sobre a realização da obra, que precisa estar contextualizada para ser percebida em toda a sua complexidade.

Sobre tudo isso, o diretor dá poucas pistas, o que é uma forma de dizer que os sentidos desse artefato artístico não estão pré-estabelecidos e não pertencem a ninguém, nem mesmo a ele próprio. É verdade que essa estratégia comporta riscos: podemos recusar todas aquelas imagens e sons em bloco, identificando “naquilo” a comprovação definitiva do horror do mundo midiático, da indústria cultural que aliena, do espetáculo que captura a vida. Contudo, ao final do filme, esse personagem travestido de Guy Debord no qual o filme eventualmente nos transforma – sociólogo que sabe de antemão o que devemos pensar e sentir diante do espetáculo - pode dar lugar a um “espectador emancipado”, aquele que, na bela definição do filósofo Jacques Rancière, tem a capacidade de se dissociar das intenções do artista e de traduzir, de modo singular, o que vê e sente (RANCIÈRE, 2008: 23). Um tipo de pedagogia que dá mais trabalho ao espectador para desmontar e remontar o que apreende. Mas 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?

Referências

- DIDI-HUBERMAN, G. *Loeil de l'histoire, Remontages du temps subi-T2*. Paris: Les Editions de Minuit, 2010.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. In: *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- RANCIÈRE, J. *Le spectateur emancipé*. Paris: La fabrique, 2008.

Data do recebimento:
14 de dezembro de 2010

Data da aceitação:
26 de maio de 2011

