



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
CURSO DE CINEMA E ANIMAÇÃO

A representação das classes sociais em O Som ao Redor

Carlos Eduardo Ribeiro
Orientador: Prof. Guilherme da Rosa

Pelotas, fevereiro de 2014

RIBEIRO, Carlos Eduardo. **A representação das classes sociais em O Som ao Redor**. 2014. 33f. Trabalho de Conclusão de Curso - Curso de Cinema e Animação. Universidade Federal de Pelotas.

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 por Jessé de Souza. Traçamos um comparativo crítico da representação das classes nesse filme com o período do cinema moderno brasileiro e com outros filmes produzidos recentemente no País. Analisamos cenas que sejam definidoras das classes como representadas e cenas em que sejam evidenciados choques entre essas classes.

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

Abstract

This article intend to cast a glance at the way contemporary Brasil's social classes are pictured in *Neighbouring Sounds (O Som ao Redor; Kléber Mendonça, 2012)*. To define “class” we use the concepts of “taste” and “*habitus*” according to Pierre Bourdieu and brought to brazilian reality by Jessé de Souza. We critically compared the representation of classes in this movie with the period of bazilian *cinema moderno* and with other national movies produced lately. We annalysed scenes that define the classes as represented in the movie and scenes in wich we can notice chock among those classes.

Keywords: *Neighbouring Sounds*; social class; *habitus*.

SUMÁRIO

Introdução.....	Erro! Indicador não definido.
1 Revisão Teórica.....	10
1.1 Classe social, <i>habitus</i> e gosto	11
1.2 Classe social no contexto brasileiro.....	13
1.3 A representação da classe no cinema brasileiro moderno	15
2 As classes sociais em O Som ao Redor	18
2.1 O <i>habitus</i> das personagens de O Som ao Redor	18
2.1.1 A nova classe média/trabalhadora de O Som ao Redor.....	19
2.1.2 A classe média de O Som ao Redor.....	20
2.1.3 A classe popular de O Som ao Redor	22
2.2 O Choque entre classes	24
2.2.1 Clodoaldo e os Oliveira	25
2.2.2 Bia e a diarista.....	26
2.2.3 Adailton e o Audi A3	28
Considerações Finais	30
Referências Bibliográficas.....	32

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

Introdução

Na cinematografia brasileira recente, o longa-metragem *O Som ao Redor*, filme de estreia na ficção de Kléber Mendonça Filho dirigido em Recife/PE, despertou especial interesse na crítica especializada. O contexto de realização é semelhante a outras produções realizadas no estado de Pernambuco, como *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2012) ou o documentário *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 Brasil¹, uma contagem relativamente modesta que exclui a produção do grupo dos 5% de filmes com exibição em salas de cinema no País que atingiram mais de um milhão de espectadores e que detém cerca de 70% do público, conforme a investigação de João 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 milhões² e consagrado maior bilheteria da história do cinema nacional.

Embora de uma trajetória modesta nas salas de cinema, *O Som ao Redor* foi tema de várias resenhas positivas e esteve presente em uma série de festivais. A obra esteve na lista para representar o Brasil na categoria de melhor filme estrangeiro no Oscar 2013 e também foi incluída na lista dos dez melhores do ano do jornal *The New York Times* pelo crítico Anthony Oliver Scott. Caetano Veloso, em sua coluna semanal no jornal O Globo³, afirmou que "O Som ao redor é um dos melhores filmes brasileiros de sempre. É um dos melhores filmes feitos recentemente no mundo". Em sua trajetória por festivais, o filme reuniu prêmios como o de crítica, júri popular e melhor desenho de som do Festival de Gramado (2012),

¹ Dados sobre a bilheteria de *O Som ao Redor* pelo *GI* em: < <http://goo.gl/M8RkoZ> > Acesso em 21/11/13.

² 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 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.

³ Matéria completa publicada no site do jornal dia 27/1/13. Disponível em: < <http://goo.gl/VnOa6p> > Acesso em 9/11/13.

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 prêmios internacionais, dois deles concedidos pela *International Federation of Film Critics* em Roterdã, na Holanda, e Copenhague, na Dinamarca.

Kléber Mendonça possui em sua bagagem 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. Já escreveu para o jornal O Globo, a revista *Cinética* e o *Jornal do Commercio*⁴, este último um apoiador do *CinemaScópio*, site de crítica cinematográfica gerido por Kléber Mendonça. Enquanto escrevia o roteiro de *O Som ao Redor*⁵, o diretor lançava *Crítico* (2009), um longa-metragem documental.

Recife Frio (2009), falso documentário que narra um resfriamento súbito do Recife, é, segundo a descrição do canal oficial do diretor no *Youtube*, "o curta metragem brasileiro mais premiado desde *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado". Também é notável o filme *Eletrodoméstica* (2005), que narra a vida de uma dona de casa na década de 1990, com uma série de situações mais tarde revisitadas na personagem de Bia (Maeve Jinkings) em *O Som ao Redor*. Essas três ficções de Kléber Mendonça comungam em versar sobre o espaço urbano recifense e o comportamento humano em relação ao lugar em que habita. Por esse motivo, talvez, o diretor tenha gravado o filme em questão no Setúbal, bairro em que morava no Recife, usando às vezes a própria casa como locação.

O filme 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*

⁴ "O maior e melhor jornal de Pernambuco" segundo o próprio slogan; jornal de maior circulação em PE segundo senso da Associação Nacional de Jornais nos anos de 2010, 11 e 12 disponível em: < <http://goo.gl/N2q9X> > Acesso em 21/11/13.

⁵ O roteiro do filme teve o primeiro tratamento finalizado em 2008 e foi apoiado pelo Funcultura do Estado de Pernambuco, assim como por um edital do MinC para projetos de pequeno orçamento patrocinado pela Petrobrás no ano de 2009, conforme Kléber Mendonça revela em entrevista para Leonardo Sette na revista *Cinética*. O roteiro também foi premiado pelo Fundo Hubert Bals, do Festival de Roterdã, onde o filme fez a sua estreia mundial. A referência da entrevista da revista *Cinética* está disponível em < <http://goo.gl/8OMGx> > Acesso em 29/10/2013.

⁶ dados sobre o orçamento de *O Som ao Redor* em < <http://goo.gl/OUIuKn> > ou < <http://goo.gl/coicd> > Acesso em 21/11/13. De acordo com artigo de Beariz Braga Araújo no *Jornal do Commercio* o filme foi "feito com menos de R\$1,8 milhão", disponível em < <http://goo.gl/Q2NLWg> >, acesso em 29/1/14.

⁷ Referência retirada do edital 01 de 21 de dezembro de 2011, disponível no link < <http://goo.gl/ijXC0X> > Acesso em 23/11/13. Segue citação: 2.1. Para fins deste Edital, entende-se que: a) obra audiovisual

(*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), identificado com a temática espírita, custou, segundo o crítico Inácio Araújo¹⁰ "Ao que se diz, R\$ 20 milhões. Seria o filme mais caro jamais feito no Brasil". Nota-se pela comparação que *O Som ao Redor* custou muito menos que os maiores lançamentos do mercado nacional, ou que filmes de semelhante repercussão entre a crítica especializada em plano internacional.

Nas palavras do crítico Roger Lerina¹¹ "com *O som ao Redor* Kléber Mendonça Filho dá continuidade à onda que colocou os filmes de Pernambuco na linha de frente do cinema autoral brasileiro". A obra contém cenas na Zona da Mata de Pernambuco, mas quase todas as demais se passam na praia da Boa Viagem, onde Kléber Mendonça morava com Emile Lescaux, sua esposa e produtora do filme. Emile é francesa e vive no Brasil há cerca de uma década. Sua condição de estrangeira foi relevante para a construção da obra, segundo entrevista do diretor ao *The New York Times*:¹²

Estar com ela no dia-a-dia é realmente interessante, porque ela tem reações não brasileiras para alguns aspectos da vida brasileira, o que me faz estalar os meus dedos e dizer "isso é interessante, isso é forte, isso merece ser examinado".

É notável que o espaço urbano, sua transformação através dos tempos e o

cinematográfica de ficção, de baixo orçamento – Obra audiovisual com duração de até 70 (setenta) minutos, cuja destinação e exibição seja prioritária e inicialmente voltada ao mercado de salas de exibição, cujo custo de produção até a primeira cópia não ultrapasse o valor de até R\$ 1.800.000,00 (um milhão, oitocentos mil reais)

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/Y1S3r1> > Acesso em 20/11/13.

¹⁰ Blog Cinema de Boca em Boca, no portal Uol. Inácio Araujo 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.

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

¹² Entrevista de Kléber Mendonça para Larry Rother pelo *The New York Times* publicada em 17/8/12 no link: < <http://goo.gl/FIFPKn> > página 2, acesso em 10/11/13. Uma versão do mesmo artigo foi publicada na página AR10 da edição de Nova Iorque do dia 19/8/12 com o título "In Brazil, a Noisy, Tense Prosperity". Citação transcrita em tradução livre do autor. Texto original: "...being with her in ordinary life is really interesting, because she has non-Brazilian reactions to some aspects of Brazilian life, and that make me snap my fingers and say 'This is interesting, it's something strong and worth examining'".

comportamento humano em sociedade são assuntos do interesse de Kléber Mendonça a partir de seus filmes.¹³ *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 a obra, parafrazeando o próprio diretor em entrevista à blogueira Gabriela Alcantara¹⁴. "Na verdade, tudo se resume a uma ideia de que má arquitetura e espaços públicos ou privados hostis, fotografam muito bem". Dessa perspectiva *O Som ao Redor* parece um amadurecimento de ideias antes já estudadas pelo diretor ao longo de seu trabalho. Ele afirma, na mesma entrevista, sobre a fealdade arquitetônica e urbana:

É feita, construída, para atender a uma outra coisa que não exatamente o elemento humano. Ou para tentar dominar o pior que o elemento humano tem para oferecer, digamos: violência, invasão, desrespeito à propriedade privada. Então tudo isso, para mim, fotografa muito bem, porque há tensão, conflito.

Situações de tensão marcam algumas das obras da carreira de Kléber Mendonça, como *A Menina do Algodão* (2003), adaptação de uma lenda urbana que se passa em uma escola, ou *Vinil Verde* (2004), adaptação de um conto russo que se passa em um apartamento. Podemos observar que os dois curtas-metragens, apesar da simplicidade, ajudam a compreender aspectos do gênero *thriller* que o diretor desenvolve em *O Som ao Redor*.

A temática de seu novo filme, entretanto, escapa desses ambientes internos para falar da cidade e das pessoas de uma forma mais coletiva. Segundo o crítico Luis Zanin Oricchio, 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"¹⁵. Nesse mesmo sentido, Roger Lerina, na já citada matéria para o jornal Zero Hora, afirma que *O Som ao Redor* é "uma espécie de *Cachè* (Michael Haneke, 2005) nos trópicos". Zanin também faz menção ao sistema coronelista que marca a história de pernambucano, e uma ideia de choque entre o "velho" e o "novo", questões que maior parte da crítica diz ver impressa em *O Som ao Redor*.

¹³ O diretor em entrevista para a revista Cinética (SETTE, online, 2011) cita como "grande e real influência" à construção de *O Som ao Redor* o livro *Defensible Space: Crime Prevention Through Urban Design* (NEWMAN, Oscar. 1972), em tradução livre do autor: "Espaço defensivo: prevenção de crimes através do *design* urbano". Kléber Mendonça o define como "um urbanista e arquiteto sobre mudanças no estilo de vida das cidades americanas fim dos anos 60 e a ideia de espaço privado e público". Entrevista disponível em < <http://goo.gl/8OMGx> >. Acesso em 29/10/2013.

¹⁴ 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.

¹⁵ 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.

O diretor, na já citada 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.¹⁶ O crítico Jean-Claude Bernardet, que, segundo artigo da crítica de cinema Ivonete Pinto na revista *Teorema n°21*, 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 Villaça¹⁷ em seu *website* Cinema em Cena “*O Som ao Redor* se revela não um estudo de personagens, mas um autêntico estudo de *classe*.” No entanto, na observação das críticas e artigos produzidos na órbita do filme, notamos que muitas publicações colocam o coronelismo na sociedade recifense moderna como base de suas análises, assim como o já citado choque entre o antigo e o novo. Em alguns casos, o olhar é mais sobre a sociedade retratada por esse espectro do que a partir do retrato das classes sociais feito na obra.

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 período moderno¹⁸, 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. Portanto, neste trabalho iremos estudar a representação das classes sociais nacionais no cinema brasileiro contemporâneo através de *O Som ao Redor*. A escolha se deve não apenas à notabilidade do mesmo dentre a safra atual de filmes nacionais, mas também à sua temática relacionada às classes, tal como descreve a sinopse¹⁹:

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

¹⁶ 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”.

¹⁷ 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.

¹⁸ 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).

¹⁹ Transcrita do site oficial do filme. Disponível em < <http://goo.gl/wHFVg6> >. Acesso em 10/1/14.

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.

Entendemos que o pertencimento a determinada classe social diz respeito não apenas ao capital econômico, mas também ao capital cultural, este atrelado à noção de *habitus* presente na obra de Pierre Bourdieu. Segundo Loïc Wacquant (2005, online p. 2) a noção de *habitus* refere-se a “capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados”²⁰. Em outras palavras, o *habitus* pode ser percebido a partir da categoria “gosto” desenvolvida por longo da obra de Bourdieu, especialmente no livro *A Distinção* (2007).

O autor distingue os níveis culturais, ou gostos, em três: o gosto legítimo, o gosto médio e o gosto popular (BOURDIEU, 2007, p.14). Tal diferença é importante na distinção do *habitus*. Segundo explica Canclini:

Os três sistemas coexistem dentro da mesma sociedade capitalista, porque esta organiza a distribuição (desigual) de todos os bens materiais simbólicos. Tal unidade ou convergência se manifesta no fato, entre outros, de que os mesmos bens são, em muitos casos, consumidos por distintas classes sociais. Então, a diferença se estabelece, mais do que nos bens de que cada classe se apropria, no modo de usá-los (GARCÍA CANCLINI, 2005, p.78).

O sociólogo Jessé de Souza também faz uso da noção de *habitus* de Bourdieu em seu livro *Os Batalhadores Brasileiros: nova classe trabalhadora ou nova classe média?* (2011), onde continua um estudo começado em *A Ralé Brasileira: quem é e como vive* (2009). Jessé pretende “estudar as classes sociais mais importantes do Brasil contemporâneo de maneira não economicista e quantitativa”²¹ e transpõe os três níveis culturais do autor francês para a realidade brasileira chamando-os: ricos, batalhadores e ralé. A presente proposta de estudos leva em conta a proposição de Jessé Souza em *Os Batalhadores Brasileiros* de que o Brasil experimenta o surgimento de uma “nova classe trabalhadora”, ao invés de uma “nova classe média”, como enunciado em diversos artigos e periódicos, inclusive pelo próprio governo brasileiro²².

²⁰ Artigo “Esclarecer o Habitus” de Loïc Wacquant traduzido por José Madureira Pinto e Virgílio Borges Pereira disponível em < <http://goo.gl/KS3ZrW> > acesso em 20/11/13.

²¹ Segundo entrevista concedida à Uirá Machado, pela *Folha de São Paulo*, publicada em 13/12/11. Disponível em: < <http://goo.gl/gbH6O> >. Acesso em 22/11/13.

²² Exemplo de uso do termo “nova classe média” em publicação do Governo Federal. Post do dia 30/05/12. Disponível em: < <http://goo.gl/hYGne5> > Acesso em 23/11/13.

O trabalho se desenvolverá em: Revisão Teórica, Análise e Considerações Finais. Na Revisão Teórica analisaremos alguns autores e conceitos que auxiliem na compreensão do filme em uma perspectiva conveniente para o estudo da representação de classes. Tentaremos compreender os conceitos *classe*, *gosto* e *habitus* segundo Pierre Bourdieu e posteriormente segundo Jessé de Souza, próximo ao contexto brasileiro. Faremos uma breve revisão da representação de classes no cinema brasileiro, usando o livro *Cineastas e Imagens do Povo* de Jean-Claude Bernardet.

O capítulo de Análise se dará por meio de cenas e sequências do filme, escolhidos de forma a explicitar o comportamento de diversas personagens em relação à classe social que representam. O foco de interesse da pesquisa parte do questionamento sobre as estratégias estéticas e de linguagem que representam as classes a partir de *O Som ao Redor*. Estudaremos mais particularmente a relação dos personagens com os objetos de cena, como televisores, automóveis, móveis e eletrodomésticos. Esta opção ocorre por conta da noção de *habitus* estudar as relações de classe menos pela produção de bens e mais notando “a construção das diferenças socioculturais no consumo” (GARCIA CANCLINI, 2005, p.70), ou seja, na maneira de usar os bens.

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 contemporâneo e em *O Som ao Redor*. Como o filme ajuda a compreender o cinema brasileiro na conjuntura atual. Buscaremos responder como o conceito de “nova classe trabalhadora” elaborado por Jessé de Souza (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 crescimento econômico dos últimos 18 anos e suas consequências como principal tema (MENDONÇA; ROHTER, 2012, online)²³.

1. Revisão Teórica

Nesta parte da pesquisa propomos revisar algumas noções que se colocam como centrais para o desenvolvimento do trabalho, iniciando com a abordagem do *habitus* conforme sua origem em Pierre Bourdieu, aliada às noções de *gosto* e *classe social*, e o desdobramento destes conceitos a partir do panorama brasileiro com a contribuição do sociólogo Jessé de

²³ 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.

Souza. Finalmente, o recorte em um momento de tematização da classe no documentário moderno brasileiro, em parte distinto do momento contemporâneo.

1.1 Classe Social, *habitus* e gosto

Diferente da visão marxista tradicional da diferença de classes, que define a posição do sujeito segundo o seu lugar na produção, e também diferente da visão liberal que define classe segundo a renda (SOUZA 2012, p.22), Pierre Bourdieu propõe o que chama de uma visão “não-economicista” das diferenças. Como coloca García Canclini:

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. (GARCÍA CANCLINI 2005, p.70)

Ou seja, a classe social não pode ser determinada apenas pela propriedade, seja ela intelectual ou capital, ou pela renda²⁴, e tampouco por uma soma de propriedades, como a origem social e a instrução, “mas pela estrutura de relações entre todas as propriedades pertinentes” (BOURDIEU *apud* GARCÍA CANCLINI, 2005, p.74). Tal olhar serve para observar a questão da classe social de uma forma amplificada em relação à produção: o foco é “na construção de diferenças socioculturais no consumo” (GARCÍA CANCLINI 2007, p.70).

Em *A Distinção* Bourdieu caracteriza em três os *gostos*, ou níveis culturais. Os *gostos* são definidos pela *classe* e representam diferentes esquemas de *habitus*. Jessé de Souza uma vez os traduz dessa forma:

o *gosto* não é apenas uma dimensão estética, mas, antes de tudo, uma dimensão moral, uma vez que 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 (SOUZA, 2012, p.49).

Segundo Bourdieu o gosto legítimo, equivalente à burguesia, produz obras de arte e é marcado por ideologias de um “aristocracismo esteticista”. O gosto médio é representante das classes médias, produtor de bens e mensagens de consumo de massa e marcado por

²⁴ “Um professor universitário, em início de carreira, que ganha seis mil reais terá, com toda a probabilidade, uma condução de vida, hábitos de comportamento e de consumo, formas de lazer e percepção de mundo em todas as dimensões muito diferentes de um trabalhador qualificado de uma fábrica de automóveis que também ganha seis mil reais. Associar essas duas pessoas como sendo de uma mesma classe não tem qualquer sentido e é absurdo.” (SOUZA, 2012, p.363)

“ascetismo e pretensão”. Por último o gosto popular, representante das classes populares, produtor de bens e mensagens de consumo de massas e marcado pela ideologia político-estética do “pragmatismo funcional” (GARCIA 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, mulheres bonitas, homens poderosos, amigos influentes” (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. Segundo a sinopse²⁵ “o diretor obteve acesso aos moradores das coberturas através de um curioso livro que mapeia a elite e pessoas influentes da sociedade brasileira”.

Em sua análise de Bourdieu, García Canclini afirma que a estética dos setores médios constitui-se, dentre outros, pela indústria cultural “o sistema da grande produção de massas” (GARCIA CANCLINI 2005, p.81) e que esse gosto está constituído das “obras menores das artes maiores” e pelas “obras maiores das artes menores” (GARCIA CANCLINI 2005, p.82). É importante lembrar que, diferente da França de Bourdieu, onde a base da sociedade é a classe média, segundo Jessé de Souza (2012) no Brasil ela representa uma minoria relativamente privilegiada, enquanto a maioria das pessoas faz parte da classe popular. O autor diz que “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).

Bourdieu identifica como integrante do gosto médio o hábito pela fotografia, “que está numa posição intermediária entre as artes legítimas e as populares” (GARCIA CANCLINI 2005, p.82), já que esta prática exige certo capital financeiro e soleniza momentos de consumo ou o próprio cotidiano. No mesmo sentido dessa análise, Guilherme da Rosa afirma sobre *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009): “O turismo fotografado, registrado, precisamente, faz parte da origem desta estrutura do *gosto* observada por Bourdieu que tem um indicativo simbólico de distinção dos setores médios das classes populares” (ROSA, 2013 p.3). *Pacific*,

²⁵ Disponível no site do diretor em < <http://goo.gl/HSDCt7> > Acesso em 23/12/13.

documentário recifense montado a partir de 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 brasileira no contexto enunciado.

Existe um sistema bem codificado de normas que estabelecem quais objetos são considerados fotografáveis, as ocasiões e os lugares em que devem ser retratados, a composição das imagens. Estas regras, muitas vezes inconscientes para o fotógrafo e o espectador, denunciam as estruturas ideológicas do gosto. (GARCIA CANCLINI, 2005, p.83)

O gosto popular, em contraponto à “arte pela arte” às vezes característica dos setores dominantes, resume-se ao necessário. Não apenas devido à distribuição desigual de bens materiais na sociedade 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” (GARCIA CANCLINI, 2005, p.85). Enquanto Bourdieu diz que as classes superiores constituem a maior parte do público dos museus, o centro comercial seria “a galeria de arte do pobre” (BOURDIEU *apud* GARCIA CANCLINI 2005, p.82). Enquanto as classes superiores estão ligadas a apreciação das formas, as classes populares se definem pelo prático ou pelo necessário²⁶.

Os três gostos estão relacionadas com a noção de *habitus*, a qual funciona como uma espécie de “segunda natureza” dos sujeitos, que opera a partir do simbólico. Segundo Loïc Wacquant (2005, p. 66 e 67) o *habitus* é uma aptidão social (ou seja, não natural) que, por esta razão, é variável através do tempo, do lugar e sobretudo das distribuições de poder. Durável, mas não estático. Bourdieu sobre o *habitus*:

É aquilo que confere às práticas sua relativa autonomia no que diz respeito às determinações externas do presente imediato. Esta autonomia é a do passado, ordenado e atuante que, funcionando como capital acumulado, produz história na base da história e, assim, assegura que a permanência no interior da mudança faça do agente individual um mundo no interior do mundo. (BOURDIEU *apud* WACQUANT, 2005, p.67)

1.2 Classe social no contexto brasileiro

²⁶ Um filme onde podem também estar presentes questões relacionadas ao *habitus* da classe popular é *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010), documentário que retrata um grupo de pessoas nessa periferia do Recife.

Jessé de Souza, em *Os batalhadores brasileiros* (2012) e *A ralé brasileira* (2009) estuda as classes populares no Brasil, equivalentes ao gosto popular na teoria de Bourdieu, as quais afirma representarem 2/3 da população brasileira (SOUZA, 2012, p.360). Nessas duas publicações o autor mineiro divide em dois os setores das classes populares nacionais: os batalhadores e a ralé. O primeiro representa um grupo mais bem estruturado, com certo acesso a capitais culturais, materiais, familiares e etc. O segundo representa uma classe “desprovida (...) das precondições sociais, morais e culturais que permitem essa apropriação” e portanto desprovida também desses capitais. Tal grupo de indivíduos, a ralé, que o autor identifica como vítimas de “abandono social e político”, ou socialmente compreendidas como “um conjunto de indivíduos carentes ou perigosos” (SOUZA, 2012 p.25), muitas vezes não possui um *habitus* definido ou não representa exatamente um dos tipos de *gosto* conforme explanou Bourdieu a partir de seu território, ficando assim relegada a um *habitus* precário.

O grupo que o autor denomina como batalhadores representa “uma versão modificada da classe trabalhadora” na qual nem todos estão ligados a um método fordista de produção e emprego²⁷, embora esse ainda exista na sociedade. Essa classe trabalhadora em “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).

Para diferenciar o *habitus* identificado por Bourdieu do *habitus* encontrado na sociedade brasileira Souza propõe, além da noção de *habitus* precário explicada acima, a diferenciação entre *habitus* primário e *habitus* secundário. O *habitus* primário identifica o conjunto encontrado por Bourdieu nos estudos que realizou na França, e se diferencia do secundário porque este é próprio do contexto da sociedade brasileira e se refere à parcela da

²⁷ O pesquisador Jessé Souza observa em seu trabalho: “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”, conceituado por Boltansky e Chiapello, são chamados a assumir responsabilidades de gestão em seus negócios, além de não possuírem muitos benefícios oferecidos aos trabalhadores do fordismo clássico.

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.

As discussões da Secretaria de Assuntos Especiais (SAE)²⁸ 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.

1.3 A representação da classe no cinema brasileiro moderno

Nas décadas de 1960 e 1970, dentro do fenômeno do Cinema Novo, Thomaz Farkas, húngaro naturalizado brasileiro, produziu uma série de documentários que ficou conhecida como Caravana Farkas. Esses filmes tinham como assunto o povo brasileiro, especialmente as classes populares, num contexto bastante emblemático da história política nacional, onde a classe não representava ainda uma temática do cinema²⁹. A Caravana Farkas cumpre esse papel com uma série de curtas-metragens com discurso socialmente engajado e realizados independentemente da iniciativa privada e pública, a exemplo de *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), filme que retrata a imigração de nordestinos para a cidade de São Paulo e seu emprego na indústria ou construção civil, ou então *Subterrâneos do Futebol* (Maurice Capovilla, 1965), que narra sobre as privações que os jovens dos subúrbios brasileiros vivem em busca de seu sonho de se tornarem jogadores de futebol, assim como as impressões da própria profissão por alguns jogadores profissionais, dentre os quais Pelé.

Em sua busca por usar a classe trabalhadora como tema e dar voz à mesma, Thomaz Farkas deparava-se também com um problema de linguagem. Como colocou o crítico cinematográfico Jean-Claude Bernardet em seu estudo *Cineastas e Imagens do Povo*:

Para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes. As imagens cinematográficas do povo não podem ser

²⁸ Disponível em < <http://goo.gl/RaD1dJ> >. Acesso em 21/01/2014.

²⁹ É possível identificar em momentos anteriores ou contemporâneos a esse período filmes que trabalham conflitos de classe ou tematizam as classes criticamente, como exemplo de *O Vendedor de Linguíça* (Amácio Mazzaropi, 1961). Os filmes cômicos desse diretor faziam grandes bilheterias e eram construídos para promover um sentido de identificação nas classes dominadas. Diferente dos financiados por Farkas que veremos nessa sessão, os quais tiveram a distribuição complicada pelo governo da época e não alcançaram ampla visibilidade pelos grupos retratados.

consideradas como a sua expressão, e sim como a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. (BERNARDET, 1985, p.6)

Ou seja, para o autor, como seria possível imprimir a impressão do povo nesses filmes se os realizadores não pertenciam às classes retratadas? Os filmes da Caravana Farkas eram dotados de locuções em *voz off*, que sugeriam ao espectador o sentido das imagens, ou transmitiam dados que não poderiam ser filmados. A exemplo de *Viramundo*, embora houvesse eventuais entrevistas com indivíduos das classes populares, não era possível para os realizadores conceder completa autonomia a tais falas, dado que os atores sociais estavam sempre em diálogo com um entrevistador ou contextualizados por uma narração. Não pertenciam aos indivíduos entrevistados os meios de produção do filme, bem como a escolha da trilha sonora que cantava sobre a sua vida. Nessa lógica, Bernardet (1985) mostra que a interpretação da participação dos sujeitos das classes populares fica submetida ao discurso e montagem elaborados por um grupo de cineastas e cientistas sociais vindos da classe média.

Em sua análise de *Viramundo*, Jean-Claude Bernardet identifica um tom sociológico na narração, já anunciado em uma das placas de créditos iniciais do filme. O diretor transmite informações que os sujeitos sociais desconhecem sobre si mesmos e representa uma verdade sobre eles que lhes é alheia.

A postura sociológica justifica a exterioridade do locutor em relação à experiência. Justifica, e mais: torna necessária essa exterioridade, já que quem vivencia a experiência só consegue falar de sua superfície. Os migrantes, de que os entrevistados são a amostragem, são o objeto da fala do locutor, que se constitui em sujeito detentor do saber. Sua participação na experiência seria a própria negação de seu saber, já que dentro da experiência só se obtém dados individuais, parciais, fragmentados. (BERNARDET, 1985, p.14)

Tal relação é fruto do momento que vivia a linguagem cinematográfica na época, como coloca Guilherme da Rosa no sentido de uma ciência “dura” que permeava o documentário e envolvia o diretor/realizador sob o estigma da autoridade (2013b, p.6).

O filme objeto de estudo desse artigo nasceu quase 50 anos após *Viramundo* e essa fase do documentário brasileiro. Não independente do legado deixado por esses filmes, Kléber Mendonça Filho faz em sua ficção um retrato das classes que povoam o Brasil de sua época, em seu próprio bairro. Também não diferente dos cineastas da Caravana Farkas, o diretor de *O Som ao Redor* vem da classe média, o que de alguma forma caracteriza o seu olhar. Seu filme, entretanto, diferencia-se dos documentários produzidos naquela época em forma e conteúdo. Conforme declaração sua em entrevista para o *NY Times*:

99 por cento dos cineastas brasileiros são de classe média ou classe média alta ou burgueses, como eu sou, embora a maioria deles esteja fazendo filme sobre pessoas que não conhecem tanto assim e sobre assuntos que não dominam. Precisamos de mais filmes que não se situem em favelas ou interiores e não sejam sobre alguém realmente pobre vivendo embaixo de uma ponte. Talvez então possamos falar de uma nova estética brasileira. (MENDONÇA *apud* ROHTER 2012, p.2)³⁰

Na mesma matéria dessa entrevista, o diretor diz que “chegou o tempo para uma nova abordagem, que traga as preocupações de um país que se tornou predominantemente classe média”³¹. Tais declarações distanciam *O Som ao Redor* do que pretendia o documentário moderno brasileiro em filmes que muitas vezes adentravam zonas de grande pobreza para fazer seus retratos e ligados à “estética da fome” anunciada por Glauber Rocha. Kléber Mendonça Filho, por sua vez, retrata um bairro de classe média bastante próximo a sua vida enquanto sujeito, usando como alterego João (Gustavo Jahn), herdeiro da mais rica família apresentada.

Jean-Claude Bernardet, em *Cineastas e Imagens do Povo* analisa a diferença de filmes como *Viramundo* ou *Subterrâneos do Futebol* dos que lhes seguem, identificando principalmente três fatores:

No nível da linguagem, o que assinala a ruptura entre o “modelo sociológico” e as diversas tendências posteriores? Acredito que três elementos principais: deixar de acreditar no cinema documentário como reprodução do real, tomá-lo como discurso e exarcebá-lo enquanto tal; quebrar o fluxo da montagem audiovisual e desenvolver uma linguagem baseada no fragmento e justaposição; opor-se à univocidade e trabalhar sobre a ambigüidade. Estas transformações destruíram o saber unívoco centralizado e impediram que o tomássemos pelo real. Permitiam que o pluricentrismo se expressasse. Derrubaram o pedestal do documentarista. (BERNARDET, 1985, p.189)³²

É possível notar que *O Som ao Redor*, embora não pertença ao documentário, de fato diferencia-se dos filmes citados nos “três elementos” enumerados pelo autor. Sua linguagem não-documental trabalha com acontecimentos da vida das personagens, muitas vezes em

³⁰ Tradução livre do autor. Trecho original: 99 percent of Brazilian filmmakers are middle class or upper middle class or bourgeois, as I am, yet most of the time they're making films about people they don't know that much about and subjects they haven't mastered. We need more films that don't take place in a favela or the backlands and aren't about some guy who is really poor and living beneath a bridge. Maybe then we can talk about a new Brazilian aesthetic.

³¹ Tradução livre do autor. Trecho original estendido: “Mr. Mendonça said he greatly admired Cinema Novo films. But he said the time had arrived for a different approach, one that addresses the concerns of a country that has become predominantly middle class.” É interessante notar que Jessé de Souza discorda dessa colocação de Kléber Mendonça quando diz que “no Brasil as classes populares perfazem mais de 2/3 da população total” (2012, p.360).

³² Um filme que Bernardet considera emblemático é *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), ao qual se refere como um “divisor de águas” (BERNARDET, 1985, p.6) na edição mais recente de *Cineastas e Imagens do Povo*, rompendo com a descrição do “modelo sociológico” conforme acima citada.

fragmentos, e seus sentidos se produzem em ações cotidianas, diferente de *Viramundo*, dotado de um tom mais épico e recortado por uma narração que representa um saber “científico/sociológico” e portanto “real”, quebrando as possíveis ambiguidades interpretativas.

2. As classes sociais em O Som ao Redor

Neste momento iniciaremos a análise, que observará as representações das classes sociais presentes em O Som ao Redor. Primeiro, buscaremos mapear o *habitus* das personagens representado na narrativa. Após, a atenção será na observação de cenas onde seja flagrante um conflito entre as classes quando observadas por meio do *habitus*. A primeira parte, portanto, será complementar à segunda, na medida em que permite mapear as diferentes representações dos grupos no filme.

2.1 O *habitus* das personagens de O Som ao Redor

Em uma primeira observação dos personagens do filme, à guisa do que propõe Jessé Souza sobre a impossibilidade do *habitus* primário no contexto brasileiro, observamos no universo de O Som ao Redor três grupos sociais que podem ser genericamente descritos a partir da classe.

O primeiro a ser analisado é formado pelo que Jessé Souza denomina como “batalhadores brasileiros”: 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 deles é constituído por um grupo dominante, mas, no contexto do filme, representado com um repertório simbólico de “gosto” da classe média³³. O último grupo é formado por sujeitos que ou pertencem à “ralé brasileira” através do *habitus* precário, ou estão “ameaçados de rebaixamento” a este grupo. Sobre este último, torna-se muito complexa a identificação por conta da narrativa não fornecer detalhes sobre eles, relegados à função de “servidores” dos outros personagens.

³³ Não obstante à representação presente em O Som ao Redor, é possível observar que no Brasil o gosto dominante não exerce uma influência simbólica hegemônica como na França, contexto original da noção de *habitus*.

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

Bia (Maeve Jinkins) é uma mulher casada de cerca de 30 anos, pele parda e cabelos cacheados. É 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. Bia assume parte das tarefas da casa, embora exista uma personagem que cumpre o papel de doméstica ou diarista. Sua família, no modo de ver desta pesquisa, retrata a classe ascendente denominada por Jessé de Souza como “nova classe trabalhadora” ou insinuada por Kléber Mendonça ao jornal *New York Times* como “nova classe média”. Notamos em diversas cenas o acesso desse grupo a bens de consumo como aspirador de pó, máquina de lavar, computador, videogame, TV de plasma de 40 polegadas, carro popular, o aparelho importado de atormentar o cachorro da vizinha, dentre outros, 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 aparentemente cômoda no quadro social, tendo como base o trabalho de Souza (2010), não se pode dizer que essas personagens representem a classe média histórica brasileira. O estilo de vida de seu marido, que parece estar geralmente ausente da casa e não ser capaz de satisfazê-la/tranquilizá-la, sugere que esse personagem trabalha como autônomo, num regime superexploratório, em um quadro que Jessé de Souza propõe como definidor da parte da classe trabalhadora que teve condições de ascender socialmente nos últimos anos.

A discussão em torno da compra das tevês que acontece entre Bia e sua vizinha Betânia, assim como a agressão que ocorre entre as duas “de novo”, sugerem um modo específico de uso destes aparelhos. Nessa 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 necessário, 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 sozinho, enquanto o entregador com 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 fechados que se segue é possível notar

a atenção de Betânia ao tamanho da televisão enunciado na caixa que estava sendo entregue, seguida de uma troca de olhares entre ela e Bia, que está com a chave do carro na boca, arrumando os próprios cabelos. Betânia caminha até a outra e a ataca com puxões de cabelo e tapas, que grita “Me larga Betânia! Me larga!”. Após o corte, Bia entra em casa aflita e despenteada. Seu filho pergunta “Que cabelo é esse?” ao que ela responde “A doida da Betânia me atacou de novo”.

Nessa cena, da perspectiva da “construção das diferenças socioculturais no consumo” (GARCIA CANCLINI, 2005, p.70), é possível perceber a televisão como um símbolo de ascensão social cuja maior apropriação é disputada entre essas duas personagens. Betânia e Bia, representantes das classes emergentes brasileiras, buscam, pela posse desse aparelho, 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 desse objeto, entretanto, aponta no sentido contrário, aludindo a um *habitus* mais 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 Oliveira (Gustavo Jahn) e Dinho Oliveira (Yuri Holanda). Os Oliveira exercem um papel dominante no contexto do filme. Francisco é dono da maior parte do bairro de classe média na praia da Boa Viagem onde se passa o filme, 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 no filme um conflito entre o modo tradicional das relações de dominação com uma realidade contemporânea que ocorre no urbano.

Dinho 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, talvez uma década mais velho que Dinho, é um corretor de imóveis que trabalha para o avô. Morou sete anos na Alemanha e vive sozinho em um apartamento no bairro. No início do filme, depois do que aparenta ser uma festa, acorda com Sofia (Irma Brown), com quem vai construindo uma espécie de relação.

Em uma cena noturna pelo meio do filme, numa conversa do casal na cama, João comenta que acha o trabalho que exerce como corretor de imóveis um saco e, um pouco envergonhado, admite procrastinar uma visita ao engenho do avô, o qual sempre que possível lhe cobra essa visita. Em um momento Sofia pergunta “tu é rico então?”, ao que ele admite que sim. Ela então pede-o em casamento, em tom de brincadeira.

Numa cena logo a seguir, em que os dois finalmente visitam o engenho, o filme dá uma série de pistas de que essa visita acontece apenas em um sonho de João³⁴. Nessa seqüência há um momento em que, em um almoço na casa grande entre o casal e Francisco, o avô propõe e insiste em um casamento entre seu neto e Sofia, uma “amiga” nas palavras de João. Toda essa situação em que estão inseridas as personagens indica por parte do avô a intenção de passar adiante o modelo patriarcal da família, além de algum incômodo com as posturas do neto. “Vovô quer ver casamento”, diz. Certamente o casamento de João lhe facilitaria dar segmento à administração da herança da família, já que, como Francisco admite (em outro momento, para os seguranças no Setúbal), já não tem mandado lá essas coisas³⁵.

Após, neto e avô levam Sofia para conhecer os arredores do engenho, onde alguns elementos de surrealismo sugerem mais uma vez o caráter alegórico dessa cena: enquanto o casal passeia pelas ruínas arquitetônicas de um cinema local, uma música tensa e gritos femininos participam da trilha sonora, além de alguns planos de câmera e jogos entre os atores que vão contra a sobriedade da maioria das cenas urbanas. Logo em seguida João, Sofia e Francisco tomam um banho de cachoeira. Em um plano que mostra apenas o neto banhando-se sob o denso córrego de água, o líquido subitamente se transforma em uma cachoeira de sangue. Esses elementos, além de indicarem um sonho por parte de João, também podem representar as impressões subconscientes dessa personagem sobre o engenho, aquela região ou a família Oliveira, ou uma relação entre os três³⁶.

³⁴ A primeira pista observável é que a citada conversa noturna entre o casal e a viagem dos dois ao engenho são separados na linha do tempo apenas por uma série de outros acontecimentos noturnos e uma placa de título que introduz a 3ª parte do filme. Nesses acontecimentos noturnos intermediários acompanhamos momentos de Bia, Francisco e dos seguranças da rua, onde são notáveis ocasionais recursos de sons narrativos extra-diegéticos geradores de tensão. Sons dessa natureza também são presentes na sequência do engenho e só cessam após a mesma, o que sugere uma relação entre as mesmas e estende até o momento diurno o caráter onírico da cena noturna anterior. Os sons extra-diegéticos presentes na sequência do engenho são mencionados no decorrer do trabalho.

³⁵ O aspecto da decadência do engenho, assim como o afastamento dos Oliveira mais novos dos negócios da família e do avô Francisco são melhor esmiuçados em um artigo de Enéas de Souza “O Som e a fúria no sertão do Recife” na revista Teorema nº 21.

³⁶ A pista mais evidente de que essa cena se trata de um sonho de João é que imediatamente após o plano da cachoeira de sangue, que funciona como o clímax do sonho/cena, entra um plano em que ele acorda em seu apartamento ao lado de Sofia. O som da cachoeira só desaparece quando João abre os olhos. A seguir ele respira

É possível identificar outro conjunto de indivíduos que faz parte de uma classe média na cena da reunião de condomínio do prédio de João. A não proximidade com o seu cotidiano, entretanto, impossibilita distinguir se são oriundos de uma classe média tradicional, como os Oliveira, ou da “nova classe trabalhadora” conforme definido por Jessé de Souza. Em um debate na reunião uma jovem senhora não-nominada partidária da demissão do porteiro do prédio por justa causa, reclama que o mesmo tem entregue a sua revista *Veja* “fora do plástico”. A colocação, somada às posições dessa personagem no debate, sugerem incluí-la num grupo da classe média brasileira que partilha da “visão economicista dominante do mundo” (SOUZA, 2012, p.24)³⁷. Souza, na introdução de *Os Batalhadores Brasileiros*, faz uma análise disso que propõe como uma visão definidora da classe média, propagada e naturalizada pelos meios de comunicação dominantes, dentre os quais *Veja* é uma representante no Brasil. Tal constatação entretanto não permite deduzir o quão próxima a personagem em questão está das verdadeiras classes dominantes, uma vez que tal visão, favorável ao gosto dominante e derivada deste, é, como demonstra Souza, amplamente aceita na sociedade.

Anco Oliveira (Lula Terra) é um tio de João, que aparenta cerca de 50 anos. Presume-se que seja de classe média devido às heranças materiais e imateriais da família. No filme predominam prédios amplamente vigiados e cercados por grades e muros altos, enquanto Anco mora sozinho na única casa de muros baixos do bairro, a qual, entretanto, não dispensa uma câmera de segurança frontal. Parece um personagem nostálgico: o vemos contando ao sobrinho casos de amores passados e cuidando de seu Gurgel³⁸. Em determinado momento, enquanto atravessa a rua, olha para o lado e o que a tela mostra é uma memória sua: uma fotografia daquela mesma rua há trinta anos, onde todas as casas têm muros baixos, os carros estão estacionados ao lado do meio-fio, a calçada é bastante arborizada e o chão coberto por paralelepípedos deixa escapar uma areia fina que dá um tom amarelado à imagem.

2.1.3 A classe popular de O Som ao Redor

um pouco ofegante. A cena do engenho faz a costura entre os citados planos da noite com os posteriores planos da manhã.

³⁷ Ou também: “Na classe média a cegueira da visão redutoramente economicista do mundo é ainda mais visível” (SOUZA, 2012, p. 24).

³⁸ Gurgel Motores S.A. foi uma fabricante de carros nacional com automóveis característicos como o que aparece na cena, inaugurada em 1969 e já falida.

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. Domésticas e suas famílias, 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 no filme apenas em posições servis, senão como possíveis invasores no bairro de classe média. Nem sempre é possível distinguir se nos conceitos de Jessé de Souza essas personagens pertencem aos “batalhadores” ou à “ralé”, já que pouco se conhece de aspectos diversos de sua rotina e a câmera nunca visita a sua casa. É notável que todos os negros apresentados pelo filme se encaixam nesse grupo, assim como a maioria dos pardos.

Maria é uma senhora negra de 60 anos que toma conta de João e seu apartamento desde a época em que os seus pais moravam lá. 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. Essa família faz parte do grupo compreendido por Jessé de Souza como batalhadores. Não é possível delimitar o quão afastados estão eles da ralé estrutural da sociedade brasileira, embora seja possível presumir que não fazem parte do grupo que atingiu um poder de consumo equivalente ao das classes médias.

Em muitos planos 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”. Nesses momentos 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. Em uma sequência Sidcley dorme no sofá da sala, despido apenas dos tênis e com o corpo ligeiramente torto, correndo o risco de ser subitamente acordado pelo dono da casa. Em uma manhã uma das netas de Maria, de aparentemente seis ou sete anos, assiste sozinha a um programa infantil na televisão de plasma da sala. Em momentos seguintes, a mesma criança, sob a supervisão indiferente da avó Maria, assiste uma animação erótica, o que leva a crer, do ponto desta interpretação, que ela e seus responsáveis não estão acostumados com aqueles canais ao ponto de elencarem o adequado ou não para a criança, ou desconhecem os comandos do aparelho.

Clodoaldo (Irândhir Santos) e um grupo de auto-intitulados seguranças particulares se apresentam no bairro no início do filme oferecendo seus serviços. Após serem admitidos por Francisco e os demais moradores, passam a fazer a segurança do lugar. Ao contrário dos grandes condomínios gradeados, onde habita a classe média, a rua é lugar comum a todos. Ali

cruzam lavadores de carro, entregadores, traficantes, ladrões, seguranças, domésticas *et al*, enquanto as classes cultivadas usualmente as cruzam dentro de seus carros ou eventualmente ocupam este espaço.

Em uma noite calma de guarda na rua, Clodoaldo mostra a dois colegas um vídeo em sua câmera digital. O plano do filme mostra apenas o rosto atento dos seguranças e o lado da frente da câmera que eles seguram. É possível através da explicação de Clodoaldo e das expressões faciais dos atores entender que eles assistem alguém trabalhando de segurança e sendo 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.

É possível notar ao longo do filme uma relação de diversas personagens com equipamentos ou imagens audiovisuais, entre vendedores de mídias piratas, câmeras de segurança, tevês antigas e modernas, videogames, celulares, laptops ou através da câmera digital não profissional de Clodoaldo. O crescente poder de acesso das classes populares a bens dessa natureza, assim como a inserção de mais equipamentos e tecnologias digitais no mercado³⁹ permitem uma maior democratização da prática da fotografia por Clodoaldo, do acesso a grandes tevês de plasma por Bia, dentre outros. A fotografia, que segundo Bourdieu “soleniza o cotidiano, realça a superação da rotina” (GARCIA 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*⁴⁰. 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

Em algumas cenas do filme personagens de diferentes origens discutem ou se enfrentam, desnudando as diferenças entre os seus esquemas de *habitus*. Tendo já discorrido sobre as classes sociais do panorama nacional como representadas no filme, iremos aqui analisar algumas cenas que deflagrem a representação de conflitos entre essas classes.

³⁹ Mais baratos e variados bens, às vezes direcionados ao público amador. No caso da câmera digital de Clodoaldo, em contraponto às tecnologias analógicas de cinema outrora dominantes do mercado, que faziam ser mais caro e complicado o processo da fotografia e vídeo.

⁴⁰ 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.

2.2.1 Clodoaldo e os Oliveira

Em uma cena noturna Clodoaldo usa o orelhão da rua para ligar para a casa de Dinho. A irmã do rapaz atende e passa o telefone para ele, após uma breve discussão entre os dois que reafirma não ser um horário amigável para receber uma ligação residencial. Na chamada o segurança 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. Nesse trecho do filme é conveniente lembrar a cena em que os seguranças apresentam-se para Francisco pela primeira vez e este pede em tom de ameaça que eles não mexam com o seu neto Dinho, o que o grupo parece acatar sem resistência.

O motivo da provocação por parte de Clodoaldo passa despercebido pelo primeiro olhar sobre o filme, já que nesse momento a tensão entre o segurança e a família Oliveira ainda não é clara. Na cena final, fica em evidência que Clodoaldo e seu irmão infiltram-se no bairro do Setúbal para matar Francisco como uma forma de vingar o próprio pai, assassinado há duas décadas, aparentemente a mando de um capataz desse “por causa de uma cerca”. Assim o *plot point*⁴¹ final remete aos planos que começam o filme: uma sequência de fotos em preto em branco de uma comunidade rural, provavelmente os arredores do engenho dos Oliveira em Bonito. É possível identificar em algumas fotos o “senhor”, os aldeões e várias cercas.

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, Dinho coloca-se na frente deles, joga o cigarro no chão e se apresenta com um “boa noite” coletivo, vagamente respondido pelo grupo. Após fazer umas perguntas objetivas⁴², ainda vendo que Clodoaldo nega a realização da ligação e o fato de 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

⁴¹ *Plot point* representa um “ponto de virada” dentro da narrativa do filme, definido por Syd Field como “um incidente, ou evento, que ‘engancha’ na ação e a reverte noutra direção” (2001, p.101).

⁴² 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?”.

dedo para os seguranças que permanecem 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”. Depois de terminada a discussão⁴³ 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 possíveis integrantes do que Souza colocaria como a “ralé” brasileira e Dinho, ofendido e chamado de “ladrãozinho” por Clodoaldo, embora 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 (SOUZA, 2012, p.48).

A ideia de “acesso indisputado”, que 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, essa personagem, que se mantém afastado de uma rotina de trabalho ao mesmo tempo em que tem acesso a outros privilégios é em todos esses sentidos diferente da vida desses 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

Em uma das cenas mais ao fim do filme aparece Francisca, personagem que trabalha de faxineira na casa de Bia. Uma senhora mulata, gorda, que aparenta 50 anos, apresenta-se no trabalho vaidosa, com maquiagem nos olhos, brincos dourados e os cabelos cacheados bem arrumados e pintados. Na cena, a personagem queima o aparelho *bark free*⁴⁴ da patroa por não notar as especificações de voltagem. Francisca aparece nervosa e insegura, cheirando o aparelho e secando o próprio rosto com uma toalha. A patroa percebe e a aborda, já

⁴³ 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”.

⁴⁴ O aparelho que emite um som agudo, usado por Bia para inibir os latidos do cachorro da vizinha.

desconfiada. Francisca pergunta para “dona Bia” se ela sente um cheiro estranho. A patroa responde que sim e em seguida a faxineira 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, alegando que o mesmo é importado. No fim, conforme Bia diz mais alguns palavrões 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. É possível ver os dois filhos de Bia espiando a situação do quarto. Após o corte, Bia aparece deitada no sofá da sala sendo massageada pelos filhos, ao som de Caetano Veloso, possivelmente vindo da televisão apresentada em cenas anteriores.

É possível a partir dessa sequência analisar o modo de uso por Bia tanto da televisão quanto do *bark free*. Embora ela seja gentil com outras personagens em outras cenas, inclusive de classes sociais mais baixas, dessa vez, em função de um erro não muito raro para uma pessoa da condição social e idade de Francisca, sobre um eletrônico que não parece muito oneroso ou sofisticado, Bia mostra-se bastante irritada e humilha a outra. Tanto na análise dessa cena como na cena 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)

A partir disso 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 por meio do uso simbólico dos aparelhos como o *bark free* ou a televisão de 40 polegadas, símbolos de ascensão social ou de um estilo de vida específico, a que Bia atribui o sentido de firmarem-na nessa identidade. 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 entre si e Francisca, produzindo uma distinção discursiva o mais clara possível entre as duas.

2.2.3 Adailton e o Audi A3

Em uma cena que acontece em um dia de manhã, uma senhora de aparentemente 40 ou 50 anos está saindo do seu prédio carregando uma sacola, a própria bolsa e falando ao celular, com alguns pontos de auriculoterapia⁴⁵ na orelha esquerda. Essa personagem não é apresentada nominalmente e nem volta a aparecer no filme, mas pode-se imaginar que participe de uma classe média e está saindo para o trabalho, devido à sua apresentação vaidosa e à conversa de tom profissional em que está concentrada. Cumpre o caminho de forma mais ou menos mecânica, atenta no que fala e ouve ao celular. Conforme essa personagem 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 essa senhora avança no espaço Adailton a enxerga e 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, 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, que simboliza que faça silêncio. Adailton responde com um “oxe” e um olhar bastante ofendido, que nem é vislumbrado pela outra personagem, a qual segue caminhando em direção ao seu Audi A3 e falando no celular. Enquanto o outro guardador de carros coloca a bagagem da senhora dentro do carro Adailton assiste à cena em silêncio com as mãos nos bolsos. Em um determinado momento a mulher vira de costas para a ação, bastante compenetrada nas ordens que transmite pelo aparelho, quando Adailton pega uma chave e discretamente arranha a traseira do carro dela da esquerda à direita.

Essa senhora, ao longo da cena, apresenta uma série de objetos que fazem parte de seu universo particular. Entre a bolsa e sacola que carrega, seu celular, as roupas e jóias que veste, o modelo e cor de carro que possui ou até o seu visível processo de auriculoterapia dão um desenho de sua identidade pessoal e pertencimento de classe social. Como coloca Woodward

⁴⁵ Técnica que usa (geralmente) sementes grudadas à orelha por um adesivo por alguns dias para tratar algum mal, mais popularmente sobrepeso ou tabagismo.

“a identidade é marcada por meio de símbolos” (2000, p.9) e o uso simbólico, nessa perspectiva, atua como definidor de classes e diferenças. Adailton, enquanto membro do grupo que Souza (2009) define como “ralé” na sociedade brasileira, não tem ampla liberdade de escolha sobre os bens materiais que exhibirá em seu entorno, seja pela falta de recursos materiais que dão acesso aos mesmos, seja pela falta de capitais imateriais que impede tanto uma escolha clara sobre esses bens quanto a sua inserção pessoal em algum dos *gostos* conforme definidos por Bourdieu.

Essa distinção, além de indicada por um conjunto de objetos e bens materiais, também é sublinhada pelo *habitus*, no sentido de um conjunto de “disposições internalizadas”. A forma de falar, caminhar e investir o próprio tempo, assim como o papel que assumem nos processos de comunicação em que se envolvem são diferenças flagrantes entre Adailton e a referida senhora. Ela é vista dando ordens ao celular e ignorando um dos guardadores de carro, enquanto aceita os serviços do outro sem sequer dirigir-lhe a palavra. Já Adailton, 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 pela personagem.

Pode-se concluir, a partir das três cenas analisadas nessa sessão de “choque entre classes” que os indivíduos das classes mais próximas ao *habitus* precário evitam um choque direto com as personagens mais próximas dos gostos dominantes, talvez por essa diferença na classificação do *habitus*, talvez pela dependência econômica, talvez pela relação de pertencimento ao bairro em que a situação se desenvolve. Francisca quando repreendida por Bia limita-se a pedir que a patroa não fale assim com ela. Adailton e Clodoaldo quando ofendidos dão uma resposta velada: o primeiro com um risco na traseira do carro, o segundo com o assassinato de Francisco na cena final.

Nesse sentido, pode-se dizer que o lavador de carros, sentindo-se injustamente ofendido pela senhora quando interpretado como um “pedinte” e desvalorizado enquanto “trabalhador”, decide macular um dos principais símbolos presentes que faz distinção entre os dois. Usando os conceitos de Woodward, após ter a diferença reafirmada por ela no sentido “social”, Adailton responde atacando um objeto que corrobora essa distinção no sentido “simbólico”. Sobre esse processo de dominação simbólica, Bourdieu coloca:

Quando os dominados nas relações de forças simbólicas entram na luta em estado isolado, como é o caso nas interações da vida cotidiana, 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. (2006, p. 124)

É importante notar que a sequência descrita entre Adailton e o Audi se dá antes da apresentação do grupo de seguranças no bairro, que, além de dotados de mais capitais materiais e imateriais que os guardadores de carro, vestem uniformes e carregam armas, sendo também alvo de mais respeito aparente por parte dos moradores. O filme não dá recursos para concluir como se desenrolaria a mesma ação nesse novo panorama.

Considerações Finais

É possível pensar criticamente o cinema brasileiro contemporâneo a partir da problematização e da forma de representação das diversas 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.

Ivonete 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), assim como dos filmes do período moderno do documentário brasileiro, *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 em um 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.

Vimos na análise da produção da Caravana Farkas, assim como demonstrado por Jean-Claude Bernardet (1985), que os discursos produzidos pelas classes médias a respeito das classes populares têm uma limitação inerente devido a essa “terceirização” do retrato social, a qual toca também a obra de Kléber Mendonça Filho, notando-se a sua origem social. Ao mesmo tempo, é notável a não abundância na cinematografia nacional de filmes que mostrem as classes mais próximas do gosto dominante a partir de um viés crítico. Exceções a isso

partem principalmente do cinema pernambucano, a exemplo do filme objeto de nossa análise ou de algumas produções do diretor Gabriel Mascaro citadas ao longo desse artigo. “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*⁴⁶. No sentido dessa reflexão vai a citada publicação de Ivonete Pinto, problematizando um cinema nacional contemporâneo que toque a luta de classes:

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 dessa natureza é um dado concreto, observável no desnível de bilheteria apresentado na primeira página desse trabalho e um interessante objeto de estudo nesse momento da produção cinematográfica nacional. Tal situação não passa despercebida pelo diretor, que na citada entrevista à *Folha* critica a maior distribuidora nacional dizendo que “minha tese é a seguinte: se meu vizinho lançar o vídeo do churrasco dele no esquema da *Globo Filmes*, ele fará 200 mil espectadores no primeiro final de semana”⁴⁷.

Com o presente artigo também procuramos levantar a questão da classe emergente no Brasil e sua proposta de “definição padrão” do Governo Federal enquanto 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, parte importante da análise aqui realizada, entende “classe social” não apenas pela renda ou acesso a bens de 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 das diferentes classes.

Na ciência de que *O Som ao Redor* pretende traçar um retrato de um determinado Brasil contemporâneo esquecido pelas produções cinematográficas de maior repercussão no mercado nacional, buscamos, ao longo da sequência de análises expostas nos capítulos anteriores, apanhar dentro das limitações ficcionais da narrativa dessa obra, as classes sociais que povoam o País nos dias atuais, conforme descritas e distintas pelo sociólogo Jessé de

⁴⁶ Entrevista para Fernanda Mena, publicada 17/2/13, disponível em < <http://goo.gl/5WW7EI> >, acesso em 29/1/14.

⁴⁷ O comentário faz parte de uma discussão entre o diretor e Cadu Rogrigues, executivo da distribuidora, melhor representado em artigo no site Terra, disponível em: < <http://goo.gl/pRRVKW> >. Acesso em 16/2/14.

Souza, autor que, nos trabalhos que usamos de base para a confecção deste, busca também retratar o povo brasileiro de forma diferente da predominante nas ciências sociais.

Tendo em vista a teoria elaborada por Souza e sua aplicabilidade na investigação da sociedade brasileira atual, bem como a necessidade do debate em torno do cinema 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.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo, Editora Brasiliense. 1985.

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.

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

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**. Editora Objetiva, Rio de Janeiro, 2001.

NEWMAN, Oscar. **Defensible Space: Crime Prevention Through Urban Design**. Nova Iorque: MacMillan Publishing Company, 1 de outubro de 1973.

PINTO, Ivonete. Cinema Irrelevante. **Revista Teorema**, nº21. 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.

ROSA, Guilherme da. **Pacific: imperativo da performance e montagem**. Revista Orson nº2, Pelotas, Online. 2012. Disponível em < <http://goo.gl/wv5480> > Acesso em 22/12/13.

_____. **Viramundo e a relação entre sujeito e verdade no documentário brasileiro moderno**. Revista Orson nº3, Pelotas, Online. 2012. Disponível em < <http://goo.gl/qj6HkO> > Acesso em 01/01/14.

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. Traduzido do inglês por José Madureira Pinto e Virgílio Borges Pereira; 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