



A representação das classes sociais em *O Som ao Redor*¹

Eduardo RIBEIRO²
Guilherme da ROSA³

Universidade Federal de Pelotas, RS

Resumo

Este artigo lança um olhar na forma com que as classes sociais do Brasil contemporâneo são representadas no filme *O Som ao Redor* (Kléber Mendonça, 2012). Para definir “classe” utilizamos os conceitos “gosto” e “*habitus*” conforme Pierre Bourdieu e trazidos para a realidade brasileira de acordo com Jessé de Souza. Analisamos cenas em que seja notável a forma com que as classes são representadas no filme e a seguir cenas em que sejam observáveis choques entre essas classes.

Palavras-chave: *O Som ao Redor*, classe social, *habitus*.

Corpo do trabalho

Na cinematografia brasileira recente, o longa-metragem *O Som ao Redor*, filme de estreia na ficção de Kléber Mendonça Filho, despertou visível interesse na crítica especializada. O contexto é semelhante ao de outras produções Pernambucanas, como *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2012) ou *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), mas se pode observar uma repercussão acentuada do filme em questão no comparativo com seus conterrâneos. *O Som ao Redor* foi lançado em onze países e assistido por quase 100 mil pessoas no Brasil⁴, uma contagem relativamente modesta que o exclui do grupo dos 5% de filmes com exibição em salas de cinema no País que atingiram mais de um milhão de espectadores, conforme investigação de Guilherme Barone (2011) realizada no período de 2000 a 2009. Um exemplo desta “assimetria” é o também recente *Tropa de Elite 2* (José Padilha, 2010), assistido por mais de 10 milhões⁵ e consagrado maior bilheteria da história do cinema nacional.

¹ Trabalho apresentado no IJ04 – Comunicação Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 8 a 10 de maio de 2014.

² Estudante de graduação do curso de Cinema e Animação da UFPEL. dudaribeirodudaribeiro@gmail.com

³ Professor orientador do trabalho. guilhermecarvalhodarosa@gmail.com

⁴ Dados sobre a bilheteria de *O Som ao Redor* pelo *GI* em: <<http://goo.gl/M8RkoZ>> Acesso em 21/11/13.

⁵ O filme fez a contagem de 10.736.995 espectadores segundo dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), da Ancine, desbancando assim *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Bruno Barreto, 1976), 10.735.524 espectadores, filme que se manteve no posto por 34 anos. Dados retirados do site Uol, em post do dia



Embora de uma trajetória modesta nas salas de cinema, *O Som ao Redor* foi incluso na lista de dez melhores do ano do jornal *The New York Times* pelo crítico Anthony Oliver Scott. Participou de diversos festivais e ganhou uma série de prêmios, alguns no Festival de Gramado (2012), melhor filme de ficção e melhor roteiro do Festival do Rio (2012), prêmio Itamaraty de melhor filme na Mostra de São Paulo (2012), além de alguns internacionais, dois deles concedidos pela *International Federation of Film Critics* em Roterdã, na Holanda, e Copenhague, na Dinamarca.

Kléber Mendonça já realizou aproximadamente dez curtas-metragens e um longa documentário. O diretor é formado em jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco e também trabalhou como crítico cinematográfico para o jornal *O Globo*, a revista *Cinética* e o *Jornal do Commercio*, além de gerir o *CinemaScópio*, um site de crítica cinematográfica. *Recife Frio* (2009), é um curta falso documentário que segundo a descrição do canal do diretor no *Youtube*, é "o curta metragem brasileiro mais premiado desde *Ilha das Flores*" (Jorge Furtado, 1989). Também é notável *Eletrodoméstica* (2005), que narra sobre a vida de uma dona de casa na década de 90, com situações revisitadas na personagem de Bia (Maeve Jinkings) no longa de ficção.

O Som ao Redor teve um orçamento total de 1,8 milhões de reais⁶, o que permite classificá-lo como de baixo orçamento, conforme compreende a Secretaria do Audiovisual⁷. *A perseguição* (*The Grey*; Joe Carnahan, 2011), produção estadunidense localizada imediatamente abaixo de *O Som ao Redor* na lista do *The New York Times*, foi orçado em 25 milhões de dólares segundo o *IMDb*⁸. No Brasil, *Tropa de Elite 2* teve um custo aproximado de 16 milhões de reais⁹, enquanto o contemporâneo *Nosso Lar* (Wagner de Assis, 2010) custou segundo o crítico Inácio Araújo¹⁰ "Ao que se diz, R\$ 20 milhões". Nota-se pela comparação que *O Som ao Redor* custou muito menos que os

08/12/10 < <http://goo.gl/YIBIxj>> Acesso dia 11/11/13. Dados da Ancine disponíveis na pág.7 em < <http://goo.gl/2EYQA1> > Acesso em 23/11/13.

⁶ dados sobre o orçamento de *O Som ao Redor* em < <http://goo.gl/OUYuKn> > ou < <http://goo.gl/coicd> > Acesso em 21/11/13.

⁷ Referência retirada do edital 01 de 21 de dezembro de 2011, disponível no link < <http://goo.gl/ijXC0X> > Acesso em 23/11/13.

⁸ Disponível em: < <http://goo.gl/dcEte> > ou no site *The Numbers*: < <http://goo.gl/cm752g> > Acesso em 21/11/13.

⁹ Segundo matéria de Carla Meneghini para o G1 do Rio publicada 21/01/10. Disponível em: < <http://goo.gl/Y1S3rl> > Acesso em 20/11/13.

¹⁰ Blog Cinema de Boca em Boca, no portal Uol. Inácio Araújo é crítico da Folha de São Paulo. Citação disponível no link: < <http://goo.gl/Cf7fBL> > post do dia 5/9/10. acesso em 7/11/13.



maiores lançamentos do mercado nacional, ou que filmes de semelhante repercussão entre a crítica especializada em plano internacional.

A obra contém cenas na Zona da Mata de Pernambuco, mas quase todas as demais se passam na praia da Boa Viagem, onde o diretor morava com Emile Lescaux, sua esposa e produtora do filme. É notável que o espaço urbano, sua transformação através do tempo e o comportamento humano em sociedade são assuntos do interesse de Kléber a partir de seus filmes. *O Homem da Projeção* (2005) e o já citado *Recife Frio*, por exemplo, trazem essas temáticas para o ambiente do Recife e transpõe "a textura desses lugares" para o filme, parafraseando o diretor em entrevista à blogueira Gabriela Alcantara¹¹. Segundo o crítico Luis Zanin, o espaço urbano do filme é dotado de "um medo onipresente, diluído no ar pesado, uma espécie de ameaça contínua, que não se esgota e nem cessa"¹². Nesse mesmo sentido, Roger Lerina¹³ afirma que *O Som ao Redor* é "uma espécie de *Cachè* (Michael Haneke, 2005) nos trópicos"¹⁴.

O diretor, na entrevista ao *The New York Times*, alega que *O Som ao Redor* é o primeiro filme brasileiro a tomar como principal assunto o crescimento econômico do país nos últimos 18 anos, essa transformação e suas consequências.¹⁵ O crítico Jean-Claude Bernardet, que, segundo artigo de Ivonete Pinto na revista *Teorema*, desde o livro *Cineastas e Imagens do Povo* (1985) "denuncia a falta de filmes que trabalhem a elite brasileira", afirma que "nenhum outro estado produz hoje um cinema tão preocupado com a luta de classes quanto Pernambuco" (BERNARDET *apud* PINTO, 2012, p. 41). Segundo Pablo Villaça¹⁶ em seu *website* Cinema em Cena "O Som ao Redor se revela não um estudo de personagens, mas um autêntico estudo de classe".

Tal como Villaça, na presente investigação há a premissa de que o filme suscita em seu entorno, entre outros temas, uma discussão sobre as classes sociais no Brasil contemporâneo. Trata-se de uma temática conhecida do cinema nacional a guisa de seu

¹¹ Para o blog "Monstro Amor" da jornalista recifense Gabirela Alcântara, post do dia 4/1/13, disponível em: < <http://goo.gl/TnnXay> > acesso em 10/11/13.

¹² Artigo de Luis Zanin para o Estado de São Paulo, publicado em 4/1/13. Disponível em: < <http://goo.gl/juaOQJ> > acesso em 11/11/13.

¹³ Matéria para o jornal Zero Hora, publicado em 11/01/13, disponível em < <http://goo.gl/4hzJbO> > acesso em 7/11/13.

¹⁴ Situações de tensão marcam algumas das obras da carreira de Kléber Mendonça, como *A Menina do Algodão* (2003) ou *Vinil Verde* (2004).

¹⁵ Para Larry Hoter pelo *The New York Times*. Publicada em 17/8/12 no link: < <http://goo.gl/FIFPKn> > acesso em 10/11/13. Tradução livre do autor. Parágrafo original: "Over the last 18 years, Brazil has enjoyed a spurt of growth that has allowed it to zoom past Britain, Italy, Russia and Canada to become the world's sixth largest economy, a process that has propelled tens of millions of Brazilians into the middle class. *Neighboring Sounds* may be the first major Brazilian film that directly takes as its main subject that transformation and its consequences".

¹⁶ Pablo Villaça é criador do site Cinema em Cena, de 1997, mais antigo site de cinema do Brasil. Comentário extraído de crítica publicada em 30/1/13 pelo link < <http://goo.gl/BpflPg> >, acesso em 12/11/13.



período moderno¹⁷, mas que é observada no filme a partir do contexto de surgimento de uma nova classe média ou, como observa Jessé de Souza (2012) de uma “nova classe trabalhadora” no momento atual. A escolha desse filme para desenvolver essa análise se deve não apenas à notabilidade do mesmo dentre a safra atual nacional, mas também à sua temática relacionada às classes, como notável na sinopse¹⁸:

A vida numa rua de classe média na zona sul do Recife toma um rumo inesperado após a chegada de uma milícia que oferece a paz de espírito da segurança particular. A presença desses homens traz tranquilidade para alguns, e tensão para outros, numa comunidade que parece temer muita coisa. Enquanto isso, Bia, casada e mãe de duas crianças, precisa achar uma maneira de lidar com os latidos constantes do cão de seu vizinho. Uma crônica brasileira, uma reflexão sobre história, violência e barulho.

O trabalho se desenvolverá em: Revisão Teórica, Análise e Considerações Finais. Na Revisão Teórica tentaremos compreender os conceitos de *gosto* e *habitus*, que por sua vez ajudarão a entender como compreendemos classe, segundo Pierre Bourdieu e no contexto brasileiro segundo Jessé de Souza. O capítulo de Análise se dará por meio de sequências do filme, onde notaremos a relação dos personagens com os objetos de cena, por conta da noção de *habitus* estudar as relações de classe menos pela produção de bens do que pela maneira de usá-los. Analisaremos, nos momentos de choque entre classes, como se constitui essa diferenciação entre as mesmas. Nas Considerações Finais refletiremos sobre o que é possível concluir tendo em vista tais aproximações teóricas e o que ainda pode ser estudado no campo da representação das classes sociais no cinema brasileiro atual e em *O Som ao Redor*. Buscaremos responder como o conceito de “nova classe trabalhadora” elaborado por Jessé de Souza (2012) para representar a ascensão econômica alcançada por alguns brasileiros nos últimos anos pode dialogar com *O Som ao Redor* de Kléber Mendonça Filho, que segundo o diretor é o primeiro grande filme brasileiro que toma o atual crescimento econômico e suas consequências como principal tema (MENDONÇA; ROHTER, 2012, online)¹⁹.

¹⁷ Sobretudo filmes do documentário brasileiro moderno que focam as classes populares como *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965). O período moderno do documentário brasileiro representa um conjunto de filmes socialmente engajados e ligados a uma ideia de autoria, em contrapartida ao cinema industrial. Vai do final da década de 1950, com Nelson Pereira dos Santos, até 1984 com Eduardo Coutinho, segundo Ismail Xavier em *O cinema brasileiro moderno* (2001).

¹⁸ Transcrita do site oficial do filme. Disponível em < <http://goo.gl/wHFVg6> >. Acesso em 10/1/14.

¹⁹ Entrevista Para Larry Rohter no The New York Times publicada em 17/8/12 no link: < <http://goo.gl/FIFPKn> > acesso em 10/11/13.



1. Revisão Teórica

A noção de *habitus* refere-se a “capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados” (WACQUANT, 2005, online p. 2) e atua como uma segunda natureza dos sujeitos, de ordem social. As diferentes classes apresentam diferentes esquemas de *habitus* baseados no *gosto*.

Para Bourdieu as classes se diferenciam, tal como no marxismo, pela sua relação de produção, pela propriedade de certos bens, mas também pelo aspecto simbólico do consumo, ou seja, pela maneira de usar os bens, transformando-os em signos. (CANCLINI 2005, p.70)

Dessa forma, diferente da visão marxista tradicional que define a posição social do sujeito segundo o seu lugar na produção e também diferente da visão liberal que define classe segundo renda (SOUZA 2012, p.22), Bourdieu propõe o que chama de uma visão “não-economicista” das diferenças.

Em *A Distinção* (2007) Bourdieu caracteriza em três os *gostos*, ou níveis culturais. Segundo Souza o gosto “constitui um estilo de vida e espelha todas as escolhas que dizem quem a pessoa é ou não é em todas as dimensões da vida” (2012, p.49). Segundo Bourdieu o gosto legítimo, equivalente à burguesia, é marcado por ideologias de um “aristocracismo esteticista”. O gosto médio, representante das classes médias, produz bens e mensagens de consumo de massa e é marcado por “ascetismo e pretensão”. O gosto representante das classes populares é produtor de bens e mensagens de consumo de massas e marcado pela ideologia político-estética do “pragmatismo funcional” (CANCLINI, 2005, p.78).

Jessé de Souza afirma que as classes média e alta no Brasil, representantes do gosto legítimo, têm acesso privilegiado a “reconhecimento social, respeito, prestígio, glória, fama, bons carros, belas casas, viagens, roupas de grife, vinhos” (SOUZA, 2013 p.48), o que mais ou menos define o seu *habitus*. Esse grupo também tem acesso privilegiado a educação e bens culturais e estabelece a partir de si um modo “correto” de ver a arte, que estrutura os demais gostos (GARCIA CANCLINI 2005). O filme *Um lugar ao Sol* (2009) de Gabriel Mascaro serve para pensar os *gostos* e *habitus* das classes dominantes. O documentário visita moradores de luxuosas coberturas em São Paulo, Recife e Rio de Janeiro, coletando entrevistas e registrando suas casas.

Em sua análise de Bourdieu, Canclini afirma que a estética dos setores médios constitui-se das “obras menores das artes maiores” e pelas “obras maiores das artes



menores” (2005, p.82). É importante lembrar que, diferente da França de Bourdieu onde a base da sociedade é a classe média, segundo Souza no Brasil ela representa uma minoria privilegiada, enquanto a maioria das pessoas faz parte da classe popular (2012, p.360). “O filho ou filha da classe média se acostuma, desde tenra idade, a ver o pai lendo jornal, a mãe lendo um romance, o tio falando inglês fluente, o irmão mais velho ensinando os segredos do computador brincando com jogos” (SOUZA, 2012, p.24). *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009), documentário recifense montado com registros em vídeo cedidos por tripulantes de um cruzeiro turístico homônimo que acontece em período de férias pelo nordeste do País, demonstra o *habitus* de certa classe média.

O gosto popular, em contraponto à “arte pela arte” característica dos setores dominantes, resume-se ao necessário. Não apenas devido à distribuição desigual de bens materiais que porventura lhes restrinja a tal condição, mas também pela “distribuição desigual de recursos simbólicos: uma formação que os exclui da sofisticação nos hábitos de consumo” (CANCLINI, 2005, p.85). Um filme onde estão presentes questões relacionadas ao *habitus* da classe popular é *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010).

Souza afirma que as classes populares constituem 2/3 da população nacional e divide-as em “batalhadores” e “ralé”. O primeiro setor representa um grupo mais bem estruturado, com certo acesso a capitais culturais, materiais, familiares e etc. O segundo uma classe vítima de “abandono social e político”, ou socialmente compreendida como “um conjunto de indivíduos carentes ou perigosos” (SOUZA, 2012 p.25), que muitas vezes não representa exatamente um dos tipos de *gosto* conforme explanou Bourdieu a partir de seu território, ficando assim relegada ao *habitus* precário.²⁰

O grupo que Souza denomina como batalhadores representa “uma versão modificada da classe trabalhadora” na qual nem todos estão ligados a um método fordista de produção e emprego²¹, embora esse ainda exista. Essa classe trabalhadora em

²⁰ Para diferenciar o *habitus* identificado por Bourdieu do *habitus* encontrado na sociedade brasileira Souza propõe, além da noção de “*habitus* precário” que se refere a sujeitos em uma situação de precariedade especial, a diferenciação entre *habitus* primário e *habitus* secundário. O *habitus* primário identifica o conjunto encontrado nos estudos que realizados na França, e se diferencia do secundário porque este é próprio do contexto da sociedade brasileira e se refere à parcela da população nacional que tem acesso a uma vida “digna”, desde os batalhadores até as classes dominantes, ou seja, a todos que não estão condicionados ao *habitus* precário.

²¹ “o que vimos, na nossa pesquisa, foram brasileiros trabalhando dois expedientes, ou estudando e trabalhando com jornada diária sempre superior às oito horas do fordismo clássico, alguns deles trabalhando de 12 a 14 horas ao dia.” (SOUZA, 2012, p.364). O fordismo, segundo a revista Nova Escola “é um sistema de produção industrial baseado na fabricação em larga escala, na especialização do trabalho e na linha de montagem”. Disponível em: < <http://goo.gl/o20tvx> >, acesso em 16/01/2014. Uma das principais características do fordismo é o reconhecimento das mínimas condições e direitos dos trabalhadores e a diferença destes em relação aos empregadores. Ao contrário, os trabalhadores autônomos do “novo espírito do capitalismo” são chamados a assumir responsabilidades de gestão em seus negócios, além de não possuírem muitos benefícios oferecidos aos trabalhadores do fordismo clássico.



“versão moderna que passa a existir também nos países avançados” (SOUZA, 2012, p.363) é predominante nos países emergentes, e compõe-se de “batalhadores” com relativa autonomia na gestão dos próprios negócios, os quais muitas vezes submetem-se a regimes de superexploração e são a “classe suporte” da nova forma de capitalismo financeiro (SOUZA, 2012, p.367).

As discussões da Secretaria de Assuntos Especiais (SAE)²² propõem a necessidade de “uma definição padrão” para as classes emergentes, que tem sido colocada por esse órgão do governo em termos do padrão de consumo e renda dessas famílias. De acordo com essa interpretação “a classe média do País representa mais da metade da população”, fato que os estudos de Souza contrariam, ao utilizar o *habitus* precário e secundário para observação das classes.

2. Análise

Observamos no universo do filme três grupos sociais que podem ser genericamente descritos a partir da classe. O primeiro é formado pelo que Jessé Souza denomina como “batalhadores”: foram recentemente incluídos em uma faixa de consumo que pode ser identificada como uma “nova classe média”, mas carrega um *habitus* de classe trabalhadora. O segundo é constituído por um grupo dominante, mas que no contexto do filme é representado também com um repertório simbólico de gosto da classe média. O último é formado por sujeitos que pertencem à “ralé brasileira” através do *habitus* precário, ou estão ameaçados de rebaixamento a este grupo.

2.1.1 A nova classe média/trabalhadora de *O Som ao Redor*

Bia (Maeve Jenkins) é uma mulher casada de cerca de 30 anos, pele parda e cabelos cacheados. Mãe de um menino e uma menina, ambos em uma faixa etária entre sete e quatorze anos, os quais ela prepara para a escola onde, eventualmente, leva de carro. Assume parte das tarefas da casa, embora exista uma personagem que cumpre o papel de diarista. Notamos o acesso de sua família a bens de consumo como máquina de lavar, computador, TV de plasma, *et al*, como as aulas de inglês e chinês que seus filhos participam. Mesmo observando sua residência em um bairro de classe média e sua situação material relativamente cômoda, tendo como base o trabalho de Souza (2012), não se pode dizer que essas personagens representam a classe média histórica brasileira.

²² Disponível em < <http://goo.gl/RaD1dJ> >. Acesso em 21/01/2014.



Em uma cena, dois entregadores tocam a campainha do prédio de Bia trazendo a sua nova tevê de 40 polegadas. Ela desce para atender. Em menos de dez segundos após ter aberto o último portão, chega da rua a sua vizinha Betânia, que assume o diálogo com os entregadores alegando ter comprado uma “tevê dessas” e perguntando quando seria realizada a entrega. Fora do quadro, Bia suspira impaciente. Os entregadores, que estavam se preparando para levantar e carregar o aparelho, passam a olhar uma planilha e atender Betânia. Bia interrompe o diálogo perguntando se eles “podem entregar a minha tevê e depois resolvem o problema dela”. O entregador mais velho se posiciona para arrastar o aparelho, enquanto o que segura a planilha pede “só um instantinho” e responde à Betânia, dizendo que “é a próxima”, confirmando “32 polegadas, é uma mais pequena, né?”. Em uma sequência de planos a seguir é possível notar a atenção de Betânia ao tamanho da televisão na caixa que está sendo entregue e então uma troca de olhares entre ela e Bia, que está com a chave do carro na boca, mexendo nos próprios cabelos. Betânia caminha até a outra e a ataca com puxões de cabelo e tapas, que grita pedindo para ser largada. Após o corte, Bia entra em casa aflita e despenteada.

Nessa cena é possível perceber a televisão como um símbolo de ascensão social cuja maior apropriação é disputada entre as duas personagens, que buscam aproximar-se de um estilo de vida que reconhecem como equivalente das classes médias ou mais próximo do gosto dominante. A situação que é criada no entorno do objeto, entretanto, aponta no sentido contrário, aludindo a um *habitus* equivalente às classes populares.

2.1.2 A classe média de O Som ao Redor

Francisco Oliveira (W. José Solha) é um homem branco de mais de 60 anos, avô de João (Gustavo Jahn) e Dinho (Yuri Holanda). Os Oliveira exercem um papel dominante no contexto do filme. Francisco é dono da maior parte do bairro de classe média em que se desenrola a narrativa, mas diz que o seu negócio mesmo é nas suas terras na Zona da Mata, onde tem um engenho. Sua fala é pouca e objetiva. Essa personagem faz o papel de líder patriarca tipicamente coronelista e representa um conflito entre o modo tradicional das relações de dominação com uma realidade contemporânea que ocorre no urbano.

Dinho Oliveira parece não ter muito mais que 20 anos, mora com os pais e a irmã Mirella no bairro e conclui a faculdade a contragosto. É acusado de roubo algumas vezes e amplamente acobertado pelo avô, que admite que Dinho “está dando muito



desgosto pro pai dele”. O outro neto é João, órfão, alterego do diretor, uma década mais velho que Dinho, trabalha para o avô como corretor de imóveis na própria rua.

É identificável outro conjunto de indivíduos que faz parte de uma classe média na reunião de condomínio do prédio de João. A não proximidade com o seu cotidiano, entretanto, impossibilita distinguir se são oriundos da classe média tradicional, como os Oliveira, ou da “nova classe trabalhadora” conforme definido por Souza.

2.1.3 A classe popular de O Som ao Redor

Há no filme um grande e misto grupo de personagens que podem ser identificados como portadores de um *habitus* precário, ou então identificados com um gosto popular no *habitus* secundário. Vendedores ambulantes, entregadores diversos, policiais, porteiros, seguranças de rua, guardadores de carro e ladrões descamisados representam a maior parte das personagens do filme. Essas personagens aparecem em posições servis, senão como possíveis invasores no bairro.

Maria é uma senhora negra de 60 anos que toma conta de João e seu apartamento. Vai à igreja e é mãe de um rapaz de cerca de 20 anos, Sidcley, e de uma filha não muito mais velha também chamada Maria, essa por sua vez mãe de duas crianças. Em alguns momentos os descendentes de Maria povoam o apartamento de João enquanto é cumprido o expediente da faxina, seja sua filha substituindo-a nos afazeres ou as netas a descanso porque a mãe tinha “um compromisso”. Em uma manhã uma das netas de Maria, de aparentemente seis ou sete anos, sob a supervisão indiferente da avó, assiste uma animação erótica. É possível identificar uma diferença entre os modos de usar dos bens presentes entre essas personagens vindas das classes menos estabelecidas e João, dono do apartamento.

Clodoaldo (Irandhir Santos) e um grupo de auto-intitulados seguranças particulares se apresentam no bairro no início do filme oferecendo seus serviços. Em uma noite calma de guarda na rua ele mostra a dois colegas um vídeo em sua câmera digital, onde alguém trabalhando de segurança é morto por um grupo que passa de carro. “Isso é aqui meu rei, na área da gente” explica, antes de passar o aparelho para um dos outros poder ver de novo. São notáveis no filme relações de diversas personagens com equipamentos ou imagens audiovisuais, entre vendedores de mídias piratas, câmeras de segurança, tevês, videogames, celulares, laptops e etc. O citado crescimento econômico nacional, assim como a inserção de mais equipamentos e tecnologias digitais no mercado permitem uma maior democratização da prática da



fotografia por Clodoaldo, como do acesso a grandes tevês de plasma por Bia. A fotografia, que segundo Bourdieu “soleniza o cotidiano, realça a superação da rotina” (CANCLINI 2005, p.82) e é característica dos setores médios, nas mãos de Clodoaldo cumpre essa função a partir de um cotidiano que é *lhe é próprio*²³. Ou seja, a diferença, no caso de Clodoaldo, se esclarece não em relação à possibilidade de acesso à câmera, que poderia *lhe* aproximar das classes médias, mas no modo de uso desse aparelho, uma vez que a sua forma de praticar a fotografia/vídeo é um meio de acesso ao seu *habitus*.

2.2 O choque entre classes

A partir daqui iremos aqui analisar algumas cenas que deflagrem a representação de conflitos entre as classes sociais como apresentadas.

2.2.1 Clodoaldo e os Oliveira

Em uma cena noturna Clodoaldo usa o orelhão da rua para ligar para a casa de Dinho e ameaça o “filho da puta” a assaltar “de novo” a casa de algum trabalhador, garantindo que “agora a rua tem segurança”. Antes de desligar avisa “mas cuidado não pra não morrer, visse”. Na sequência, Dinho calça os chinelos e sai do próprio prédio.

Dinho, caminhando pela rua e fumando um cigarro, se aproxima de onde os seguranças estão instalados sentados em cadeiras de plástico e cobertos por um toldo, próximos ao orelhão. Menor que dois dos seguranças e mais magro que os três, coloca-se na frente deles, joga o cigarro no chão e se apresenta com um “boa noite” vagamente respondido pelo grupo. Após fazer algumas perguntas objetivas²⁴, vendo que Clodoaldo nega a realização da ligação e o fato de sequer conhecê-lo, Dinho reverte o processo de intimidação que sofreu no telefone. Na base de sua argumentação está o fato de sua família ser “gente grande”, “de dinheiro” e dona da rua. Em uma de suas falas, enquanto aponta o dedo para os seguranças imóveis e calados, Dinho diz que “aqui não é favela não, véio. E nem esse orelhão é de favela, de gente pobre. Esse orelhão não tá numa favela e não serve pra deixar nem mandar recado”. Quando terminada a discussão²⁵

²³ Em outra cena descobrimos que Clodoaldo fotografou e carrega cópia digital da foto de uma irmã de um dos outros seguranças que foi morta em um atropelamento numa rodovia.

²⁴ Dinho “Vocês viram alguém usando esse telefone aí?”, Clodoaldo “Rapaz, não, velho. Teve um cara aí que ligou há o que? Uns 5 ou 10 min...” ao que é interrompido por “Escuta aqui, foi vocês que ligaram pra mim?”.

²⁵ Após essa fala, um dos seguranças diz “Não precisa falar com a gente assim não, viu doutor” ao que Dinho responde “Não sou doutor não, velho. E nem paciente. Agora, se foi vocês que fizeram isso, tá fudido na minha mão”.



Dinho despede-se com outro “boa noite” antes de dar as costas ao grupo e seguir andando. Clodoaldo assiste à partida de pé, enquanto os outros dois ficam em silêncio.

O rumo da discussão entre o trio de seguranças e Dinho, ofendido e chamado de “ladraozinho” por Clodoaldo na rua que declara ser de sua família, evidencia uma série de privilégios sociais imateriais que estão a favor deste. Segundo Souza:

Privilégio social é o acesso indisputado e legitimado a tudo aquilo que a imensa maioria dos homens e mulheres mais desejam na vida em sociedade: reconhecimento social, respeito, prestígio, glória, fama (2012, p.48).

“Acesso indisputado” depende da “construção social do privilégio como privilégio de classe, transmitido familiarmente de modo invisível” (p.48) se alinha com a condição de Dinho e “passa a ser percebida como mérito individual, pelo esquecimento do processo lento e custoso, típico da socialização familiar, que é peculiar a cada classe social específica” (SOUZA, 2012, p.48). Assim a vida dessa personagem é em todos esses sentidos diferente da vida dos seguranças, que, mesmo trabalhando mais de oito horas por dia, fazem o papel de excluídos sociais e estão sujeitos a humilhações como a que Clodoaldo sofre nesse caso ou a que seu pai sofreu pela situação de sua morte.

2.2.2 Bia e a diarista

Francisca é uma senhora mulata, gorda, que aparenta 50 anos e trabalha na casa de Bia como diarista. Na cena em que aparece apresenta-se vaidosa, com maquiagem, brincos dourados e os cabelos cacheados pintados, mas queima o aparelho *bark free*²⁶ da patroa por não notar as especificações de voltagem. Francisca aparece nervosa e insegura, cheirando o aparelho enquanto seca o próprio rosto com uma toalha. A patroa percebe e a aborda, já desconfiada. A diarista pergunta para “dona Bia” se ela sente um cheiro estranho, a qual afirma que sim. Em seguida a outra admite ter colocado o aparelho na tomada. Bia, que é talvez 20 anos mais nova, responde bastante irritada “Putá que pariu eu não acredito que tu queimou esse negócio. Tu botou na tomada? Porra, isso era pra botar no transformador. Francisca tu não tá vendo que tá escrito aqui, eu escrevi ‘atenção ligar em 110 volts’? Recife é 220 volts”.

A bronca se prolonga consolidando-se a maior do filme. Francisca, bastante constrangida, pede para ter o aparelho descontado do salário, mas a patroa se nega a tal,

²⁶ O aparelho que emite um som agudo, usado por Bia para inibir os latidos do cachorro da vizinha.



alegando que o mesmo é importado. No fim, conforme Bia diz mais palavras e aumenta o tom de voz, Francisca pede repetidas vezes que a patroa não fale com ela daquela maneira, enquanto esta repete gritando “vai fazer tuas coisas”, com um gesto veloz do indicador apontando para a cozinha. Os filhos de Bia espiam a situação do quarto. Após o corte a patroa aparece deitada no sofá sendo massageada pelos filhos, ao som de Caetano Veloso possivelmente vindo da nova televisão de 40 polegadas.

Em função de um erro não muito raro para uma pessoa da condição social e idade de Francisca, sobre um eletrônico não muito oneroso ou sofisticado, Bia mostra-se bastante irritada e humilha a outra. Tanto na análise dessa cena como na mencionada entre Dinho e os seguranças, é possível recorrer a Woodward:

As identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas *simbólicos* de representação quanto por meio de formas de exclusão *social*. A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade *depende* da diferença. (WOODWARD, 2000, p.39 e 40)

É possível pensar que a identidade de Bia enquanto “patroa” ou “classe média” depende de uma diferenciação de si mesma em relação à Francisca, que é fortemente afirmada no sentido “social” por meio da bronca. A distinção ocorre “na construção de diferenças socioculturais no consumo” (CANCLINI 2007, p.70) através do *bark free* ou da televisão de 40 polegadas. A cor da pele e provavelmente a origem social são semelhanças que poderiam unir essas duas personagens sob certas interpretações. Justamente por isso a patroa é contundente ao marcar as diferenças, produzindo uma distinção discursiva o mais clara possível.

2.2.3 Adailton e o Audi A3

Em uma cena uma senhora de 40 ou 50 anos, que não é apresentada nominalmente e nem volta a aparecer no filme, está saindo do seu prédio carregando uma sacola, a própria bolsa e falando ao celular. Pode-se imaginar que participe de uma classe média e está indo para o trabalho, devido à sua apresentação vaidosa e à conversa de tom profissional em que está concentrada. Conforme passa o último portão, a câmera revela uma dupla de guardadores de carro que já havia sido apresentada em uma cena anterior, cuidando de dois carros estacionados. Adailton e seu colega são dotados de uma fala bastante popular e regional, certamente os trabalhadores mais próximos do



conceito de “ralé” que o filme apresenta, que pelo que parece trabalham diariamente no bairro limpando e fazendo a segurança de automóveis.

Conforme ela avança no espaço Adailton estende a mão para apanhar uma das sacolas, perguntando numa fala rápida e um pouco embaralhada “Tá precisando de ajuda aí, senhora?”. A mulher, sem parar de caminhar ou tirar o celular do rosto, fala “Já vou dar (o dinheiro) pro seu amigo, tá?” ao que Adailton responde “Não tô querendo dinheiro, não”. Ela sem olhá-lo nos olhos faz “shhh” e um gesto de abano com a mão, não muito distante do rosto dele. Adailton responde com um “oxe” e um olhar bastante ofendido, que nem é vislumbrado pela personagem, que segue em direção ao seu Audi A3. Enquanto o outro guardador de carros coloca a bagagem dentro do carro Adailton assiste a cena em silêncio com as mãos nos bolsos. Em um momento a mulher vira de costas para a ação, compenetrada nas ordens que transmite ao celular, quando Adailton pega uma chave e discretamente arranha a traseira do seu carro da esquerda à direita.

Como coloca Woodward “a identidade é marcada por meio de símbolos” (2000, p.9). A bolsa e sacola que essa senhora carrega, seu celular, roupas, jóias e o modelo de carro que possui, nessa perspectiva, atuam como definidores de classes e diferenças. Adailton, enquanto membro do grupo que Souza chama “ralé”, não tem ampla liberdade de escolha sobre os bens que exibirá em seu entorno, seja pela falta de recursos materiais que dão acesso aos mesmos, seja pela falta de capitais imateriais que impede uma escolha clara sobre esses bens. Essa distinção, corroborada por bens materiais, é também sublinhada pelo *habitus*. A forma de falar, caminhar e investir o próprio tempo, por exemplo, são diferenças flagrantes entre Adailton e a referida senhora. Ele, no primeiro momento em que aparece no filme, é visto sendo coibido a prestar satisfações a João Oliveira, enquanto na cena dessa análise é tratado com desprezo.

Pode-se dizer que Adailton, sentindo-se injustamente ofendido pela senhora quando interpretado como um “pedinte” e desvalorizado enquanto “trabalhador” e notando a diferença entre os dois reafirmada por ela no sentido “social”, responde atacando um objeto que corrobora essa distinção no sentido “simbólico”, o carro.

Quando os dominados nas relações de forças simbólicas entram na luta em estado isolado, como é o caso nas interações da vida quotidiana, não têm outra escolha a não ser a da aceitação (resignada ou provocante, submissa ou revoltada) da definição dominante da sua identidade ou da busca da assimilação a qual supõe um trabalho que faça desaparecer todos os sinais destinados a lembrar o estigma (no estilo de vida, no vestiário, na pronúncia, etc.) e que tenha em vista propor, por meio de

estratégias de dissimulação ou de embuste, a imagem de si o menos afastada possível da identidade legítima. (BOURDIEU, 2006, p. 124)

Considerações Finais

É possível pensar criticamente o cinema brasileiro a partir da problematização e da forma de representação das classes sociais, bem como pensar a relevância política e social de um cinema que seja contemporâneo, intempestivo em relação a seu próprio tempo, e, dentro disso, consiga colocar em foco a questão da classe social.

Ivone Pinto, em seu artigo *Cinema Irrelevante* (2012) comenta que Bernardet nota a falta de filmes que tratem da “elite brasileira”. Diferente de uma série de sucessos de público que se ambientam em espaços próprios das classes populares ou da ralé brasileira, como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003) ou *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), *O Som ao Redor* faz um retrato do Brasil a partir de um ambiente próprio da classe média. Sua abordagem, entretanto, é diferente da de filmes como *De Pernas pro Ar* (Roberto Santucci, 2010) ou *E aí, comeu?* (Felipe Joffily, 2012), que não apresentam um olhar crítico sobre as classes que representam. Como Kléber Mendonça coloca no artigo de Larry Rohter (2012), é necessário que se pense uma nova estética brasileira que seja capaz de questionar situações próximas aos realizadores cinematográficos e fale do universo que eles participam. “O cinema brasileiro olha para lugares que não me interessam. Queria fazer o tipo de filme que não tenho visto no Brasil, o que diz muito sobre o que acho da cena atual”, diz Kléber Mendonça em entrevista para a *Folha*²⁷. No sentido dessa reflexão vai a citada publicação de Ivone Pinto:

Essa temática, que enfrenta diretamente o crescimento da violência, passa batida pelas cinematografias de estados como São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul. Jean-Claude pergunta: O que está se fazendo no Recife é cinema político? É cinema político por causa de sua temática? E emenda: É político um cinema que não tem público?

O acesso limitado da maior parte do público a filmes que problematizem as classes é um dado observável no desnível de bilheteria apresentado na primeira página desse trabalho e um interessante objeto de estudo nesse momento da produção cinematográfica nacional.

Com o presente artigo também procuramos levantar a questão da classe emergente no Brasil e sua proposta de “definição padrão” do Governo Federal enquanto

²⁷ Entrevista para Fernanda Mena, publicada 17/2/13, disponível em <<http://goo.gl/5WW7EI>>, acesso em 29/1/14.



uma “nova classe média”, esta contraposta aos estudos do sociólogo Jessé de Souza, que sugere entender tal grupo como uma “nova classe trabalhadora”, baseado no conceito de *habitus* elaborado por Bourdieu, adaptado à conjuntura brasileira e explicado ao longo desse trabalho. Tal conceito entende “classe social” não apenas pela renda ou consumo, mas também como um conjunto de disposições, hábitos e saberes invisíveis, o que evidencia uma diferença prática e não somente econômica nas formas de viver.

Tendo em vista a teoria elaborada por Souza e sua aplicabilidade na investigação da sociedade brasileira atual, bem como a necessidade do debate em cinematográfico considerar uma discussão contemporânea das classes sociais, especialmente das classes médias e dominantes, seja através da produção cinematográfica ou científica, esperamos que os questionamentos propostos no trabalho possam desdobrar em outras pesquisas com o foco na representação da classe social no cinema.

Referências bibliográficas

BARONE, João Guilherme. **Assimetrias, dilemas e axiomas do cinema brasileiro nos anos 2000**. Porto Alegre/RS: PUCRS, Revista Famecos Vol. 18, No 3: Imaginário e Tecnologias, 2011. Online disponível em < <http://goo.gl/I6Tvn8> >. Acesso em 20/11/2013.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Tradução: Daniela Kern, Guilherme j. F. Teixeira. São Paulo, SP: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

_____. **O Poder Simbólico**. 9ª ed. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2006.

CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Pierre Bourdieu: a diferença lida a partir da desigualdade. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

PINTO, Ivonete. Cinema Irrelevante. **Revista Teorema**, n°21. 2012.

ROHTER, Larry. **Kleber Mendonça Filho directs Neighbouring Sounds**. The New York Times, Nova Iorque, online. Publicado em 17/8/12. Disponível em: < <http://goo.gl/FIFPKn> > Acesso em 10/11/13.

SOUZA, Jessé de. **A ralé brasileira: quem é e como vive**, Belo Horizonte/BH, UFMG, 2009

_____. **Os batalhadores brasileiros; nova classe média ou nova classe trabalhadora?** 2a ed. Belo Horizonte/BH, UFMG, 2012

WAQCQUANT, Loïc. *Habitus*, publicado originalmente em **International Encyclopedia of Economic Sociology** (Jens Beckert e Milan Zafirovski, eds.), London: Routledge, 2005, p. 315-319. Disponível em: < <http://goo.gl/KS3ZrW> > acesso em 20/11/13.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual e HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2000.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo, Paz e Terra, 2001