

## 2

### Conceitos Norteadores.

Esta pesquisa toma como ponto de partida a visibilidade alcançada pela infância na narrativa cinematográfica brasileira recente, em que as crianças emergem como um dos principais personagens coletivos desde o final do século XX. Ao privilegiar as práticas de recepção, tenho por objetivo fazer uma análise da *apropriação* que crianças pobres fazem da *representação* da infância popular carioca observada em três filmes brasileiros produzidos a partir de meados dos anos 1990.

No Brasil, a infância somente surge como *questão* na passagem do século XIX para o XX, com o advento da Primeira República (1889-1930), ao longo do qual se complexifica. Para Freitas, em uma sociedade em permanente projeção para o futuro, a criança e sua incompletude tornam-se metáfora de “um complexo social no qual o estar em formação da criança misturava-se a um estar em construção com o qual a ‘personalidade’ do país tornava-se objeto” (2001, p. 252).

Marcada pelo positivismo do período, a criança tornou-se parte da atenção das novas e velhas ciências (Medicina, Psicologia, Sociologia, etc.), passando a ser descrita como *objeto de proteção*. Contudo, a relação com a infância nunca foi universalista, e o resultado foi que a marca do social cunhou para as mais pobres uma nova categoria: *menor*.

Essa *representação* da infância construiu para ela uma imagem que oscila entre coação e proteção. Ora vista como *cerca a modelar*, ora como *riqueza a preservar*. Contudo, quando essa contradição é usada para analisar a situação da infância pobre das grandes cidades do início do século XX, percebe-se que o conflito varia entre punir ou assistir. Assim, o estudo da infância (pobre) consistia em uma importante medida destinada a conhecê-la, para melhor tratá-la (leia-se: controlá-la).

A história da infância no Brasil e no mundo está marcada pela oscilação entre ter de protegê-la e proteger-se dela. Entretanto, o início dos anos 1990 viu surgir um movimento de valorização das “culturas infantis”, legitimado pela visibilidade que a infância passou a alcançar. Esse movimento tem por objetivo

consolidar a imagem da criança como *sujeito de direitos* (Freitas, 2001; Quinteiro, 2005; Rizzini, 2000).

Para além das discussões realizadas nos planos acadêmicos, jurídico, político e pedagógico, uma outra instância tem acenado para essa visibilidade infantil: o campo das artes, sejam estas midiáticas ou não.

Segundo Marisa Lajolo, as artes, juntamente com as ciências, são uma das “vozes responsáveis pela imagem de infância em circulação em sociedades do feitio da nossa” (Lajolo, 2001, p. 232). Todavia, a especificidade das artes<sup>1</sup> é trabalhar em silêncio, sem o rigor das disciplinas que se ocupam da infância, penetrando no imaginário coletivo e revitalizando-o, e assim, afirma a autora, ela iria:

Construindo e desconstruindo perfis de crianças que parecem combinar bem com as imagens de infância formuladas e postas em circulação a partir de outras esferas, sejam estas científicas, políticas, econômicas ou artísticas. Em conjunto, artes e ciências vão favorecendo que a infância seja o que dizem que ela é... e, simultaneamente, vão se tornando o campo a partir do qual se negociam novos conceitos e novos modos de ser da infância. (Lajolo, 2001, p. 232)

A infância favelada constituiu-se, a partir de meados dos anos 1990, em uma das mais significativas personagens da exclusão social brasileira, tematizada pelo cinema contemporâneo. Entretanto, poderíamos afirmar que é possível perceber no cinema brasileiro uma história dessa infância, a partir dos filmes que as retratam.

Para o crítico e historiador do cinema Jean-Claude Bernardet (1985), o filme que inaugurou o tema da infância favelada como expressão do marginalismo social brasileiro foi *Rio 40º* (Nelson Pereira dos Santos, 1954, Br.). A mesma fita é considerada por Leite (2000) e Oricchio (2003) como a que inaugura a representação da favela no cinema brasileiro.

Bernardet afirma que a representação desta infância constituiu-se em uma temática esporádica dentro do cinema produzido no Brasil, todavia, pode-se afirmar que, ainda assim, ela seja relevante. No bloco de filmes que inauguraram

---

<sup>1</sup> A autora chama a atenção para a literatura, mas pode-se pensar, também, sem grandes dificuldades, no cinema.

o tema da criança favelada, tem-se ainda um outro clássico que é o episódio *Couro de gato* do filme *Cinco vezes favela* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962, Br.). Esses filmes são vistos, hoje, como representantes de uma “era da inocência” na representação da infância pobre carioca, emoldurada por belas paisagens (Mattos, 1996), ainda que na época tenham sido recebidos como “perigosos”, sendo alvo de censura, fato que aponta para uma mudança na interpretação dos filmes ao longo do tempo.

O filme que romperia com essa representação, hoje, tida como ingênua, foi *Pixote, a lei do mais fraco* (1981, Hector Babenco, Br.), que se passa na cidade de Diadema, na grande São Paulo. Para Mattos (1996, JB), *Pixote* rompe com a imagem idílica dos filmes das décadas de 1950-1960 e dá início a um cinema melodramático e de acusação: a chamada era da vitimização e culpabilização, que teria seu ápice (Silva, 2004) em *Quem matou Pixote?* (José Joffily, 1996, Br.).

Em outubro de 1996 estrearam em circuito comercial do Rio de Janeiro e de São Paulo dois filmes que traziam essas personagens como protagonistas: *Quem matou Pixote?* (José Joffily, 1996, Br.) e *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996, Br.). Tais filmes foram recebidos de forma diferente pela crítica: o primeiro chegou às salas de cinema no dia 1º de outubro de 1996 e foi acusado de se constituir no “ápice da culpabilização social”, ao passo que o segundo estreou uma semana depois e foi elogiado por “descortinar o tema da criança armada na tela” (Silva, 2004).

Para além da polêmica, Xavier situa a “questão do menor” como um dos desdobramentos da questão da violência no Brasil. Para o autor,

as crianças despontam como as últimas personagens a sancionar o drama sentimental levado a sério e sem subterfúgios, a tornar possível um esquematismo moral ofensivo para quem procura algo realista distante das parábolas de inspiração bíblica. (Xavier, 2003, p. 12).

Xavier observa, também, que a volta do tema da infância popular nos anos 1990 coincide com o seu recrudescimento fora da tela, somando-se às imagens da referida infância ora como vítima, ora como algoz.

A hipótese que orientou a realização deste trabalho foi a de que a experiência social das crianças pesquisadas as aproximaria da realidade

apresentada na tela,<sup>2</sup> em seus diferentes níveis de aproximação, o que permitiria outras leituras, cujas chaves de interpretação também estariam associadas às maneiras de elas lidarem com as narrativas audiovisuais.

Desse modo, pretendi identificar, analisar e descrever a maneira pelas quais as crianças das classes populares da cidade do Rio de Janeiro dão sentido aos filmes que têm como temática a experiência social de crianças das classes populares da mesma cidade, tendo como objetivos:

1. Identificar as imagens de infâncias inscritas nos filmes selecionados;
2. Identificar os espectadores “implícitos” nos filmes;
3. Analisar a recepção da crítica aos filmes em questão, entendendo que os discursos sobre os mesmos participam da construção de seus significados;
4. Identificar, descrever e analisar o modo como essas crianças lidam com a temática desenvolvida nos filmes selecionados;
5. Levantar, na interpretação que as crianças fazem dessas narrativas, possíveis dependências e transgressões de sentidos impostos às teses de seus realizadores.

Pretendi, no presente trabalho, articular a abordagem histórico-cultural utilizada em pesquisas em educação e mídia com a perspectiva defendida nos estudos de recepção latino-americanos.<sup>3</sup> O diálogo que nasce desse

---

<sup>2</sup> Quando associo a infância das classes populares àquela infância representada na tela, não o faço especificamente com aqueles que teriam “aderido” ao narcotráfico. Em meu trabalho de conclusão de curso (TCC), apresentado ao CSN do Iserj, propus-me investigar as imagens de infância inscritas em três filmes da chamada retomada do cinema brasileiro que tinham como temática a imagem de infância das classes populares, a saber: *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996, Br.); *Central do Brasil* (Walter Salles Jr., 1998, Br.) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002, Br.). Nesta análise, percebi que o interesse desses filmes era pela infância pobre, representada como a mais vulnerável a ceder à *sedução do tráfico*, porque, além de ser descrita como “sem perspectiva”, ainda pesava contra ela o fato de viver sob o “seu domínio”. Tais idéias criariam um senso comum sobre qual era o perfil daquelas crianças que se envolveriam com o chamado crime organizado. Percebi que os filmes apresentam três *tipos ideais* de “redes de proteção”, a saber: *família, escola e trabalho* (Silva, 2004). Outra discussão interessante é que, a partir do início do século XXI, começam a aparecer filmes que retratam a violência cometida por jovens de classe média, destacando-se três deles: *Seja o que Deus quiser* (Murilo Salles, 2002, Br.), *Cama de gato* (Alexandre Stokler, 2003, Br.) e *Ôdique?* (Felipe Joffily, 2004, Br.), embora sejam filmes sobre jovens.

<sup>3</sup> Embora seja polêmica a discussão a respeito de uma “escola latino-americana de comunicação”, tem-se na América Latina um esforço de articular cultura e política na abordagem dos estudos sobre mídia, enfatizando os papéis dos grupos sociais na interação com os meios. Dentre os autores se destacam: Martín-Barbero, Guillermo Orozco Gómez, Néstor García Canclini, Beatriz Sarlo, entre outros.

entrecruzamento se dá em razão dos métodos, do interesse e da convergência de saberes em torno de um mesmo objeto de estudo – o sentido que diferentes tipos de receptores atribuem ao conteúdo das mídias às quais têm acesso.

Segundo Massoni (2002), por ser a comunicação um campo complexo, absolutamente novo e contemporâneo, faz-se necessária uma abordagem multiparadigmática, posto que o modelo disciplinar de construção de conhecimento não tem dado conta de explicar os fenômenos complexos que, em realidade, são *processos*.

Ao falar do campo comunicacional, Barbosa (2002) defende que um campo de conhecimento não se define segundo, apenas, objetos e temáticas que lhe seriam exclusivos, mas, sobretudo por olhares e perguntas que lançamos sobre os fenômenos sociais: aqueles passam a ser partilhados por diferentes campos de saber; é a primazia do “olhar” sobre a do recorte do “campo”.

O rompimento com essa noção de uma sociologia da distribuição de objetos e práticas de pesquisa, em um dado campo de conhecimento, teria um efeito paradoxal, segundo a autora, pois se, de um lado, permite romper com a fixação na idéia de disciplinaridade, por outro, poderia criar uma “dependência de outros saberes, o que foi historicamente, um dos maiores entraves à própria autonomização do campo” (Barbosa, 2002, p. 74).

Barbosa rechaça essa idéia ao definir a transdisciplinaridade como algo maior do que um procedimento metodológico; seria uma visão paradigmática, em que a especificidade de um campo não estaria ameaçada pelas práticas de empréstimos, uma vez que são as maneiras de construir os objetos, a trajetória de um campo, etc., os procedimentos que lhes garantiriam identidade disciplinar. A autora afirma que “a partir desse olhar e dessa análise é possível a construção conceitual de paradigmas teóricos capazes de auto-sedimentar o lugar comunicacional com todas as suas especificidades” (Barbosa, 2002, p. 75).

Lopes (2003), ao concordar com Barbosa (2002), afirma que a transdisciplinaridade não ameaça a constituição dos campos disciplinares, porque ela não é sintoma de uma crise paradigmática, mas o resultado das próprias estratégias que levam o campo científico de volta ao seu caráter institucional (Lopes, 2003, p. 283). A autora refere-se a Bourdieu, quando este afirma que o campo científico “encontra na ruptura contínua o verdadeiro princípio de sua continuidade” (Bourdieu, 1983, p. 143, apud Lopes, 2003, p. 281).

Se no campo da comunicação não haveria necessidade de temor, em função dos empréstimos disciplinares, pois estes não lhes tomariam os objetos de estudo, muito pelo contrário, permitiriam reformulá-los com outras perguntas, no campo da educação não menos. Segundo Brandão (2002), a educação é por definição um campo multidisciplinar, e se esta natureza lhe impõe problemas de ordem epistemológica, todavia ela se deve à maneira como são feitos esses empréstimos.

Segundo a autora, a *interdisciplinaridade* forjou-se como uma necessidade ética, frente a uma crescente valorização da especialização científica. Entretanto, considera que tal prática deveria fundamentar-se “em uma sólida experiência disciplinar” (Brandão, 2002, p. 46) e que “o uso do vocabulário, das referências e da literatura de diferentes áreas disciplinares não asseguraria uma prática interdisciplinar” (ibid., p. 46-47). Como “antídoto” ao aligeiramento interdisciplinar, ela sugere um aprofundamento das questões de cada disciplina, para que se evitem equívocos no fazer científico facilitado pelo apego “deslumbrado” a tal prática.

A idéia de que o campo educacional tem se caracterizado como um campo de tensões e ambigüidades no que se refere às condições de se alcançar a consistência e a pertinência na pesquisa em educação deve-se, segundo a autora, aos dois modelos de racionalidade – moderna e pós-moderna – no cenário acadêmico. Ela afirma que estamos mais longe das ortodoxias, porém, *muito próximos de um vale-tudo científico*. Embora possuam características lógicas distintas, os dois modelos racionais, longe de se definirem como temporalidades excludentes, assinalariam uma coexistência que revigoraria ambos os modelos.

Ao retomar questões referentes à dicotomia *interdisciplinaridade* versus *disciplinaridade*, a autora chama atenção para que se, em lugar de serem encaradas como opostas, tivessem sido, há mais tempo, vistas como complementares, teríamos evitado equívocos de ordem teórica ou prática. Ao avançar a discussão, levanta a hipótese de que tais problemas (opostas *x* complementares) decorrem do distanciamento em relação às diferentes tradições disciplinares da sua base de produção científica. Conclui propondo que haja uma colaboração interdisciplinar disciplinada, como um diálogo entre especialistas.

O presente trabalho localiza-se na fronteira hoje já bastante fluida, entre educação e comunicação. Trata-se de uma pesquisa de base qualitativa, dentro de

uma abordagem sociocultural, que adota como ponto de partida o referencial teórico-metodológico que orienta a história cultural, ainda pouco utilizado nas pesquisas realizadas nessa área.

Optei por trabalhar com as categorias *representação* e *apropriação*, desenvolvidas pelo historiador francês Roger Chartier.

Foi por meio da releitura de Durkheim e Mauss, que a definiam, respectivamente, como coletiva e mental, que a *representação* conseguiu um lugar de destaque dentro do percurso intelectual de Chartier, entendida, ao mesmo tempo, como verdadeira “instituição social”, capaz de gerar sistemas de classificação e percepção, e como matriz de práticas que constroem o próprio mundo social.

Essa noção permite articular a constituição de identidade a três modalidades da relação com o mundo social (Chartier, 2002), a saber:

- 1) O trabalho de inteligibilidade pelo qual os grupos sociais constroem contraditoriamente a sua realidade;
- 2) As práticas que fazem reconhecer uma identidade e exibem uma maneira própria de estar no mundo;
- 3) As maneiras institucionalizadas segundo as quais uma comunidade marca de modo visível e perpetuado a sua própria existência.

Ao ser usada como ferramenta de análise cultural, a categoria *representação* deve fazer ver a aparelhagem nocional pela qual os atores sociais tornam a sua sociedade mais inteligível ao seu entendimento. No estudo da história desta categoria, que realiza ao analisar a obra do semiólogo francês Louis Marin, Chartier encontra duas famílias de “sentidos” aparentemente contraditórios, em que, por um lado, se manifesta uma *ausência* e por outro, se exhibe uma *presença*. No primeiro sentido, na sua dimensão transitiva ou transparente do enunciado, a *representação* é “o instrumento de um conhecimento mediato que revela um objeto ausente substituindo-o por uma ‘imagem’ capaz de trazê-lo à memória ou ‘pintá-lo’ tal com é” (Chartier, 2002, p. 74), logo, há uma clara diferenciação entre a imagem presente e o referente. Assim, para que seja inteligível essa “imagem” deve ser reconhecida pelos seus “usuários” como exibindo o objeto ausente, do contrário, ela abre uma lacuna para possíveis

incompreensões por parte do “consumidor cultural”, quer seja por sua falta de “preparo”, quer mesmo, pela “extravagância” de uma relação arbitrária entre a imagem e o objeto referente.

A possibilidade de incompreensão por parte do consumidor cultural chamou a atenção de Chartier para as formas de “teatralização da vida social” que objetivam estabelecer um mecanismo de perversão da relação de *representação*. Esse mecanismo é construído com a finalidade de fazer com que a coisa não tenha existência fora da imagem que a exhibe, mascarando o seu referente em lugar de pintá-lo adequadamente. A *representação* torna-se uma máquina de fabricar submissão.

No segundo sentido, na sua dimensão reflexiva ou opacidade enunciativa, a *representação* é a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa, em que o referente e sua imagem são uma única e mesma coisa.

É justamente refletindo sobre o poder da imagem que Chartier vai se apropriar da definição de Marin, para entender a *representação* em sua dupla acepção: *apresentação de algo ausente*, onde o signo remete a um referente (mostrar algo), e *exibição da sua própria presença como imagem que apresenta o signo* (apresentar a si, enquanto mostra algo), ou seja, dar uma imagem a si mesmo (ibid.). O sentido político deste encontro com Marin é o desnudamento da sua dimensão ideológica.

Para o autor (Chartier, 2005a), o fato de muitos trabalhos manejarem a categoria *representação* pode ser atribuído a dois fatores:

1) o retorno a um tipo de violência que caracterizou as sociedades entre a Idade Média e o século XVIII, onde o Estado (ao menos tendencialmente) confiscou para si o monopólio legítimo do uso da violência física e permitiu que as lutas sangrentas dessem vez às disputas cujas armas eram os sistemas de *representação*;

2) os créditos concedidos ou negados aos sentidos que os próprios sistemas de *representação* fazem de si mesmos, o que depende da autoridade de um poder ou da força de um grupo.

Se a *representação* já não mantém apenas uma relação “aculturada” e “aculturante” com o social, mas é capaz, também, de revelar o *lugar social* daqueles que dispõem dos mecanismos de construção de identidades, temos que o estudo da *representação* constitui-se na explicitação dos mecanismos de exibição

de uma imagem, que, a partir de uma dissimulação, visam produzir uma crença que deve sempre ser submetida àqueles a quem se objetiva dominar. Assim, uma história cultural do consumo põe como fundamental centrar-se na relação entre as formas de “fazer-criar” e as crenças, o que é, antes de qualquer coisa, a história da relação de forças simbólicas, da aceitação ou negação por parte dos dominados, das identidades e das ideologias impostas que objetivam perpetuar a dominação.

Portanto, a análise de Chartier prioriza os usos criativos de que se valem os consumidores culturais nas relações de dominação, mas entrecruzando à noção de *representação* uma outra categoria: a de *apropriação*. Esta é tomada como sendo a articulação entre a obra e suas diferentes possibilidades de recepção, que adota como referência as múltiplas possibilidades de emprego e códigos partilhados. A *apropriação* aponta para uma “liberdade criadora” que nega a possibilidade de uma imposição total de sentidos pelo pólo produtor, o que ela visa é uma “história social dos usos e das interpretações, relacionados às suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que os produzem” (Chartier, 2002, p. 68). Sua definição coloca os holofotes sobre o pólo receptor, ao lhe atribuir uma *intencionalidade de produção de sentidos*, ainda que restrita, retirando o espectador de uma pseudopassividade e reconhecendo a *apropriação* como sendo a possibilidade de formas variadas de interpretação, pois, segundo o autor, “tudo é recebido à maneira do recebedor” (Chartier, 1990, p. 25).

Na obra de Chartier, a apropriação tem lugar central. Ela é o meio pelo qual é possível ver as relações de dominação que se dão no plano cultural, em razão, dos créditos concedidos ou negados aos sistemas de representação. Ela é uma produção de outra ordem: produz inteligibilidade.

A história cultural tem privilegiado a restauração do papel dos indivíduos na construção dos laços sociais, ao focar a análise das situações vividas e das táticas singulares no enfrentamento às normas coletivas. Sua proposta é evidenciar as distâncias entre as intenções das normas e os seus reais efeitos, a partir dos usos criativos que cada comunidade, não importa em que escala, faz das coações a que é submetida. Afirmar Chartier que:

la mirada se ha trasladado pues de las reglas impuestas a los usos creativos; de las conductas obligadas a las decisiones permitidas por los recursos propios de cada uno: su poder social, su potencial económico, su acceso a la información. Habituada

antes a dibujar jerarquías y a reconstruir colectivos (categorías socioprofesionales, clases, grupos) la historia de la sociedad se propone ahora interrogar nuevos objetos, estudiarlos en pequeña escala<sup>4</sup> (Chartier, 2005a).

Contra a tirania de um social homogeneizador, a História Cultural lançou-se sobre variações culturais em práticas que não se organizam, necessariamente, apenas, segundo divisões de classes, evidenciando outros recortes igualmente sociais, como o *etário*, de *gênero*, de *etnias* e de *ofícios*, etc. (ibid., 2002).

Ao longo do trabalho, procurei articular a perspectiva defendida por Chartier com os apontamentos de Martín-Barbero (2003) acerca da relação entre consumidores e produtos midiáticos. Barbero privilegia, em suas análises, a negociação de sentidos que se estabelece entre os produtos massivos e a chamada “cultura popular”, e pondera que a chave para análise dos textos massivos encontra-se na categoria *gênero*, tomado não em seu sentido puramente literário, mas como estratégia de comunicabilidade, pois é dessa forma que ele se faz presente nos textos midiáticos.

Assim, incorporo a produção intelectual de Martín-Barbero, que estabelece um novo paradigma para os estudos de comunicação, outrora centrados nos meios, orientando-os para os estudos das *mediações*, ou seja, das distintas fontes que mediam a relação do receptor com as mensagens midiáticas, possibilitando-lhes atribuir sentidos próprios ao que vêem, ouvem e lêem.

Para Martín-Barbero, a recepção é o novo lócus da pesquisa em comunicação e não apenas uma etapa no interior do processo de comunicação. Essa perspectiva rompe com a idéia de que comunicar é transmitir unidirecionalmente uma informação, um significado pronto e fechado. Rompe também com a concepção condutista, que centra a atividade comunicativa no lado do emissor, ao passo que o receptor seria aquele cuja única possibilidade seria a reação aos estímulos da emissão.

Essa concepção, sustentada por uma epistemologia condutista, aliada à epistemologia iluminista, gerou um profundo moralismo, em que o receptor

---

<sup>4</sup> O foco se deslocou, pois, das regras impostas aos usos criativos, das condutas obrigadas às decisões permitidas pelos recursos de cada um: seu poder social, seu potencial econômico, seu acesso a informação. Habituada antes a distribuir hierarquias e a reconstruir coletivos (categorias sócio-profissionais, classes, grupos), a história da sociedade se propõe agora a interrogar novos objetos e estudá-los em micro escalas.

passou a ser visto como uma vítima, frágil e manipulável, condenada aos desmandos da emissão. Esta visão estabeleceu para os estudos de comunicação um papel redentor: “proteger o receptor e corrigir seu ponto de vista para que ele pudesse, de algum modo, contrabalançar os enganos que o levaram a converter-se em uma vítima” (Martín-Barbero, 2003, p. 41). O resultado foi contraditório, pois, ao mesmo tempo em que ocasionou uma politização absoluta da análise da mensagem, despolitizou o receptor, ao dessocializá-lo, pensando-o individualmente, como sujeito passivo e totalmente manipulável.

Para o autor não foi apenas o enfraquecimento da perspectiva ideologista e condutista da comunicação que permitiu a mudança de paradigma e o surgimento da perspectiva das *mediações*, mas o lugar de destaque na política alcançado pelos sujeitos políticos e a reconfiguração das identidades culturais tanto no plano nacional quanto no internacional, assim como a compreensão da natureza comunicativa da cultura, ou seja, a valorização do seu processo produtor de sentidos e não de mera circulação de informações. Nesta perspectiva, recepção é produção: produz sentido. Dirá o autor:

Perdidas as garantias buscadas pela inércia e deslocadas as balizas que demarcavam as instâncias, o que precisamos redesenhar é o mapa dos “conceitos básicos” de que fala Williams.<sup>5</sup> Entretanto, não creio que isto seja possível sem *mudar de lugar*, sem mudar o lugar a partir do qual as perguntas são formuladas. (...) A tentação do apocalipse e a volta ao catecismo não deixam de estar presentes, mas a tendência mais secreta parece ser outra: avançar tateando, sem mapa ou tendo apenas um mapa “noturno”. Um mapa que sirva para questionar as mesmas coisas – dominação, produção e trabalho –, mas a partir do outro lado: as brechas, o consumo e o prazer. Um mapa que não sirva para a fuga, e sim para o reconhecimento da situação a partir das mediações e dos sujeitos. (Martín-Barbero, 2003, p. 300)

Por definição, os estudos de consumo cultural são, por excelência, estudos sobre contextos mais restritos, que priorizam o cotidiano, as *táticas*<sup>6</sup> dos consumidores, e jogam com escalas mais reduzidas, que não são definidas pela preferência do pesquisador, mas por uma necessidade do objeto. Segundo Revel (1998), a opção por uma escala não é aleatória, isto porque,

<sup>5</sup> Williams, R. The press and popular culture. In: *Newspaper history*. Londres: Constable, 1978.

<sup>6</sup> Categoria utilizada por Certeau (1997), definida como as maneiras de usar daqueles que não dispõem de um próprio. Na feliz metáfora do autor, são como caçadores em terras alheias.

(...) a escolha de uma escala particular de observação produz efeitos de conhecimento, e pode ser posta a serviço de estratégias de conhecimentos. Variar a objetiva não significa apenas aumentar (ou diminuir) o tamanho do objeto no visor, significa modificar sua forma e sua trama. Ou, para recorrer a um outro sistema de referências, mudar as escalas de representação em cartografia não consiste apenas em representar uma realidade constante em tamanho maior ou menor, e sim em transformar o conteúdo da representação (ou seja, a escolha daquilo que é representável). Notemos desde já que a dimensão micro não goza, nesse sentido, de nenhum privilegio especial. É o princípio da variação que conta, não a escolha de uma escala em particular (Revel, 1998, p. 20)

A defesa de Revel sobre a escala micro não é ingênua ou mesmo preciosismo acadêmico, mas ronda sobre as micro-análises uma desconfiança sobre a sua pertinência. Tal desconfiança tem que ver, por um lado, com a “tradição” das Ciências Sociais de trabalharem sobre escalas macro; por outro lado, com uma idéia de projeto explicativo, que julga como mais relevantes as respostas quanto mais gerais ou mais abrangentes forem.

A crítica quanto à representatividade das escalas micro levou os estudos de micro-história, campo ao qual se filia o autor em questão, a reformularem tal conceito. Emerge de lá a noção de “excepcional-normal”,<sup>7</sup> cuja proposta é integrar os percursos e escolhas individuais, outrora entendidos como desvio/exceção, ao espaço/tempo do “normal”. O que esta proposta nos permite pensar é a exemplaridade de um fato em outros termos que não o do rigorosamente estatístico. Isso faz da pesquisa social não apenas uma busca por regularidades, mas também por especificidades.

É preciso esclarecer, como explica Veyne (1998), que o específico não é uma coletânea de biografias, porque não haveria razão para o estudo do social se ocupar de indivíduos. Do indivíduo, das comunidades de parentelas, dos sistemas de ofício, etc. só interessa aquilo que há de específico, posto que, “não há singularidade individual que possa servir de suporte à valorização. O indivíduo só conta historicamente pela sua especificidade” (Veyne, 1998, p. 58).

Pensar nas escolhas e nas trajetórias dos atores sociais, ainda que venham a ser os caminhos “derrotados”, convida-nos a pensar a análise sócio-histórica

<sup>7</sup> Esse conceito foi definido originalmente por Edoardo Grendi. *Micro-analisi e storia sociale. Quaderni storici*, n. 35, p. 506-520, 1977.

como um *processo*. Dirá Revel que esta abordagem nos permite, ao retomar as linguagens dos atores estudados, fazer dela “indício de um trabalho ao mesmo tempo mais amplo e mais profundo: o de construção de identidades sociais plurais e plásticas que se opera por meio de uma rede cerrada de relações (de concorrência, de solidariedade, de aliança, etc.). A complexidade das operações de análise requeridas por esse tipo de abordagem impõe de fato um encolhimento do campo de observação” (Revel, 1998, p. 25).