

2

A distribuição de bens simbólicos

2.1. O mercado informal e a partilha do sensível

No prólogo de *A Partilha do Sensível*, Jacques Rancière comenta que o livro é uma resposta aos questionamentos de dois jovens filósofos franceses sobre uma afirmação feita no livro *O Desentendimento*, no qual ele declara que a estética e a política são mutuamente complementares a partir da relação que mantêm com a *partilha do sensível* (Rancière, 2005, p. 11). Se no *Desentendimento* Rancière trata desta questão a partir de uma discussão sobre política, na *Partilha do Sensível*, ele reflete pelo viés da estética. Deve-se assinalar que no livro *O Desentendimento*, o conceito de partilha do sensível é, por questões de tradução, apresentado como divisão do sensível, mas tendo em vista o diapasão do conceito, que implica concomitantemente as noções de divisão e compartilhamento, ratifica-se na nota da tradução do livro *A Partilha do sensível* a necessária mudança na tradução.

Para conhecermos como o conceito de *partilha do sensível* se insere no pensamento de Rancière, faremos uma breve introdução ao modo como ele surge no livro *O Desentendimento*. O cerne da discussão ensejada no *Desentendimento* é de que a base da inteligibilidade política não é o acordo, e sim o conflito, o próprio desentendimento. De acordo com Rancière não se pode dizer que tudo é política, pois tal afirmação esvaziaria o sentido próprio de política, tendo por efeito sua própria negação. Em sua visão, a política ocorre como forma de rompimento do estado de coisas, mudando o estatuto de definições, frequentemente naturalizadas, em que se assentam relações de dominação. Desta forma, a política opera por meio do dissenso que se presta a modificar as condições cristalizadas. Ela ocorre em atos de luta para reconfigurar o sensível. Por sensível, entende-se o campo das experiências sensíveis, no qual determinadas coisas são visíveis a uns e a outros não.

Nesse sentido nem todos movimentos sociais tidos como políticos são realmente políticos, uma vez que podem se prestar à manutenção do *status quo*. A política estaria presente em ações que, de alguma forma, geram rupturas na conservação do estado de participações sociais.

Para Rancière, é de caráter essencial na política a racionalidade da divergência, pois a política seria a efetivação de mudanças na maneira como se participa da sociedade. Esta noção diz respeito a um processo que cria uma fissura na ordem sensível confrontando a estrutura dada e suas repartições, redesenhando campos de pertencimento. O dissenso político e sua relação com os modos de partição do sensível fica claro no seguinte trecho:

Proponho agora reservar o nome de política a uma atividade (...) que rompe a configuração sensível na qual se definem as parcelas e as partes ou sua ausência a partir de um pressuposto que por definição não tem cabimento ali: a de uma parcela dos sem-parcela. Essa ruptura se manifesta por uma série de atos que reconfiguram o espaço onde as partes, as parcelas e as ausências de parcelas se definiam. A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho.

(Rancière, 1996, p. 42)

Rancière considera ato político aquele que resulta numa alteração do campo da experiência. A reconfiguração do espaço comum pela ação política produz-se mediante a capacidade de enunciação de sujeitos políticos como entes iguais. Impulsionada pela pressuposição da igualdade dos sujeitos é que a política gera ações dissensuais, de modo a modificar a estrutura da divisão desigual do comum:

A política não tem objetos ou questões que lhe sejam próprios. Seu único princípio, a igualdade, não lhe é próprio e não tem nada de político em si mesmo (...) O que constitui o caráter político de uma ação não é seu objeto ou o lugar onde é exercida mas unicamente sua forma, a que inscreve a averiguação da igualdade na instituição de um litígio, de uma comunidade que existe apenas pela divisão.

(Idem, p. 44)

Através da presunção de igualdade entre os indivíduos, a política muda os contornos das partilhas nas ocupações, funções e lugares, por meio de atos conflituais em torno do comum, que levam à reconfiguração do sensível.

A palavra por meio da qual existe política é a que mede o afastamento mesmo da palavra e de sua contagem. E a *aisthesis* que se manifesta nessa palavra é a própria querela em torno da constituição da *aisthesis*, sobre a divisão do sensível pela qual corpos se encontram em comunidade. Vamos entender aqui divisão¹ no duplo sentido da palavra: comunidade e separação. É a relação de ambas que define uma divisão do sensível.

(Ibidem, p. 39)

Ao considerar a política como reconfiguração da distribuição desigual entre iguais é que o autor nos apresenta a noção de partilha do sensível (traduzida na citação anterior como divisão do sensível).

O sensível, na acepção de Rancière, designa a distribuição das capacidades de ver, dizer e ouvir de indivíduos presentes num campo de experiências sensíveis que confere a cada um uma parcela, um tomar parte nesta distribuição. A política é colocada no *Desentendimento* como modo de interferência neste processo de aquinhoamento desigual do campo das experiências sensíveis. Nestes termos, a política tem uma dimensão estética que lhe é inerente, presentificando-se na intervenção da ordem do sensível. A relação estabelecida entre estética e política, de modo a tomá-las como mutuamente constituintes, ocupa uma posição central no pensamento do filósofo Jacques Rancière.

Logo no início do livro *A partilha do sensível*, Rancière apresenta sua explicação à indagação feita por um dos jovens filósofos que vieram a motivar o autor a compor esta obra. À pergunta sobre se a expressão “partilha do sensível” deveria ser lida como chave da junção necessária entre estética e política, Rancière dá a seguinte resposta:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.

(Rancière, 2005, p.15)

¹ Em francês, *partage*, que tem as duas conotações apontadas acima. (N. do revisor técnico) (Rancière, 1996, p. 39)

O termo partilha tem um duplo sentido. Designa ao mesmo tempo a existência de um campo, uma extensão do sensível comum a todos, e o recorte deste campo em partes desiguais. Neste campo, alguns têm o acesso e o convívio com determinadas experiências e outros não, ou para usar a expressão do autor, a partilha demonstra como os indivíduos tomam parte no comum. A partilha do sensível é, portanto, o modo como se determinam as possibilidades estéticas na relação entre o compartilhamento de um campo comum e sua divisão em segmentos. O existir em sociedade implicaria ocupações determinadas, um tomar parte, que seriam as possibilidades de um indivíduo, tendo em vista o seu lugar dentro da partilha. No primeiro capítulo do livro *A partilha do sensível*, o autor lembra Platão, para quem o animal falante é político. Entretanto o escravo não era considerado como tal, pois ainda que tivesse habilidade oratória não lhe seria possível exercer a política, já que a sua função na partilha não permitiria tomar parte de qualquer outra atividade que não fosse a escravatura. Nesse sentido, os espaços, o tempo e as atividades exercidas pelos sujeitos têm a capacidade de definir como eles tomam parte no processo de partição do sensível.

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte do comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de palavra comum, etc. (...) É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência.

(Idem, p. 16)

A distribuição de visibilidade implicada na ideia de partilha do sensível denota os diferentes modos de participação social. A referência de mundo dos indivíduos se diferencia na medida em que as experiências sensíveis chegam ou não às suas ocupações na partilha.

No universo das trocas simbólicas de bens culturais, fala-se muito hoje em dia dos fluxos informacionais e comunicacionais. Há uma profusão de imagens, de filmes, que circulam em grande escala. Mas, é preciso destacar como estes fluxos se orientam no campo comum, se estão assentados em

percursos estabelecidos ou se rompem com as demarcações dos recortes do sensível.

Nesta dissertação temos como hipótese que as ressemantizações de filmes realizadas pelo mercado informal, a circulação paralela, representam maneiras de alteração dos traços de demarcação da partilha. A partir da apropriação e da interferência nos modos de apresentação dos filmes, os vendedores ambulantes, em função de seus interesses comerciais, passam a desviar uma rota pré-estabelecida na partilha. Os filmes, ao passarem por um processo de montagem nos seus aspectos extrafílmicos, são apresentados em circunstâncias diferentes daquelas previstas na sua concepção. A intervenção do mercado paralelo nas obras ultrapassa a simples interferência na distribuição dos filmes passando a produzir uma redistribuição dos sentidos das obras na partilha.

A apropriação realizada pelo mercado informal representa um desvio de leitura, pois desloca a ordem da mensagem das obras para outros pontos de vista. Diferentemente das tão citadas técnicas de interatividade no audiovisual, em que as obras teoricamente são dadas à coautoria do leitor, mas em verdade trazem uma abertura domesticada que antevê o tipo de participação do leitor, a “circulação paralela” representa uma outra espécie de apropriação, visto que desloca os sentidos de obras que se apresentam como acabadas.

A circulação paralela funciona como intervenção na partilha do sensível na medida em que desvia o bem cultural, no caso o filme, do circuito estipulado conduzindo-o à outra esfera de recepção. O desvio da rota pré-estabelecida vai provocar alteração nos modos de ver, de compreender tais filmes.

No movimento gerado pelo comércio dos camelôs, filmes que não se popularizaram muito quando lançados, como o documentário *Notícias de uma guerra particular*, e filmes sem estrutura de produção regular como o vídeo *Dia a dia de um policial*, quando inseridos numa popular trilogia do filme *Tropa de Elite*, ganham novos sentidos por meio da associação entre as obras e tornam-se visíveis em outros lugares, atingindo um público não previsto. Um público não previsto e difícil de mensurar.

Não pretendemos tratar a apropriação de filmes empreendida pelo mercado informal como ato político. A “circulação paralela” não deve ser vista como crítica ou contraposição ao sistema hegemônico, na verdade, consiste num “outro mercado”. Logo, sua atividade visa fins mercadológicos e não a intervenção na ordem do sensível com o objetivo de romper com as desigualdades nas repartições do campo comum. No entanto, as considerações de Jacques Rancière permitem pensar as consequências políticas dessa atividade, para além de seus objetivos imediatos.

As práticas de apropriação de bens culturais não surgem mais como sonho vanguardista, mas como operações triviais e de negócios que passam a estar presentes na vida de pessoas de diferentes condições sócio-econômicas. Os diversos procedimentos de apropriação, mixagem e montagem tornam-se cada vez mais comuns na contemporaneidade perdendo seu caráter de subversão.

A cultura de massas é repleta de possibilidades de intervenção por meio das técnicas de reprodutibilidade. A pirataria, de modo geral, pode ser identificada como uma ferramenta de alteração dos traços de demarcação da partilha. A cultura digital, através do compartilhamento de arquivos, altera valores, encurta distâncias, gerando forte impacto no mercado cultural. As lógicas de compartilhamento e apropriação característicos da cultura digital têm ganhado densidade e extensão, ultrapassando os limites do mundo virtual, e interferindo, inclusive, na vida cultural daqueles que não tem computadores.

Mas, o trânsito de bens culturais por diferentes espaços do comum não significa considerar uma igualdade total de participação na partilha. Tomar a dimensão do comum associado à idéia de partilha do sensível significa pensá-lo também como um modo de repartição desigual entre iguais, o que responde pela dimensão política imediatamente aí presente:

Mas é também mediante a existência dessa parcela dos sem-parcela, desse nada que é tudo, que a comunidade existe enquanto comunidade política, ou seja, enquanto dividida por um litígio fundamental, por um litígio que afeta a contagem de suas partes antes mesmo de afetar seus ‘direitos’.

(Rancière, 1996, p. 24)

A contagem política das partes da comunidade – quem toma parte de quê e como, na partilha do sensível – perfaz um quadro marcado pela assimetria das posições. Ainda que por meio de táticas de desvio sejam possíveis deslocamentos de traços fixos de posição, haverá sempre mecanismos de atribuição de valores que caracterizam as posições na partilha.

Como Jacques Rancière, o sociólogo Pierre Bourdieu, sob outra perspectiva, está interessado em pensar a distribuição desigual de bens simbólicos. É preciso destacar que há uma divergência entre o pensamento de Rancière e Bourdieu que se dá, mais especificamente, entre os livros *O mestre ignorante*, de Rancière, e *A distinção: crítica social do julgamento*, de Pierre Bourdieu. Essa discussão não atravessa as questões propostas nesta dissertação, mas é válido apontar a referida divergência para que se compreenda melhor o diálogo que travamos com os dois autores no trabalho.

O mestre ignorante, como o próprio título sugere, trata da possibilidade de ensinar-se o que se ignora, um mestre ignorante pode fazer com que o aluno adquira mais conhecimento induzindo-o a usar o seu próprio conhecimento. Neste livro, Rancière faz uma crítica à relação pedagógica entre professor e aluno, como uma relação de desigualdade entre o professor instruído e o aluno desprovido de conhecimento. Não descartando a finalidade educativa na relação entre o mestre e o aluno, Rancière critica a pedagogia que é apenas explicação. Para Rancière, o mestre deve emancipar, ou seja, deve mostrar para o aluno tudo aquilo que pode uma inteligência que se considera em pé de igualdade com as demais. Rancière não acredita, portanto, que apenas a transferência de saber vai reestruturar a partilha do sensível.

Já no livro *A distinção*, Bourdieu defende que o indivíduo, em todas as suas dimensões, é socialmente constituído. As práticas culturais, as posturas corporais, os gostos, entre outras questões, estariam ligadas ao nível de instrução, primeiramente aferido pelos diplomas escolares e, secundariamente pela herança cultural familiar. Em sua sociologia, Bourdieu privilegia os aspectos culturais em detrimento dos aspectos econômicos, assim como contesta o caráter autônomo do sujeito. Cada indivíduo é caracterizado pela bagagem sócio-cultural herdada.

A preocupação de Bourdieu é demonstrar o quanto o gosto é socialmente construído, e como o entendimento sobre alguma coisa vai estar profundamente relacionado com a posse de instrumentos de assimilação. Neste sentido, Bourdieu questiona a neutralidade das instituições sociais, principalmente, a escolar. De acordo com o sociólogo, a escola reproduz e cobra dos alunos os valores dos grupos dominantes, dissimuladamente apresentados como cultura universal.

Em suma, os dois teóricos estão interessados em refletir sobre a questão da igualdade. A divergência entre os autores se expressa na leitura que Rancière faz do pensamento de Bourdieu: nele haveria um pressuposto de que se deve privilegiar as formas de adaptação do saber às populações desfavorecidas como instrumento principal para atingir a igualdade. Para Rancière a igualdade não deve ser observada como fim a ser atingido, mas como ponto de partida, pois supor que a igualdade deve ser construída teria como efeito a própria legitimação da desigualdade.

Mas essa diferença no que diz respeito à questão da igualdade não causará impedimentos na discussão proposta neste trabalho. Pois, trabalharemos com a teoria dos campos sociais de Bourdieu para pensar as noções de campo e capital cultural a partir dos filmes que circulam no mercado paralelo. Buscaremos pensar como a “circulação paralela” promove interseções entre diferentes campos culturais, e como o processo de ressignificação por que passam os filmes modificam os códigos de leitura, ou o capital cultural, necessários à interpretação das obras.

2.2. O reaproveitamento de narrativas e a indistinção dos campos

A partir da leitura de *A educação sentimental* de Gustave Flaubert, Bourdieu analisa a constituição do que chama de campo literário, buscando os princípios que caracterizam a autonomia e a dependência do campo. Logo na introdução de *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, Bourdieu deixa claro a perspectiva que orienta sua leitura:

Procurar na lógica do campo literário ou do campo artístico, mundos paradoxais capazes de inspirar ou de impor os “interesses” mais desinteressados, o princípio da existência da obra de arte naquilo que ela tem de histórico, mas também de trans-histórico, é tratar essa obra como um signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa, da qual ela é também sintoma. É supor que aí se enuncie um impulso expressivo que a formalização imposta pela necessidade social do **campo** tende a tornar irreconhecível.

(Bourdieu, 1996, p.16; grifo nosso)

A análise de Bourdieu põe em evidência o paralelismo entre o texto literário e o espaço social em que foi produzido. Desmistificando a idealização romântica do autor como gênio criador, cujos textos seriam fruto exclusivamente de sua capacidade criativa, Bourdieu busca situar o trabalho do escritor num espaço de estruturas sociais através da noção de *campo*. Em oposição ao caráter autônomo do autor, a ótica de Bourdieu identifica o texto como resultado de um feixe de possibilidades situado num campo literário.

Para Bourdieu, “o olho é um produto da história reproduzido pela educação” (Bourdieu, 2007a, p. 10) e o mito do talento inato seria apenas uma invenção, fruto da constituição de um campo artístico socialmente distinto que passou a reproduzir crenças e discursos de modo independente a outros campos sociais. Bourdieu destaca aí a negação da tese de que o bem cultural exerceria, através de suas propriedades formais, uma espécie de disposição natural perante os indivíduos.

Interessado em pesquisar a valoração de um objeto como obra de arte, o autor ressalta que a maneira legítima de interpretar uma obra é fruto do desenvolvimento de um campo artístico socialmente autônomo, conseqüente do longo processo em que a arte se desvincula da dependência da religião e da aristocracia. A constituição de um campo artístico autônomo é diretamente proporcional ao fortalecimento de regras para o procedimento legítimo com a obra de arte tanto na esfera da produção quanto na esfera de recepção. Bourdieu dá como exemplo Marcel Duchamp na ocasião de expor o urinol para demonstrar como as transformações da recepção estética são compativelmente ligadas ao modo de produção artística.

Destarte, o modo de percepção propriamente estético é o produto – ou o subproduto – de uma transformação do modo de produção artístico: a ambição demiúrgica do artista capaz de aplicar a intenção pura de uma pesquisa artística a qualquer objeto, a exemplo de Marcel Duchamp que envia um urinol ao Salão dos Independentes de

New York, requer a disponibilidade infinita do esteta capaz de apreender qualquer objeto, segundo uma intenção propriamente estética, tenha ele sido ou não produzido segundo tal intenção.

(Bourdieu, 2007b, p. 274)

O caso de Duchamp é emblemático para perceber como a inserção de um objeto no campo artístico vai determinar a aplicação dos procedimentos característicos do campo autônomo da arte. Neste caso, estar exposto num museu faz com que o urinol seja percebido como arte. O fato de estar introduzido num espaço de contemplação artística conferiria a qualquer objeto o caráter de obra de arte.

De acordo com Bourdieu, a recepção e a interpretação dos bens simbólicos são determinadas em função das referências adquiridas na trajetória social dos indivíduos e do conhecimento das condições sociais de produção e circulação destes bens. A ideia dos *ready-mades*, ou seja, o transporte de um elemento da vida cotidiana para o campo das artes e a conseqüente mudança de percepção por meio deste deslocamento nos remete ao movimento de narrativas efetuado pelo mercado informal. A circulação paralela, através da incorporação e do desvio de filmes e vídeos sob novas apresentações, também flexibilizam as interpretações possíveis dos bens culturais. Inseridas no mercado paralelo, as narrativas passam a ter novas significações, outros protocolos de leitura passam a agenciar o modo como são lidas as obras ali presentes.

Vivemos hoje um período bastante expressivo no que se refere às possibilidades de descentramento dos meios de produção. Uma série de novas tecnologias vêm modificando as estruturas de distribuição de bens culturais. Equipamentos de replicação de DVDs em computadores pessoais e downloads de filmes pela internet, por exemplo, são instrumentos que permitem a produção dos DVDs customizados no mercado informal. Mas, se as atuais condições de apropriação e distribuição têm favorecido o atravessamento de narrativas por diferentes campos, na esfera da recepção os tipos específicos de leitura não deixam de funcionar como signos de distinção social. As mobilidades de sentido representam os diferentes universos possíveis, distintas visões de mundo refletem a distribuição desigual de *capital cultural* no espaço social.

Convém ressaltar que na teoria de Bourdieu a relação de familiaridade com as práticas culturais dominantes, ou seja, a posse de maior volume de capitais culturais valorizados socialmente por parte de um grupo, é resultado da concorrência entre grupos sociais distintos na aquisição de elementos de distinção social. O espaço social é visto como um cenário de lutas. Mas como observou a pesquisadora M^a da Graça Jacintho Setton (Setton, 2005), na teoria de Bourdieu os segmentos populares não estão fora das disputas de ordem cultural. Nas sociedades estratificadas existem diferentes sistemas simbólicos, resultado da condição de existência dos indivíduos e que apresentam possibilidades conflitantes de percepção do mundo. A própria distribuição desigual de capital cultural estimula o conflito, as lutas simbólicas. E para ser reconhecida como cultura legítima, a cultura “cultura” necessita constantemente de mecanismos de consagração para que seja legitimamente aceita por todos. Segundo Bourdieu, a consagração ou não consagração de um determinado bem cultural ou de uma interpretação estética são tributárias dos processos históricos do campo relativamente autônomo da arte e da educação. A extinção ou a legitimação de determinado bem somente se realiza a partir de uma autoridade pedagógica, o que denota a necessária hierarquia nos campos sociais.

Através da teoria dos campos sociais, Bourdieu representa a pluralidade dos mundos possíveis no espaço social em que vivemos. Com suas lógicas e leis próprias de funcionamento, cada campo dispõe de sua própria função no conjunto da vida social. Pensamos e percebemos o mundo a nossa volta dentro da estreita liberdade, dada pela lógica do campo e da posição que nele ocupamos. O que determina a existência de um campo e demarca os seus limites são os interesses específicos, as instituições nele inseridas e os investimentos de capitais² que ele solicita a agentes³ dotados de um *habitus* específico.

² Bourdieu retira o termo capital da noção econômica e o aplica para simbolizar os vários tipos de investimento que podem exigir os campos sociais. As formas de capital são conversíveis em outros tipos de capital.

³ Bourdieu utiliza o termo agente ao invés de sujeito pois, em sua visão somos produto de uma estrutura social, além de sermos dotados de princípios geradores e organizadores das nossas práticas, representações, ações e pensamentos. Desta forma, o termo agente seria mais eficiente para superar uma oposição entre subjetivismo e objetivismo, na medida em que sua teoria medeia entre sistema de posições objetivas e disposições subjetivas de indivíduos e coletividades.

A despeito da complexidade do conceito, podemos dizer que o *habitus* se refere ao modo como a sociedade se torna depositada nas pessoas através das disposições de pensamento, de sentimento e de ação dos indivíduos. O *habitus* tem caráter histórico e é fundamentalmente relacionado ao *campo*, as disposições presentes no *habitus* contém o reconhecimento das “regras do jogo” de um determinado *campo*. O *habitus* vai definir aquilo “que se faz” e aquilo “que não se faz” em determinado *campo*. O *habitus* é, portanto, a interiorização de disposições presentes num universo social que, por sua vez, contém um *habitus* específico, o *campo*.

A Modernidade, com as transformações políticas decorrentes da Revolução Francesa e as transformações sociais e econômicas resultantes da Revolução Industrial, concebeu o surgimento de novos campos culturais. O processo de libertação da vida intelectual e artística da tutela da aristocracia e da Igreja deu início ao processo que Bourdieu assinalou como “autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos” (Bourdieu, 2007b, p.99). A constituição de uma categoria socialmente distinta de artistas e intelectuais, que buscavam cada vez mais livrarem-se de qualquer subordinação a outros campos, passando a pautarem-se por seus próprios meios de legitimação, configurou também a formação de duas esferas também autônomas de produção cultural: os campos da produção *erudita* e da *indústria cultural*. Com o surgimento desses dois campos de produção cultural nasce também a clivagem que os separa: o primeiro determinado pela criação subjetiva de um autor; e o segundo orientado pelos ditames do mercado, com vistas a atingir o maior público possível. A esse respeito, diz Bourdieu:

Destarte, enquanto que a recepção dos produtos do sistema da indústria cultural é mais ou menos independente do nível de instrução dos receptores (uma vez que tal sistema tende a ajustar-se à demanda), as obras da arte erudita derivam sua raridade propriamente cultural e, por esta via, sua função de distinção social, da raridade dos instrumentos destinados a seu deciframento, vale dizer, da distribuição desigual das condições de aquisição da disposição propriamente estética que exigem e do código necessário à decodificação (...)

(Bourdieu, 2007b, p.116)

Mas no contexto atual, com o expressivo desenvolvimento da cultura de massa, não se vê uma distinção rígida entre os dois campos de produção de

bens simbólicos. Como observou Edgar Morin, a cultura de massa tem por característica absorver as diferenças e torná-las familiares, constituindo a “contradição dinâmica da cultura de massa” (Morin, 1969, p. 31). O discurso que insiste na distinção categórica entre alta arte e cultura de massa, “o grande divisor” (Huysen, 1999), para usar a expressão de Andreas Huysen perde força no cenário contemporâneo. No atual mercado de bens culturais, frequentemente percebemos a convivência indiferenciada desses dois campos culturais. A respeito da interseção entre essas duas esferas de produção cultural, vale o seguinte trecho da pesquisadora Vera Follain de Figueiredo:

(...) hoje, quando as fronteiras entre uma cultura elevada e uma cultura de massa parecem cada vez mais nebulosas, o critério da submissão ou não às regras genéricas vai se tornando obsoleto, se o objetivo é estabelecer distinções entre arte e entretenimento. (...) O fato é que se a cultura de massa sempre se apropriou das inovações estéticas da arte, esta também não tem deixado de incorporar formas daquela, num processo de canibalização recíproco, que cria uma espécie de zona de indistinção entre as duas esferas de produção.

(Figueiredo, 2010, p. 58)

Para além da produção de obras híbridas que ultrapassam os limites entre os campos da arte elevada e da indústria cultural, o que se faz notável atualmente é o reaproveitamento de narrativas por diferentes suportes, estabelecendo uma interseção entre vários campos artísticos. Nessa conjuntura, assistimos a um trânsito de narrativas que se deslocam por diversas mídias gerando um fluxo que favorece os vários campos de produção cultural. Torna-se cada vez mais comum a adaptação de livros para o cinema, o lançamento de games baseados em filmes, a transposição de filmes para séries de televisão, entre outros.

A intercambialidade dos produtos culturais revela, mais do que as divergências, as confluências entre os campos artísticos, em função da atual dimensão do consumo e da tecnologia. Mas, como já foi colocado, ainda que os esquemas de produção de bens culturais se beneficiem da circulação indistinta de narrativas, não deixam de situar-se na esfera das lutas simbólicas e das disputas de distinção social.

Diante deste cenário em que os grandes meios de comunicação têm se valido da reutilização de histórias como estratégia para intensificar o consumo, no mercado informal o processo não é diferente. No mesmo movimento de reaproveitamento de narrativas para cumprir a necessidade constante de

apresentar novos produtos ao mercado consumidor, os vendedores ambulantes se reapropriam de filmes e vídeos concebidos para determinados suportes e os realocam em outros campos de recepção. De modo geral, os camelôs extraem dos materiais propagados pela mídia a matéria prima para confeccionar os “DVDs montagem”, conforme são conhecidos no mercado paralelo os DVDs que nunca saíram oficialmente. A variedade desses DVDs é grande, mas o ponto em comum entre a maioria deles é o reaproveitamento de algum objeto de grande repercussão midiática.

A exemplo disso podemos citar o DVD *Jogo do século* vendido no comércio informal entre o fim de julho e setembro de 2011. O vídeo consistia na reprodução do jogo de futebol do campeonato brasileiro entre os times Flamengo e Santos exibido pelo canal de televisão por assinatura Sport TV no dia 27 de Julho de 2011.

A partida que contou com 5 gols do Flamengo e 4 gols do Santos foi largamente exaltada tanto na mídia impressa⁴ quanto na televisiva⁵. Tendo em vista o sucesso da disputa, o mercado informal reproduziu em DVD, com encarte customizado, o jogo na íntegra. Como se vê na imagem abaixo:



fig. 1: capa do DVD *Jogo do século*

O *Jogo do século* inicia-se abruptamente no meio da narração da escalação dos times, como fora exibido pelo canal Sport TV. Após 40 minutos de vídeo aproximadamente, ou seja, ao fim do primeiro tempo da partida,

⁴ Ferreira, Gilmar. *Santos 4 x 5 Flamengo: Espetáculo à parte*. Matéria publicada no jornal esportivo Extra. Disponível em: <http://extra.globo.com/esporte/gilmar-ferreira/santos-4-5-flamengo-espetaacuteculo-agrave-parte-2324400.html#ixzz1guFLI0tV>

⁵ Barros, Adilson. *Uma ode ao futebol: Flamengo e Santos num jogo espetacular na Vila*. Disponível em: <http://globoesporte.globo.com/jogo/brasileirao2011/27-07-2011/santos-flamengo.html>

assistimos aos comerciais que foram veiculados na programação do canal, além dos comerciais, o vídeo conta também com o intervalo dos comentários da partida. O que nos faz considerar que a transposição do jogo de futebol entre Flamengo e Santos para o DVD “Jogo do século” representa também a transposição da TV para o DVD, ou seja, a transitoriedade característica da televisão é congelada num dispositivo que pode ser recuperado inúmeras vezes.

No DVD *Jogo do século* não há cortes nas imagens que o diferencie da exibição do jogo pelo canal Sport TV. Neste sentido, podemos encarar este produto do mercado informal como um recorte de um espaço de tempo da televisão. Mas se não há alteração nas imagens, as recepções do espectador do DVD e do telespectador não se equivalem. A junção dos fragmentos característicos da televisão - a quebra, os intervalos - na composição de um vídeo inteiriço em DVD modifica a experiência estética do espectador. O olhar dispersivo da televisão é substituído pelo olhar dedicado de quem adquiriu o DVD, pois, como argumenta Roger Chartier, as condições de uso dos bens simbólicos sempre vão refletir nos sentidos produzidos.

Através da produção dos “DVDs montagem”, o mercado informal atua como uma espécie de depositário de narrativas, reproduzindo e realocando conteúdos a serem assistidos como produtos específicos. O *Jogo do século*, ao apresentar em DVD a transmissão televisiva da partida de futebol, reconfigura o caráter momentâneo da exibição da TV para a fixidez de um vídeo que para ser assistido necessita de um suporte específico para a mídia.

No processo de deslocamento de narrativas para gerar novos produtos, através da flexibilização dos suportes, o mercado informal, como já foi dito, também não distingue os diferentes estatutos de representação. O que pode ser percebido no DVD *Morro do Alemão: Rio contra o crime*, que também fora vendido como *Tropa de Elite 3*⁶ mais uma vez⁷, com as seguintes capas:

⁶ Matéria da rede globo noticia a venda do material televisivo pelos camelôs como *Tropa de Elite 3* Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=rur6aHT2qM8>

⁷ Mais uma vez, pois, como será descrito em seguida, o vídeo *Dia a dia de um policial* também foi comercializado no mercado informal como *Tropa de Elite 3* em 2007. Para que não fique confuso identificaremos o DVD *Morro do Alemão: Rio contra o crime* apenas por este título.



fig. 2: capa do DVD *Tropa de Elite 3*
(*operação complexo do alemão*)

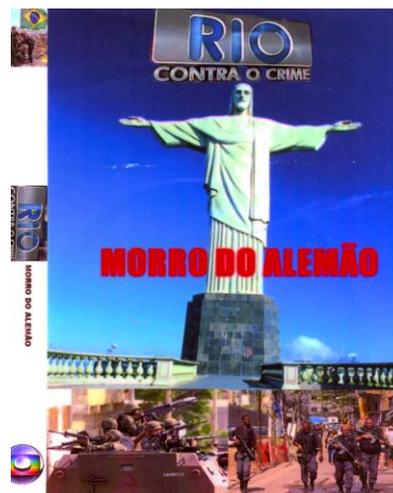


fig. 3: capa do DVD *Morro do Alemão: Rio contra o crime*

Os dois DVDs foram reproduzidos com capas diferentes, mas ambos continham a cobertura feita pela TV Globo da operação policial realizada nos bairros da Vila Cruzeiro e Complexo do Alemão em novembro de 2010. A incursão policial e militar no morro do Alemão e na Vila Cruzeiro, para a criação e implantação das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs)⁸, ocorrida no dia 25 de novembro de 2010, foi um grande acontecimento midiático. A cobertura da imprensa se alimentou das imagens aéreas da fuga dos supostos traficantes de drogas e da invasão de tanques de guerra nas comunidades para promover uma grande intriga, que reduzia as complexidades sociais ali presentes a uma guerra entre o bem e o mal⁹. E no mercado informal, os vendedores ambulantes, atentos aos destaques midiáticos, viram também nos vídeos jornalísticos a oportunidade para incrementar suas vendas.

No caso dos vídeos da invasão policial no morro do Alemão, a especulação de imagens se deu tanto no mercado formal quanto no informal. Se por um lado as imagens dos conflitos violentos entre policiais e traficantes de drogas, reflexo de um Estado desestruturado, servem ao uso fetichista dos jornais televisivos, por outro servem também aos DVDs customizados do mercado paralelo. Vale lembrar que no mercado informal a designação dos

⁸ Projeto da Secretaria Estadual de Segurança Pública do Rio de Janeiro, iniciado em 2008, para controle de territórios com crime organizado.

⁹ Como recompensa da espetacularização promovida, o Jornal Nacional da Rede Globo ganhou até prêmio internacional, o Emmy, o Oscar da televisão norte-americana. Disponível em: <http://portalimprensa.uol.com.br/noticias/brasil/44745/cobertura+no+complexo+do+alemao+rende+premio+emmy+internacional+ao+jn/>

DVDs é constantemente produzida no ato de venda pelo vendedor ambulante, que avaliando o perfil do consumidor apresenta diferentes discursos sobre os mesmos DVDs. Neste caso, em pesquisa de campo no camelódromo da Uruguaiana, pude observar que o DVD *Morro do Alemão: Rio contra o crime* fora vendido como filme de ficção sob direção de José Padilha (*Tropa de Elite 3*); especial de reportagens e como imagens dos bastidores da operação militar, este último, por exemplo, foi o que me anunciou o vendedor ambulante quando adquiri o DVD.

A reciclagem de imagens jornalísticas e de entretenimento, nos DVDs *Morro do Alemão: Rio contra o crime* e *Jogo do século*, constitui novos modos de simbolização, uma vez que configura as narrativas como objetos móveis, diluindo esferas compartimentalizadas ao misturar diferentes ordens de representação, como a ficcional e a documental. Através das capas customizadas e da performance dos vendedores ambulantes, o mercado informal orchestra uma espécie de intercâmbio de narrativas que, deslocadas de seus campos originais de produção, produzem outras experiências estéticas para as mesmas imagens. Além das leituras provocadas pela alteração do suporte dos vídeos, em outras ocasiões, a circulação paralela promove a ressignificação das imagens contidas nos DVDs que distribuí, tecendo associações entre diferentes narrativas, como foi o caso da serialização do filme *Tropa de Elite*, de José Padilha.

Em 2007, o filme *Tropa de Elite* de José Padilha gerou uma forte repercussão midiática, e uma das questões levantadas pela mídia foi a perda de controle da distribuição da obra, referindo-se ao fato de uma de suas versões preliminares ter vazado na internet e chegado ao comércio informal de grandes centros urbanos do país antes de sua estreia. Surpreendentemente, *Tropa de Elite* foi um grande sucesso de vendas nos camelôs. De acordo com pesquisa publicada na revista *Veja* a estimativa era de que cerca de 11 milhões de pessoas¹⁰ teriam assistido ao filme em sua versão pirata. Em consequência do êxito comercial da reprodução do filme de Padilha, o mercado paralelo articulou a continuação do filme antes mesmo de sua estreia nos cinemas,

¹⁰ Pesquisa realizada pelo Ibope, conforme nos informa o especial “A realidade, só a realidade” da Revista *Veja*, 17/10/2007. Disponível em: http://veja.abril.com.br/171007/p_080.shtml

criando uma série composta de outras obras já existentes. A trilogia realizada pelo mercado informal contava com *Notícias de uma guerra particular* (1999), documentário de João Moreira Salles e Kátia Lund, *Dia a dia de um policial*¹¹ (2007) e *Quase dois irmãos*, filme de Lúcia Murat, como *Tropa de Elite 2*, *Tropa de Elite 3* e *Tropa de Elite 4*, respectivamente. No final do ano de 2008 surge mais um filme da série *Tropa de Elite* do mercado informal, o documentário *Bope: o lado obscuro do Rio* (2008) do documentarista Antoine Robin fora vendido também como *Tropa de Elite 4* mais uma vez.

Nesta série promovida pelo mercado informal enxergamos um fenômeno de proliferação de narrativas que se reproduzem, reverberando outras narrativas, independentemente da assinatura de um autor. Nas mãos dos camelôs, *Tropa de Elite* se transforma em sinônimo de um certo tipo de filme, ou melhor, se transforma num gênero, que abriga estilos diferentes de filmes sobre uma certa temática.

Os filmes da série *Tropa de Elite* do mercado paralelo, cada qual à sua maneira, abordam a temática da violência urbana e da segurança pública. Mas, apesar do encontro temático, os filmes guardam muitas diferenças entre si, a começar pelo estilo de narrativa. No mercado informal, o filme de ficção *Tropa de Elite* é seguido por um documentário, o terceiro da série é um vídeo não-profissional com imagens de incursões policiais reais, o quarto filme é uma outra ficção e por último mais um documentário. Como consequência das diferenças de gênero narrativo, os filmes se diferem no ritmo, nos diálogos, na estética, enfim, no modo de composição em geral. Portanto, não há na série *Tropa de Elite* do mercado paralelo a intenção de estabelecer um encadeamento narrativo entre os filmes. A hipótese é a de que os filmes foram escolhidos com base na expectativa de recepção do público.

Uma vez inseridos na trilogia do mercado informal, os filmes têm suas rotas de interpretação alteradas, na medida em que o contexto original das obras é abstraído, dando lugar a uma interpretação orientada pela associação ao filme *Tropa de Elite*, num movimento em que as imagens de um filme evocam as de outro. Nesse sentido, a circulação paralela, por meio do desvio

¹¹ Trata-se de uma coletânea de vídeos de operações policiais em favelas do município de Niterói realizados pelos próprios policiais.

de narrativas para outros campos de recepção, rearticula os instrumentos de interpretação dos filmes, modificando, portanto, seus sentidos.

A partir da referência ao filme *Tropa de Elite*, o contexto original dos filmes deixa de conduzir a interpretação do espectador. Neste caso, podemos citar o exemplo do vídeo *Dia a dia de um policial*, uma montagem de vídeos capturados por mini câmeras digitais e de celulares feitos por policiais de Niterói. São imagens de incursões reais em favelas do município. O mercado paralelo nesse caso é elemento chave. Pois, não se trata de um filme produzido por profissionais e que seria distribuído e exibido em alguma escala maior. *Dia a dia de um policial* é um filme que só pôde ter vazão através dos vendedores ambulantes e da internet. E comercializado como *Tropa de Elite 3*, o vídeo passa a ser recebido como filme de ficção, as imagens de confrontos entre policiais e traficantes são elementos comuns entre os filmes. Ainda que de início o espectador se dê conta de que não se trata de uma continuação do filme de Padilha, o vídeo “Dia a dia de um policial” satisfaz a expectativa do espectador que busca apenas mais imagens da violência urbana em torno do tráfico de drogas ilícitas. No entanto, nem sempre as continuações do mercado paralelo seguem a mesma expectativa.

O filme *Quase dois irmãos*, por exemplo, trata do encontro entre presos comuns e políticos na extinta penitenciária da Ilha Grande no período da ditadura militar na década de 1970, e discute a importância deste encontro no desenvolvimento do crime organizado no Rio de Janeiro. O filme é construído de maneira fragmentada, recortado no decorrer de algumas décadas, e procura contextualizar historicamente o crime organizado, na cidade, explorando os encontros e desencontros, situações políticas, culturais e sociais que levaram ao cenário da violência carioca que podemos assistir hoje. Comercializado como *Tropa de Elite 4*, o filme *Quase dois irmãos* se atualiza com *Tropa de Elite*, atingindo um número maior de espectadores, enquanto o segundo agrega à sua narrativa o tratamento do assunto do tráfico de drogas de maneira ampla, trazendo a contextualização histórica do fenômeno dessa guerra atual.

Nesta mesma esteira, o documentário *Notícias de uma guerra particular*, de João Moreira Salles e Kátia Lund, também teve sua rota de distribuição e interpretação alteradas quando incorporado como *Tropa de Elite 2*. Apesar de abordarem a mesma temática, os filmes têm narrativas muito

diferentes, a começar que um é documentário e o outro é ficção. Além disso, a realidade de que tratam também não é a mesma, tendo em vista que o contexto histórico dos filmes é diferente. O documentário data do final da década de 90 (1999) e *Tropa de Elite* foi feito quase dez anos depois (2007). Enquanto *Notícias de uma guerra particular* constrói um paralelismo na condução da narrativa, se utilizando de cortinas que abrem e fecham assuntos discutidos sob diversos pontos de vista (através de entrevistas com policiais, traficantes, moradores de favelas e intelectuais), em *Tropa de Elite* o que vemos é a utilização de um só discurso, do protagonista capitão Nascimento. Acrescenta-se que com a distribuição no mercado informal, *Notícias de uma guerra particular* passa a atingir novos espectadores por meio da difusão nas ruas e *Tropa de Elite* passa a contar com outros personagens com voz na narrativa.

Nos exemplos aqui apresentados, verificamos as relações que as narrativas dos filmes mantêm entre si. A disposição dos filmes numa série compõe um espaço onde as narrativas vão abrindo novos caminhos, se encontrando e se chocando, explorando horizontes de referências.

Bourdieu, interessado em pesquisar a relação entre o gosto e as práticas culturais, ressalta que a relação de um indivíduo com uma obra de arte se dá a partir da ativação de um capital cultural suficiente para reconhecer o código de um determinado bem simbólico. Conforme o autor, “a obra de arte só adquire sentido e só tem interesse para quem é dotado do código segundo a qual ela é codificada” (Bourdieu, 2007, p.10). A interpretação de um produto cultural é, desta forma, uma abstração que pressupõe um ato de conhecimento, uma operação de decifração e decodificação decorrente do acionamento de um patrimônio cognitivo e de uma competência cultural.

O autor enfatiza que a estética comum entre as classes mais desprovidas de capital cultural se caracteriza mais pela privação do conhecimento artístico, do que pela recusa, sendo extraída de uma percepção que formula o valor de uma obra segundo códigos familiares. Constitui-se naquilo que, segundo Bourdieu, a partir da citação de Panofsky, caracteriza como uma apreensão ingênua fundada na “experiência existencial”¹², isto é, baseada nas

¹² Nível primário de apreensão artística, em que a representação tem significado a partir da experiência cotidiana. Ver mais em: PANOFSKY, Erwin. *Estudos em Iconologia*. Estampa, 1995.

propriedades sensíveis da obra, estando fadadas a uma estética funcionalista, uma dimensão de seu ethos de classe:

Destarte, não contando com os instrumentos de apropriação simbólica que permitem perceber as obras de arte em sua especificidade, tais espectadores passam a aplicar-lhes inconscientemente o código válido para o deciframento dos objetos do mundo familiar, a saber, os esquemas de percepção que orientam sua prática.

(Bourdieu, 2007b, p. 287)

A experiência estética fundada no sensível, observada por Bourdieu, manifesta-se na esfera da recepção dos filmes em decorrência do desvio das narrativas na circulação paralela. As obras apropriadas pelo mercado informal para produção dos “DVDs montagem”, ao serem comercializadas com novos encartes, novos títulos ou ainda associadas a outros filmes, produzem leituras que se realizam na medida em que há uma familiaridade entre o espectador e a associação feita nos DVDs.

A comercialização de diferentes obras cinematográficas como continuação do filme *Tropa de Elite*, por exemplo, promove um desarranjo nos códigos de leitura de cada filme. O que permite que a recepção dos filmes se dê por meio de outros códigos, que não os de sua produção. Podemos dizer que a circulação paralela altera os protocolos de leitura dos filmes por meio de uma referenciação específica, uma vez que as associações estabelecidas criam uma relação de nexos parentais entre os filmes.

A teoria de Bourdieu evidencia o processo em que as diferentes disposições dos agentes expressam a distribuição desigual de competências, característica fundamental da lógica do capital. Mas é também a própria distribuição desigual de capital cultural que permite a constituição de práticas e disposições culturais variadas e tipos específicos de interesse de grupos.

Neste sentido, se a trajetória social de um agente é suscetível a variações, de acordo com a posição no campo em que está inserido e as possibilidades de apropriação de maior volume de capital, a recíproca é válida para os bens culturais. Ou seja, os códigos dos bens culturais são, também, variantes a depender do campo em que estão inseridos, e do público a que são destinados: diferentes capitais culturais podem produzir diferentes usos para os mesmos bens culturais.

Atualmente, o desenvolvimento das tecnologias informacionais e as possibilidades de compartilhamento de arquivos pela internet vêm alterando as

rotas de circulação dos produtos culturais. Numa sociedade em que aparentemente as condições de produção e reprodução de mídias se democratizam, imperam as idéias de apropriação, recombinação de conteúdos, deslocamentos de sentidos e *remix*. A pulverização dessas possibilidades de intervenção através do uso da tecnologia desestrutura as determinações dos campos e dos capitais culturais, de que fala Bourdieu. O acesso facilitado à reprodução e distribuição de bens culturais, ainda que não desmantele a estrutura do mercado hegemônico, integra indivíduos em novas competências no campo da cultura. A estrutura descentralizada desta nova lógica cultural gera efeitos na distribuição de bens culturais não apenas na web, mas também nos espaços não-virtuais, vide as apropriações dos camelôs.