

## O cinema e a vida cotidiana: entre micro-ondas e máquinas de lavar

Alex Moreira Carvalho<sup>1</sup>

Robson Jesus Rusche<sup>2</sup>

### RESUMO

O artigo teve como objetivo analisar o curta-metragem *Eletrodoméstica* (Brasil, 2005) de Kleber Mendonça Filho. Para tal fundamentou-se em Merleau-Ponty e Vigotski, que constituíram suas referências teórico-metodológicas. O filme foi assistido dez vezes e identificaram-se elementos de sua linguagem, tais como *closes* e movimentos de câmera que, articulados pela montagem, geraram a construção de blocos de significações ou temáticas que se estabeleceram como foco da análise. Os resultados mostraram que o cinema é uma forma de pensamento que elabora verdades específicas, uma vez que decorrentes de sua forma estética. No curta observou-se a vida cotidiana de uma família de classe média no Recife dos anos 90. A dependência dos eletrodomésticos é realçada, colocando em questão os padrões de consumo vigentes. A ascensão social das chamadas novas classes médias não apareceu acompanhada de um aprimoramento cultural. Questões como diferenças e conflitos entre classes sociais, assim como de gênero e de etnia, foram também mostradas, o que permitiu, pelo trabalho de análise, traçar um perfil, por uma operação metonímica, da vida de um segmento social do Brasil no tempo em que a narrativa se situou.

*Palavras-chave:* Cinema; Cultura; História; Psicologia Social.

---

<sup>1</sup> Doutor em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professor do curso de Psicologia da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

<sup>2</sup> Doutor em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Professor do curso de Psicologia da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

## **Cinema and everyday life: between microwaves and washing machines.**

### ABSTRACT

The paper had as objective an analysis of the short film *Eletrodoméstica* (Brasil, 2005), artwork of Kleber Mendonça Filho. The theoretical and methodological references was based in the Merleau-Ponty and Vigotski literature. As the film was watched ten times, the language elements could be identified as closes and camera's movements, that articulated with the editing, built blocks of significations or themes that stablished themselves as analysys material. The results pointed that cinema is a way of thought that ellaborates spefic truths, as they come from the esthetic form. In the film, was possible to observe the everyday life of a middle class family that lived in Recife in the 90's. The addiction to house appliance is highlighted, questioning the consumer habits of society. The social climbing of the emerging classes was not followed by cultural development. Social problems and conflicts appeared as questions, just as gender and ethnics issues. That allowed, by the work of analysis, to draw a behavior profile, by a metonymic operation of the life of a social segment of Brazil, in the time that the narrative situated itself.

Key-words: Cinema; Culture; History; Social Psychology.

Todorov (1996), no seu ensaio de antropologia geral *A vida em Comum*, justifica a citação de textos literários em tal obra, mais do que em outras que escreveu, da seguinte maneira:

O pensamento literário não merece apenas ser acolhido entre os discursos do conhecimento: tem também méritos particulares. O que é expresso por meio de histórias ou fórmulas poéticas foge aos estereótipos que dominam o pensamento de nosso tempo ou da vigilância de nossa própria censura moral, exercida especialmente sobre as afirmações que conseguimos formular de maneira explícita: as verdades desagradáveis – para o gênero humano ao qual pertencemos ou para nós mesmos – têm mais chances de ser expressas numa obra literária do que numa obra filosófica ou científica. O pensamento literário, realmente, não se presta às provas empíricas ou lógicas, mas abala nosso

aparato de interpretação simbólica, nossa capacidade de associação, cujos movimentos, repercussões, ondas de choque prosseguem muito tempo após o contato inicial; ele o faz pelo uso evocativo de palavras e pelo recurso às histórias, aos exemplos, aos casos particulares. Nesse sentido, as obras são mais inteligentes do que seus autores e do que nossas interpretações a seu respeito. Enfim, as obras literárias têm a vantagem de se dirigir a todos, portanto, de buscar a mais ampla inteligibilidade; por que estragar seu prazer ao ver La Rochefoucauld dizer claramente, embora sem nenhuma concessão à facilidade, o que é demonstrado com pedantismo pelo discurso obscuro de algum psicanalista contemporâneo? (p.12)

O que se pretende destacar nesta citação é o modo como o autor trata os discursos literários. São tomados como forma de conhecimento, de pensamento. Mas que não se confundem com a o discurso científico, nem com o discurso filosófico. O pensamento literário tem “méritos próprios” pelos quais pensa e “abala” aparatos de interpretação simbólica, produzem um choque no pensamento que nos obriga a pensar mais e a pensar o que não pensamos com os conceitos produzidos pela ciência e pela filosofia. O “uso evocativo das palavras”, por exemplo, é um modo próprio pelo qual a literatura ultrapassa limites e diz o que muitas vezes não queremos ouvir. A invenção de “histórias” e de “casos particulares” constitui uma inteligibilidade que se apresenta como outra maneira de contar e perceber a vida.

A afirmação de Todorov (1996) de que a literatura se constitui como uma forma de pensamento pode ser transposta para o cinema. Com efeito, pode-se falar em um *pensamento cinematográfico*. Diferentes autores, como Bazin (2014) e Kracauer (1988), que se filiam a uma perspectiva realista da imagem cinematográfica, e Eisenstein (1969) e Arnheim (1996), ligados a uma visão mais formalista, insistem neste ponto: o cinema é uma forma de pensamento. Deleuze (2007 e 2009) também parte desse princípio quando escreve seus dois livros sobre a sétima arte. Para o filósofo francês, o cinema pensa. Mas pensa diferentemente da ciência (que estuda funções) e da filosofia (que produz conceitos). O cinema pensa com imagens. A poética do cinema se constitui no jogo de imagens que lhe é própria. Neste sentido, Todorov e Deleuze estão falando a mesma coisa: há uma forma própria de pensar das artes, da literatura, do cinema.

O objetivo desse artigo é aproximar imagens fílmicas do conhecimento histórico, especialmente aquele desenvolvido pela psicologia social. Para tal pretende-se analisar um curta metragem, *Eletrodoméstica* (Brasil, 2005) de Kleber Mendonça Filho, a partir

da apresentação de uma perspectiva de cinema e psicologia da arte. Assim, o texto está dividido em três partes: na primeira apresenta-se uma discussão sobre o que seria o cinema e sua relação com a psicologia da arte; na segunda a análise proposta e na terceira considerações à guisa de conclusão.

### *Cinema e Psicologia*

Merleau-Ponty (1969), em um artigo no qual analisa as relações entre o cinema e a psicologia, pergunta: o que significa o filme? Tal questão, aparentemente trivial, só se torna relevante na medida em que a resposta do filósofo nos conduz para além de ideias ou concepções arraigadas no chão pragmático da vida cotidiana. Com efeito, é costume afirmar que o conteúdo de uma narrativa cinematográfica – as ideias que ela articula ou os acontecimentos e as personalidades que traça – é o ponto de partida mais importante para especificar sua natureza e relevância. Tudo se passa, nessa concepção, como se o material da arte em geral e do cinema em particular – os assim chamados fatos da vida – constituísse o sentido do filme. No entanto, o filósofo francês afirma:

As ideias e os fatos são apenas os materiais da arte e a arte do romance consiste na escolha do que diz e daquilo sobre o que se fala, dentro da seleção de perspectivas (esse capítulo será escrito a partir do ângulo de visão de tal personagem, outro, segundo o ponto de vista de outro personagem) e no tempo variável da narrativa. A arte da poesia não consiste em descrever didaticamente as coisas ou expor ideias, mas de criar uma máquina de linguagem que, de maneira quase infalível, coloca o leitor em determinado estado poético. Identicamente, há sempre uma história num filme e, muitas vezes, uma ideia (...) mas sua função não é a de nos dar a conhecer os fatos ou a ideia. (p. 29-30)

Se um filme não nos proporciona um conhecimento de fatos e ideias – tal função é parte constituinte de um relato científico ou de discurso filosófico, que constroem conceitos, cada um a sua maneira –, qual, então, seu significado? Merleau-Ponty é explícito quando responde a essa questão:

O sentido de uma fita está incorporado a seu ritmo, assim como o sentido de um gesto vem, nele, imediatamente legível. O filme não deseja exprimir nada além do que ele próprio. A ideia fica, aqui, restituída ao estado nascente, ela emerge da estrutura

temporal do filme, como, num quadro, da coexistência de suas partes. (...) um filme significa da mesma forma que uma coisa significa: um e outro não falam a uma inteligência isolada, porém dirigem-se a nosso poder de decifrar tacitamente o mundo e os homens e de coexistir com eles. (p. 30)

O que significa tal resposta? Por que o sentido de um filme está nele mesmo, isto é, em seu ritmo, em sua estrutura temporal, enfim na própria narrativa cinematográfica? E qual o motivo pelo qual tal narrativa não fala a uma inteligência isolada e se nos demanda decifração? A questão, claro, é filosófica. Mas também é psicológica. Com efeito, Merleau-Ponty concebe a existência humana como relação, isto é, estamos imersos num mundo, físico e social, cujo sentido deve ser, por nós, decifrado, isto é, interpretado. A dimensão simbólica é, assim, parte da condição humana. Sem ela seríamos apenas repetição de ações articuladas biologicamente para a manutenção da vida. E por que a ideia, no cinema, fica *restituída ao seu estado nascente*? Justamente porque se nos remete ao encontro, que pode ser também confronto, com o mundo. No caso do filme, com sua forma simbólica específica, isto é, seus elementos constitutivos tais como suas imagens, sua luz, sua cor, entre outros. E, sobretudo, com a montagem. Segundo Bazin (2014), um estudioso do cinema como arte, a montagem é “... a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que provém apenas da sua relação.” (p.73). Merleau-Ponty reconhece claramente este processo de criação de sentidos que é a marca de um filme. Diz ele: “O sentido de uma imagem depende (...) daquelas que a precedem no correr do filme e a sucessão delas cria uma nova realidade, não equivalente à simples adição dos elementos empregados.” (p. 25). Em outras palavras, existe toda uma métrica ou organização simbólica que se nos é um convite para a decifração. É um mundo, ficcional, que se nos apresenta um filme. E, como estrutura simbólica, já trás, em si mesmo, uma visão do mundo com a qual nos defrontamos. Assim, a ideia presente em um filme se nos nasce a partir de nosso encontro com ele, assim como uma criança, lançada no mundo, busca entendê-lo formulando perguntas e respostas que são, afinal, manifestações de seu processo de decifração. Neste sentido, o filme, assim como a arte em geral, não é uma tese acadêmica, por exemplo, mas um encontro/confronto com outras formas de interpretação do mundo e de nós mesmos.

Há, nesta concepção, dois pressupostos importantes tanto para a filosofia quanto para a psicologia, em especial para a psicologia da arte. O primeiro se refere à clássica

discussão sobre o que é mais importante na arte, sua forma ou seu conteúdo. Deve ter ficado claro que para Merleau-Ponty trata-se de uma falsa questão. Com efeito, um filme, como qualquer manifestação artística, não quer dizer alguma coisa: ele diz. Mas o diz na sua maneira específica de articular uma narrativa, sobretudo, como vimos, via montagem. Assim, a técnica artística, como, aliás, também defende Vigotski (1999), está condicionada pela intencionalidade que norteia seu uso. O outro ponto importante da concepção do filósofo francês é que a chamada recepção, isto é, a reação estética a um filme aparece como interpretação de eventos nele narrados, mas como não se trata de um processo puramente conceitual, o que se nos impacta sobremaneira são os sentimentos engendrados pela forma fílmica, sentimentos muitas vezes contraditórios.

Em outras palavras, a narrativa cinematográfica é linguagem e, como tal, organiza os fatos e as ideias de tal forma que convidam o espectador a interpretá-los, assim como interpretamos as coisas num mundo do qual fazemos parte. O importante nessa concepção de Merleau-Ponty – e esse é um dos principais objetivos do autor no texto citado –, é que nela há uma ruptura com as clássicas cisões entre emoção e inteligência, subjetividade e objetividade, indivíduo e sociedade. Com efeito, estamos no mundo, em companhia com outros homens e a inteligência não é algo exterior a ele, é apenas mais um gesto grávido de emoção pelo qual buscamos sentidos para nós mesmos. Mais: ao captar o filme como uma espécie de enigma que devemos decifrar, o filósofo o traduz como *forma viva*, para usar uma expressão de Schiller (2002), forma essa que se organiza (no caso da técnica cinematográfica via montagem, seleção de planos, uso do som, da cor e assim por diante) para que, de novo e sempre, possamos reaprender a perceber o mundo. As ideias e as coisas moram no coração do filme ou, utilizando uma metáfora criada por Vigotski (1999) justamente para explicar a forma artística, na sua anatomia (as partes que o compõem) e na sua fisiologia (as maneiras como elas se relacionam). O que é importante lembrar aqui é a afirmação do filósofo de que a arte coloca o receptor em um *estado poético*. Como o cinema pode, então, engendrar tal estado?

Langer (1969) propõe uma maneira de entender a especificidade do filme que pode nos auxiliar a responder a tal questão. A autora afirma que o cinema é uma arte que não se reduz e até se opõe, em boa medida, ao teatro, uma vez que ele é *um novo processo poético* (cf. p. 49). Mais: sua potencialidade artística só se torna clara quando a câmera se torna móvel. Assim, o cinema:

...propicia a ilusão original – a história virtual – a seu modo. Trata-se, essencialmente, da forma do sonho, não querendo dizer que seja o sonho imitado ou que alguém seja induzido a um dia de sonho: ocorre de maneira idêntica àquela da literatura, quando invoca a memória ou nos faz crer que estamos lembrando. (...) O cinema é como o sonho, no que se refere ao método de sua apresentação: gera um presente virtual, no sentido da aparição direta, justamente o que acontece no sonho. (p. 51)

É importante notar que Langer não reduz o cinema ao sonho. De fato, trata-se de uma forma artística que se dá à nossa percepção, isto é, uma composição *orgânica* (e mais uma vez estamos lidando com uma metáfora próxima da usada por Schiller – a forma viva –, agora usada pela autora para conceber a técnica cinematográfica), composição essa que obedece a planos pré-definidos e, portanto, a uma intencionalidade. No entanto, sua capacidade de instaurar um presente virtual se nos remete ao sonho – esta, pois, a sua forma poética específica e a que se nos possibilita entrar em um estado estético. Claro está, então, que não se trata de uma visão condicionada apenas por impulsos emocionais particulares, o que não diferenciaria a arte cinematográfica do sonho individual de qualquer um de nós, mas de uma semelhança dada pela nossa possibilidade de engendrar virtualidades. É por isso que Langer afirma que as relações entre as imagens que costuram uma história não são feitas pelo indivíduo como se ele estivesse sonhando, mas pela câmera. Em outros termos, “a câmera ocupa o lugar do indivíduo que sonha.” (p. 51).

O receptor, nessa configuração, é convidado a participar da trama narrada utilizando sua imaginação criadora. Como se trata de uma realidade sonhada, estamos no campo da *visão*, da aparição direta, e o cinema com todos os seus recursos técnicos (luz, cor, música, etc) se nos envolve emocionalmente a partir de sua ilusão básica: a do movimento. É nesse sentido que Merleau-Ponty (1969) afirma que: “Quando percebo, não imagino o mundo: ele se organiza diante de mim.” (p. 22). E essa organização se nos convida para desvendá-la a partir de si mesma.

É neste sentido que se pode entender, como já se afirmou antes, a proposta de psicologia da arte de Vigotski (1999). Com efeito, para o autor russo o método para o estudo psicológico da arte deve partir de um mundo simbólico que se organiza de forma própria diante do receptor e produz a reação estética. Em outras palavras:

O método analítico objetivo toma como base e ponto de partida da pesquisa a diferença que se verifica entre o objeto estético e o não-estético. Os elementos da obra de arte existem antes dele, e o seu desempenho já foi mais ou menos estudado. O fato novo para a arte é o modo de construção desses elementos. Logo, é precisamente na diferença da estrutura artística dos seus elementos e da sua unificação extra-estética que reside a chave para decifrar as peculiaridades da arte. O meio principal de estudo é a comparação com a construção extra-estética dos mesmos elementos. Eis por que a forma é o objeto de análise; é ela o que distingue a arte da não-arte: todo o conteúdo da arte é possível também como fato absolutamente extra-estético. (p.342)

É com os fundamentos teórico-metodológicos apresentados que se fará a análise do curta metragem de Kleber Mendonça Filho.

*Eletrodoméstica: a vida cotidiana tal como o cinema a vê*

O filme *Eletrodoméstica* de Kleber Mendonça Filho é um curta metragem com 22 minutos de duração. Sendo o cinema uma forma de pensamento, específico da reflexão artística, ou seja, da verdade artística, como podemos extrair das contribuições de Todorov (1996), tal filme representa um projeto em arte que se engendra como um ensaio para uma linguagem que, do mesmo diretor, consolida-se no longa metragem *O Som ao Redor* (Brasil, 2013). Ao analisar este ensaio, percebe-se a construção de um pensamento pautado na montagem cinematográfica que fornece material precioso para consolidar um estilo de caráter pessoal, uma linguagem própria da forma de pensar cinematográfica. E que gratificante é saber que são diretores brasileiros da atualidade que estão construindo linguagem e estilos próprios de reconhecimento internacional, cada um em sua proposta, tais como: Gabriel Mascaro, Marcelo Pedroso, Hilton Lacerda, Daniel Aragão, Marcelo Lordello, Leonardo Lacca, Camilo Cavalcante, Cláudio de Assis, Lírio Ferreira e Karin Ainouz, Felipe Barbosa e Chico Teixeira.

Fora os dois últimos nomes, todos os outros são de cineastas pernambucanos. Fernandes e Leal (2014) e Wanderley (2015) analisam as condições sócio-políticas responsáveis pela emergência de um cinema potente em Pernambuco nos final do século XX. Em especial, sua predileção pela filmagem das minorias presentes em Recife, uma metrópole. O progresso econômico na década de 1990 e o fascínio que o aumento de



poder de compra causou nas chamadas novas classes médias também foram analisados por Gomes (2012), que chama a atenção para o fato de que o nordeste, no cinema, quase sempre foi apresentado de modo caricato: ora como local de lazer, turismo (que seria o contrário da vida produtiva na lógica capitalista), situado no litoral e suas praias; ora como espaço da escassez e da fome, o espaço do sertão. Para a autora, *Eletrodoméstica* (2007) se coloca como mais um filme do cinema contemporâneo pernambucano que rompe com estereótipos do nordeste e faz de uma metrópole uma personagem. Em outras palavras, “... o filme (...) nos faz compreender um modo urbano de ser inscrito nos corpos e nos desejos dos indivíduos moradores das grandes cidades.” (p. 6).<sup>3</sup>

De fato, *Eletrodoméstica* retrata o cotidiano de uma família da classe média urbana dos anos 90 no Recife. Filme de 2005, tem caráter histórico e de análise crítica, utilizando-se, para isso, de recursos da forma cinematográfica tais como: diversos planos gerais estáticos, apresentando o bairro de classe média do Setúbal<sup>4</sup>; primeiros planos das personagens - objetos domésticos e pessoas -; movimentos de câmera que levam a uma aproximação destas mesmas figuras, e a montagem paralela e convergente que narra pequenas histórias do cotidiano familiar (por exemplo, a vida da dona da casa e a de seus filhos) que culminam num final êxtase, pelo menos para a protagonista.

Como vimos em Langer (1969), há uma intencionalidade na linguagem cinematográfica, sobretudo se ela se pretende artística, isto é, capaz de alterar a percepção habitual da realidade para questioná-la, e assim pensar efetivamente sobre ela (VIGOTSKI: 1999). Tal processo pode ser analisado pela organização da composição – a câmera ocupa, assim, o lugar do indivíduo que sonha, ainda que segundo Langer (1969), o cinema não se reduza ao sonho. Vigotski (1999; 2004) refere-se à mesma intencionalidade, propondo a análise da forma na psicologia da arte. Assim, como foi visto, haveria uma estrutura artística, simbólica, que diferenciaria o objeto estético do não-estético, um modo de construção dos elementos que se materializa nos tipos de

---

<sup>3</sup> Lançado recentemente, *Boi Neon* (2015), de Gabriel Mascaro, desmistifica padrões de comportamento de personagens que perambulam pelos espaços das vaquejadas no interior do nordeste. Assim, um trabalhador deste tipo de divertimento/negócio, ainda que vivendo em situações precárias, pode, por exemplo, almejar vir a ser um costureiro ou a usar perfumes de marca. Neste sentido, opera-se toda uma *linha de fuga*, para usar uma expressão de Guattari (1990), isto é, todo um processo de desmontagem do que seria o nordestino. O cinema, então, se constitui como dispositivo para mostrar novas formas de subjetividade.

<sup>4</sup> Setúbal é uma região dentro de Boa Viagem no Recife. A área é uma divisão do traçado urbano mais nobre da Zona Sul da cidade. Residencial, é habitado por gente da classe média e média alta, declarou o cineasta e ex-crítico de cinema Kléber Mendonça Filho, que vive nessa região. O diretor chegou a afirmar numa entrevista que *Trata-se de um ‘não lugar’ com pessoas*.

montagem. Merleau-Ponty (1969) fala da narrativa fílmica, presente nos gestos e na montagem: no ato de perceber não imagino o mundo, ele se organiza dentro de mim, como um ato poético. Dessa maneira, o cinema é uma forma de aprender a perceber o mundo, constitui-se como uma pedagogia do olhar ou uma educação estética.

Para analisar o curta em questão, seguiremos os caminhos propostos por tais estudiosos do cinema, conforme apresentados anteriormente. Descreveremos os elementos organizados da forma cinematográfica, incluindo nesta estruturação o contexto histórico que se apresenta para a análise. Claro que nosso trabalho se pretende como um ensaio, um breve pensamento sobre o cinema, talvez material de um futuro livro acerca da metodologia da análise fílmica para uma possível psicologia social da arte.

Logo no início do curta, ainda no letreiro, ouvimos os sons da cidade – carros, crianças, cachorros entre outros –, o que nos remete, pela memória perceptiva, ao lugar em que ocorrerão as cenas. A cidade já aparece aí como personagem, uma relação som/imagem que lembra o longa metragem *O Som ao Redor* no qual o som é personagem fundamental de todas as cenas. Depois desses sons que nos situam num espaço e tempo, aparece o nome do filme. Assim, após os créditos aparece um plano geral estático de aproximadamente 40 segundos de duração que apresenta o bairro (uma rua com vários carros estacionados – todos eles são Unos Mille da Fiat<sup>5</sup>). Nesse instante, inicia-se uma música<sup>6</sup>, possível metalinguagem remetendo-nos ao filme *As Patricinhas de Beverly Hills* (EUA, 1995). A letra é uma ironia: trata da emergência de uma classe média consumidora no Brasil no final do século XX e do malogro de suas aspirações.

Desta forma, o diretor apresentou o cenário onde ocorrerá o drama, se é que em *Eletrodoméstica* podemos falar em drama, pois isto implicaria na apresentação de um conflito. É interessante notar que o desejo criativo da personagem principal algumas vezes se impõe à repetição do cotidiano e do uso dos eletrodomésticos e do tédio que o acompanha, como será visto. No entanto, ele se apresenta apenas três vezes no decorrer dos 22 minutos e não parece ter força de transformação do real. Não poderíamos

---

<sup>5</sup> O Uno foi o carro do ano em vendas na década de 90 no Brasil, sendo um ícone da classe média emergente daquela época.

<sup>6</sup> *Eu queria morar em Beverly Hills – Paulo Francis vai para o céu* de (André Balaio, Humberto Gordo, Gustavo Roubada e Cristiano Ameba com Alexandre da Mata).

também falar de tragédia, pois esta implicaria em destino e um herói lutando contra este. Assim, o cotidiano das personagens/pessoas se confunde com os objetos/personagens que são utilizados de forma mecânica. São todos eletrodomésticos, com breves e significativos momentos de ruptura. E como tal se controlam uns aos outros. Vamos então examinar com mais detalhes como as imagens do curta se nos apresentam tal rotina diária.

Há no início do filme momentos de linguagem clássica do cinema, tal como planos amplos ou gerais que visam localizar o espaço e o tempo da narrativa, conforme assinalado anteriormente. Assim, vemos cenas do cotidiano: prédios, muros que os separam, a falta de espaço para o lazer, casas, o apartamento onde se desenrolará a história e ouvimos cachorros latindo, entre outros símbolos que nos remetem ao dia a dia de famílias da classe média do bairro de Setúbal, Recife. Vale notar o enquadre de muros altos com filetes pontudos de aço cimentados em sua borda superior e de grades nos prédios como proteção contra invasores, denotando o *panóptico foucaultiano*<sup>7</sup> e uma proteção contra a violência, o que caracteriza a *sociedade carcerária*<sup>8</sup>.

Um desses planos, mostrando o contexto social, apresenta além de um muro visto de cima, com os filetes de aço, de um lado crianças jogando futebol sugerindo, como já foi dito, a escassez de espaço de lazer da classe média, ou seja, um corredor apertado e, do outro lado, trabalhadores braçais. Estes últimos não são moradores, pois há uma nítida divisão de classes na construção espacial do bairro e um medo latente da violência entre estas. Não é por acaso que a próxima cena nos apresenta o vidro quebrado de um carro estacionado na rua. Tudo se passa como se a montagem fosse nos conduzindo à percepção do mundo ficcional. No entanto, este mundo desnaturaliza o cotidiano, fazendo ver o que na dimensão pragmática da vida diária, conforme Heller (2008), não se vê: a violência e o medo.

Em seguida a esta sequência inicial, a música cessa e a câmera nos apresenta a protagonista. Para isso é necessário um movimento da câmera que nos faz ver inicialmente de longe a personagem atrás da grade da janela do apartamento até que um *close* a enquadra. Inicia-se então um som de piano que se assemelha a um ensaio cotidiano de conservatório, poderia ser uma música de fundo, mas confunde-se com o

---

<sup>7</sup> O panóptico inicialmente é um projeto arquitetônico para ser uma prisão, mas tornou-se um modelo para todas as instituições educacionais, de assistência e de trabalho, o esboço de uma sociedade racional e pautada no cárcere. (FOUCAULT: 1986).

<sup>8</sup> IDEM.

som ao redor. É uma música clássica de Franz Schubert<sup>9</sup>, um Improviso, que se repetirá no decorrer do filme pelo menos mais duas vezes.

O *close* no rosto da protagonista denota tédio, olhos que não se movem, que miram da janela para a rua como se não vissem nada. A mão na grade da janela mostra uma aliança de casamento no dedo. No entanto, para nossa surpresa, um sorriso toma conta do rosto. Ela então baixa a cabeça e o movimento da câmera nos mostra, na parte inferior do prédio, uma cena cotidiana de um beijo de um casal de adolescentes. Neste momento podemos falar de uma ruptura no cotidiano, uma quebra do tédio e da repetição. Esta é uma das três vezes que a protagonista sorri no filme. Ainda na mesma cena, uma mulher grita ao longe: *oh galega, você viu a tampa da pasta de dente*, retorno às características da vida cotidiana tal como nos apresenta Heller (2008), com a palavra *galega* historicamente nos lembrando da invasão holandesa no Recife.

Há uma teatralidade nas cenas do cotidiano que nem é percebida pelas personagens, mas que o diretor parece se preocupar em evidenciar, o que nos remete ao realismo crítico brechtiano (BRECHT: 1978). Por exemplo, ocorre uma série de *closes* de eletrodomésticos no decorrer do filme. Vale a pena reforçar que os objetos assim enquadrados aparecem como personagens, interagindo em quase todas as cenas com as pessoas, muitas vezes sozinhos, como se tivessem vida própria. Toda a ação se passa no tempo da máquina, entre uma e outra ação da máquina, remetendo-nos aos processos de alienação estudados por Marx (2006). Os relógios são valorizados nas cenas e a ação é marcada por meio deles.

Quando as imagens se nos colocam dentro do apartamento onde mora a família que será retratada – e que se constitui como um caso que como verdade artística remete a outros casos, conforme nos salientou Todorov (1996) –, vemos dois quadros dependurados na parede, no corredor do apartamento: um de Cristo e outro da Virgem Maria, lembrando símbolos da classe média e da formação das crenças brasileiras, herança da colonização e, ainda, pelo perfil estético dos objetos, a escassa formação cultural da classe média. A filha da personagem principal, criança, aparece logo no início deitada no chão, sem expressões significativas no rosto, assistindo uma propaganda de eletrodomésticos, que ficamos sabendo pelo som e pelas imagens televisivas. A mídia penetra na casa, a despeito dos muros com vidros, filetes de aço e

---

<sup>9</sup> *Improviso N° 1 em Dó Menor* – Franz Schubert (interpretada por Jussara Albuquerque – gravado no conservatório pernambucano de música).

as grades, por meio das antenas – que nos são apresentadas por outro *close* produzido pelo corte na montagem que nos coloca diante dos telhados onde elas, as antenas, estão, compondo o perfil de todo o bairro. As antenas são como janelas que permitem à mídia penetrar no ambiente, promovendo o consumismo, uma promessa de felicidade e toda a ideologia burguesa para o homem unidimensional (MARCUSE: 1979).

O *close* no micro-ondas, logo no começo do filme, demarca a ação do tempo que controla a vida das personagens/pessoas. Com efeito, tudo se passa em função da passagem dos minutos que levam a uma ou outra ação. No entanto, brinquedos elétricos atrapalham a vida cotidiana. Há deveres escolares que os filhos da personagem principal precisam realizar. A ludicidade em toda sua história foi produtora de sentidos e de novas formas de percepção no mundo (BENJAMIM: 2002). Nesta cena de Kleber Mendonça o brincar aparece como personagem eletrodoméstico, com controle remoto (outro símbolo explorado nesta trama fílmica). E leva-nos à seguinte questão: quem controla quem? De qualquer forma, tal tipo de brincar atrapalha o cotidiano da protagonista, que precisa pular para se safar de um brinquedo enquanto trabalha.

Para responder à pergunta acima, a câmera nos propõe um novo *close*, agora em 8 (oito) controles remotos sobre a mesa, mais um telefone e um relógio, símbolos precisos da nossa vida moderna. Haveria aqui uma intenção de gerar um estranhamento no espectador? Não esqueçamos que o estranhamento tem como função tirar este de sua situação cômoda, cotidiana. Outro controle – o *joystick* – leva novamente à questão: quem controla quem? A pessoa tem o controle do jogo ou é este que manipula os seus desejos?

Finalmente, temos o prenúncio de um conflito entre pessoas, a protagonista (agora mãe) tenta colocar limites nas crianças, solicita que parem de brincar e passem a estudar para a escola. As crianças obedecem. Todo esse conflito não dura muito, a montagem cênica nos leva para outro *close* de antenas, agora a parabólica do prédio. Em seguida, ouvimos uma música de propaganda de cigarro – podemos observar aí uma ligação direta com o mundo da mídia. Sabemos que os desejos renunciados por esta concorrem diretamente com o mundo escolar. Logo após surge outro *close* demorado em discos de vinil, sendo o primeiro a capa de um LP de Roberto Carlos de 1981 – ícone do fluxo de desejos da classe média. Nos dois casos – a propaganda do cigarro e a capa do LP –, observamos padrões de consumo que constituem a cultura daquela família de classe média dos anos 90 no Recife.

No meio da narrativa, um telefonema é recebido e no texto falado da protagonista a igreja batista é citada como referência geográfica para a entrega de uma TV. Elemento interessante que nos remete à invasão das igrejas protestantes no Recife no final da segunda metade do século XX. Todos esses elementos juntos vão constituindo o contexto sócio-histórico-cultural dessa classe média pernambucana dos anos 90. Finalmente, chega a TV. A protagonista abre 4 (quatro) grades e ainda cadeados grandes, enquanto desce uma certa quantidade de degraus, pois o prédio não possui elevador. Ao receber os entregadores, há um *close* no relógio de luz, que é visto atentamente pela personagem, mostrando que ela está preocupada com as condições para o uso de energia. Nestas imagens coloca-se em questão a relação da infraestrutura com o consumo dos eletrodomésticos e a emergência da classe média.

A TV é da SONY, multinacional que como sabemos, na década de 90 estava se transformando numa transnacional, ajudando a promover o projeto do consumismo para além dos interesses das nações e das políticas de estado e tornando as corporações autônomas em relação aos governos. Historicamente esta é uma questão a ser enfrentada pela psicologia social e pela história para compreender a formação das novas subjetividades. O som ao fundo, enquanto a TV é entregue, é o de latidos de cachorro. Já na sala de estar, ao apresentar o novo eletrodoméstico para o filho, a mãe refere-se a uma TV grande (29 polegadas) como bom recurso para jogar vídeo game. Tudo parece se dirigir para a soberania do caráter consumista em detrimento a outras possibilidades de acesso a bens culturais que o próprio aparelho televisivo poderia proporcionar.

Ainda nesta cena, o diretor nos apresenta novamente a divisão de classes, agora relacionada com a questão étnica: dois brancos (a mãe e o filho) recebem a TV, e dois negros (trabalhadores) a entregam – referência à colonização e às consequências da escravidão no Recife. Pode-se afirmar que o Recife, tal como se nos é apresentado, é uma figura de linguagem: uma metonímia, posto que a escravidão é também uma questão da formação do Brasil.

O segundo momento de felicidade expresso na rostidade, no gesto da personagem principal, acontece justamente quando ela abre o pacote da TV. Esta mãe é, na verdade, uma doméstica ou, do lar, que faz uso constante de eletrodomésticos com grande habilidade e fluência. Quando vai aspirar a casa, também atua com a diversão, brinca e interage com o aspirador (mão, orelha e blusa do filho) e, ainda, fuma um baseado, aspirando o cheiro da maconha com o eletrodoméstico, outro ato criativo no cotidiano, ou a instauração de um momento de lazer que escapa do tédio e da repetição.

Neste caso, há duas contradições nos elementos cênicos que valem ser comentadas: a oposição entre diversão e o trabalho e entre a religião cristã e o *baseado* – a personagem assume e ao mesmo tempo rompe com padrões culturais estabelecidos.

Podemos pensar com Merleau-Ponty (1969) que, nesse filme, a gestualidade está principalmente nos eletrodomésticos, que ganham vida nas cenas e que a protagonista já se transformou num deles como nos sugerem seus gestos e os elementos da montagem. Assim, enquanto aspira os móveis da casa, há uma música de propaganda, até que a protagonista joga-se no sofá bufando, aparentando tédio e cansaço.

A montagem é sempre paralela e alternada: ora os eletrodomésticos com vida própria, ora a família. Tal montagem parece ter a intencionalidade de apresentar o fetiche da mercadoria e problematizar um ideal da modernidade: até que ponto existe autonomia ou alienação nas ações das personagens? Na verdade artística, observamos a sociedade fetichista: os eletrodomésticos ganham vida, controlam as pessoas, viram personagens essenciais que conformam o cotidiano que se retrata.

De volta à cena do sofá, vemos que, em seu tédio, a protagonista olha para o teto, como nos mostra a câmera, e observa coisas por fazer que colocam o problema da escassez de estrutura: teto do apartamento em situação precária, falta de lustre. Parece que essa classe média em ascensão já possui certo *status* social, mas ainda não tem a infraestrutura necessária para mantê-lo. Logo depois assistimos outra cena: até o pão é cortado com uma faca elétrica. Na pia há uma série de 10 eletrodomésticos (*close* parado). E nos é dado a ver a insuficiência da energia elétrica (a rede não suporta tantos eletrodomésticos). Que fazer com esse mundo sem energia suficiente para se nos suportar?

O piano volta a tocar como se fosse um ensaio de conservatório, um instrumento acústico, uma música clássica e não uma propaganda moderna. Outro estranhamento, agora por citação musical. A protagonista perde as possibilidades de resolver problemas do cotidiano, denotando dependência e alienação. No entanto, tenta usar o pilão de madeira para fazer um suco, ato se realizaria com o uso do liquidificador e que fora interrompido pela falta de energia. Mas o uso do pilão é inoperante – o que mais uma vez mostra a dependência da vida cotidiana dos eletrodomésticos. Dependência que se prolonga: o filho perde o trabalho escolar que estava copiando da internet. Este acontecimento leva à única conversa ética do filme: a mãe repreende o filho por copiar e não fazer por si só o dever, o que se nos é apresentado como grande ironia. Afinal, se a vida está programada, toda pronta, regulada pelos eletrodomésticos, onde está a função

planejadora e a consciência das consequências futuras de nossos atos, fundamento de toda ética, segundo Merleau-Ponty (1996).

Mas o filme não é maniqueísta. A próxima cena é de humanização das relações. Um homem sem emprego bate palmas no portão e pede água. Há um *close* nesse homem atrás do portão que nos lembra um prisioneiro atrás de grades, nos remetendo novamente ao *panóptico da sociedade carcerária* estudada por Foucault (1986), produtora da desconfiança e da violência. Na cena há o encontro de duas classes sociais: a protagonista abre todas as quatro grades, menos a que se constitui como portão – problema de confiança –, e entrega um copo de água para quem o solicitou. Gasta seu tempo de máquina com esse ato. E além da água leva uma fruta para o homem. Esta – uma manga –, não passa pela grade, tendo que ser jogada por cima do portão – a cena seria cômica se não fosse trágica, por nos revelar os destinos dos quais não podem escapar as personagens imersas na vida cotidiana e naturalizada de certo estrato social do Brasil, aqui representado, metonimicamente, por uma personagem de um bairro de uma metrópole do nosso país. No entanto, sua ação aponta para a possibilidade de humanização nas relações sociais, mesmo estando a classe média de certa forma submetida à robotização, ao isolamento e à alienação. Neste sentido, considerando os tipos de relações sociais que se nos são apresentadas – as questões das classes sociais, da etnia, da mídia, de gênero (o papel da mulher no contexto das configurações familiares), do consumo e, enfim, do viés histórico que nos caracteriza como nação –, este filme tem grande relevância para a psicologia social e a história. Trata-se de uma verdade cinematográfica que ultrapassa o cotidiano, pois o vê criticamente. Afinal somos brasileiros, isto é, grávidos de contradições sociais e apelos por uma humanização que está aí e está, ao mesmo tempo, por porvir.

No final da narrativa, volta a energia, tudo retorna ao ponto de partida dos relógios de marcação, previamente programados. A mãe passa a explicar matemática para a filha, um problema do cotidiano da classe média. A questão proposta para a aprendizagem de tal disciplina refere-se à compra da TV em prestações – o exemplo dado já é em si mesmo uma adesão, ainda que inconsciente, com o consumismo. No entanto, a filha está sob controle de outra prática da mãe: expõe, de maneira direta, que sua progenitora está com *bafo*. Nem sempre os eletrodomésticos servem para escamotear os desejos alheios ao mundo programático das representações sociais vigentes. O que se vê então? A mãe dá um beijo na filha e, portanto, uma breve cena de laços familiares e de fuga do que realmente acontece entre as paredes de um



apartamento de classe média. Em seguida há um *close* no quadro de Cristo com a coroa de espinhos, mais uma ironia fílmica.

Então, a montagem dos planos nos apresenta o amaciante de roupas *Fofo* e o sabão em pó *Omo total*, ícones da classe média na década de 90. A protagonista, em frente da máquina de lavar roupa, tira a calcinha. Gera-se uma nova interação com a máquina, fluxo de desejo que se conecta com o mundo dos personagens-eletrrodomésticos. Tudo se passa como se a engrenagem-máquina-mulher se desconectasse do fluxo cotidiano, deixasse de funcionar do modo comum, desprogramando-se, como se quebrasse e precisasse de um técnico, porque é máquina-desejante, como nos aponta Deleuze e Guattari (2011). A máquina-desejante produz desejos e rompe com estruturas estáticas e repetitivas. Este é o terceiro momento de alegria da protagonista.

Há então uma montagem paralela com ritmo acelerado: pipoca no micro-ondas colocada pelas crianças em plena hora do almoço (o que nos remete aos padrões alimentares da família em questão e, por uma operação metonímica, da classe média brasileira em geral); telefone vibrando na mesa e a protagonista de saia levantada, masturbando-se na máquina de lavar que vibra intensamente, pois está no momento de secagem. Mostra-se, assim, que o desejo é produzido o tempo todo, ora capturado pela mídia, ora produzido no fluxo das interações, criando brechas e rupturas no cotidiano. O orgasmo, quebra de fluxo, é também o fim da montagem paralela e do ritmo acelerado. Um *close* no interior da máquina de lavar, de baixo para cima, apresenta a protagonista debruçada na tampa. Ela confunde-se com as roupas boiando em movimento lento e relaxado. Volta o som do piano, o mesmo ensaio de música clássica. É o fim. Nos letreiros derradeiros, dando continuidade à música clássica, o diretor nos apresenta de forma alternada *closes* estáticos com imagens do bairro do Setúbal. O fim é o começo: retoma-se o ciclo cotidiano de uma vida que cabe e não cabe em si de tão tediosa e, em suas brechas ou rupturas, está por vir.

#### *À guisa de considerações finais*

Numa análise fílmica, forma e conteúdo não podem ser separados, configuram uma unidade. Trata-se de um processo perceptivo, uma produção de sentidos gerada pela forma e não uma significação como numa gramática, já estabelecida, mas um

movimento e um sonho como a alusão suscitada pelas imagens poéticas. No decorrer da montagem, integram-se elementos que vão constituindo os sentidos poéticos do filme.

Em *Eletrodoméstica*, o contexto sócio-político-histórico do Recife nos anos 90 é apresentado pouco a pouco, sendo problematizado e analisado criticamente; enquanto vemos o filme podemos pensar sobre a formação da subjetividade na modernidade por meio das interações entre pessoas e eletrodomésticos, apreendendo a verdade artística como uma forma de pensamento e de conhecimento que tem uma especificidade na sua linguagem peculiar, com diversas possibilidades de crítica, apontamentos e reflexões acerca da realidade social.

### *Referências Bibliográficas*

ARNHEIM, R. *El cine como arte*. Madrid: Paidós, 1996.

BAZIN, A. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, W. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Editora 34, 2002.

BRECHT, B. *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

DELEUZE, G. *A imagem-movimento: cinema I*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo: cinema II*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-Édipo - capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2ª edição, 2011.

EISENSTEIN, S. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

FERNANDES, F. e LEAL, G. Cinema e cidade: uma análise sobre a construção da imagem da capital pernambucana no curta-metragem “Recife frio”. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Foz do Iguaçu, PR, 2014.

FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: 4ª ed., Ed. Vozes, 1986.

GOMES, A. De cidades, máquinas e desejos: territórios urbano-corporais no cinema nordestino contemporâneo. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Fortaleza, CE, 2012.

GUATTARI, F. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 1990.

HELLER, A. *O Cotidiano e a história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LANGER, S. Uma nota sobre o filme. IN: GRÜNNEWALD, J. L. *A ideia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

MARCUSE, H. *O Homem Unidimensional – a ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

MARX, K.. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

MERLEAU-PONTY, M. O cinema e a nova psicologia. IN: GRÜNNEWALD, J. L. *A ideia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

MERLEAU-PONTY, M. *Notes de Cours: 1959-1961*. Paris: Gallimard, 1996.

SCHILLER, F. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

TODOROV, T. *A vida em comum*. Campinas: Papirus, 1996.

VIGOTSKI, L. *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VIGOTSKI, L. Educação Estética: IN: VIGOTSKI, L. *Psicologia pedagógica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

WANDERLEY, N. Para um cinema menor: a emergência das minorias no cinema pernambucano. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Rio de Janeiro, RJ, 2015.

#### FILMES

*As patricinhas de Beverly Hills*. EUA, 1995. Direção de Amy Heckerling.

*Eletrodoméstica*. Brasil, 2005. Direção de Kleber Mendonça Filho.

*O som ao redor*. Brasil, 2013. Direção de Kleber Mendonça Filho.

*Boi neon*. Brasil, 2015. Direção de Gabriel Mascaro.

Recebido em 04 de abril de 2015 ; aprovado em 08 de maio de 2015.